

Опубликовано в журнале:

«Знамя» 2013, №9

мемуары

Ирина Мягкова

Несколько слов об Эфросе

От автора | Это отрывок из книги моих воспоминаний «Чужая девочка», которую готовит к печати издательство НЛО.

*Об авторе | **Ирина Григорьевна Мягкова** — театральный критик с 50-летним стажем, кандидат искусствоведения, переводчик с французского.*

Если сказать в одной фразе, то Анатолий Эфрос был режиссером моей жизни. Начиная с Центрального детского театра («В добрый час», «В поисках радости», «Друг мой, Колька»), его спектакли определяли мое понимание и нравственности, и эстетики. В мире заказных и потому фальшивых идеологических ценностей он не лгал и перед властью не выслуживался. И хотя диссидентом он не был, не фрондировал, и сфера его интересов в театре ограничивалась исключительно человеческими взаимоотношениями, сама правда этих отношений, на которую отзывалось все мое существо, входила в противоречие с канонами и объявлялась ересью. Вот и не давали ему всю жизнь спокойно работать. А под конец жизни придумали иезуитски изощренный способ убить — назначили главным режиссером в Театр на Таганке. Но об этом ниже. Сохранился французский текст моего доклада, написанного для театральной конференции в Гренобле в начале 90-х годов. Доклад посвящен сравнительной характеристике Юрия Петровича Любимова, которого на Западе знали хорошо, и Эфроса, которого практически не знали. Доклад рассчитан на мало осведомленного французского слушателя, но, поскольку я и для себя пыталась понять суть каждого, кое-что из этого доклада я здесь переведу и приведу.

Две модели сопротивления советскому режиму

«В эпоху пост-сталинизма ментальность и эмоции нашего поколения определяют два имени — Эфроса и Любимова. По противопоставлению, но и по странной, почти мистической и трагической связи.

Экстраверт Любимов связан с политикой и заявляет о себе скорее как лидер оппозиции. Стиль его — ясный, наглядный — легко воспринимается и поддается анализу. Интроверт Эфрос, спокойный и стеснительный, наивный, как дитя, политику ненавидел, никогда в нее не вмешивался и заявлял о себе исключительно на бесконечном пространстве души человеческой. Его искусство — материя тонкая,

неуловимая. Никому не удалось дать его формулу. Однако именно Эфросу первому суждено было пробить брешь в окружающей нас стене лжи и принятых стандартов.

Дебютировав в Рязани в 1952 году, он в 1954-м вторгся на территорию пламенеющего конформизма Центрального детского театра в Москве. В то время все предназначенное детям было в десять раз фальшивей предназначенного взрослым. Малейшее проявление индивидуализма у ребенка считалось смертным грехом, а в качестве главных добродетелей пропагандировались коллективизм, повиновение и социальный оптимизм. Идеологической пропаганде служил и театр для детей с условными и примерными пионерами Сергея Михалкова. Эфрос начал с пьесы нового драматурга Виктора Розова «В добрый час!» и этому драматургу оставался верен всю жизнь. У Розова действовали живые персонажи с их реальными проблемами. Герои осмеливались самостоятельно принимать решения и делать свой жизненный выбор, отказываясь от общепринятого. Например, от поступления в университет или на хорошую работу по блату. Розовские мальчики не шли на компромисс с обществом и придерживались не социалистической, а общечеловеческой морали. А героем пьесы Александра Хмелика (еще один открытый Эфросом драматург) «Друг мой, Колька» (1959) и вовсе оказывался «плохой мальчик», изгой, в конечном итоге, тот самый «маленький человек» великой русской литературы. В результате невиданного успеха постановок в ЦДТ и происходивших тогда общественных перемен Эфрос был назначен в 1964 году главным режиссером Театра Ленинского комсомола, то есть, как и всякий советский школьник, переходивший из пионеров в комсомольцы, поднялся на ступеньку вверх в иерархии идеологических ценностей. В том же 1964 году в атмосфере невероятного энтузиазма началась история любимовского Театра на Таганке. И два великих режиссера — властителя дум отправились каждый своим путем. Вот как видятся мне принципиальные различия в их способах воздействия на зрителя.

1. Пафос трибуна и энергия борца побуждали Любимова опираться на коллективное сознание зала, то есть действовать на уже возделанном в СССР поле. Но только с другой оценкой и с другим результатом. Аполитичный и чуждый пафосу Эфрос, напротив, обращался не к общности людей, а к каждому персонально. Он не объединял, а скорее разъединял публику в зале, предлагая каждому свой собственный путь и показывая разнообразие этих путей и человеческих возможностей. Он возделывал целину и вспахивал ее глубоко.

2. У полемиста Любимова в его ангажированном театре изначально главенствовала идея, полностью подчиняя себе текст. Должно быть, поэтому он редко ставит собственно пьесы (три пьесы Брехта, «Тартюф» Мольера, «Борис Годунов» Пушкина, «Гамлет»...), предпочитая инсценировки прозы и поэтические композиции. Главное для него — актуальность. Язык его ясен, движение устремлено к финалу по прямой. Лирик и философ Эфрос ставил только пьесы — классические и современные. Единственная его инсценировка — по «Мертвым

душам» Гоголя — не удалась. Однако, оказавшись в Театре на Таганке, он попытался воспринять традиции этого театра, поставив «У войны не женское лицо» Светланы Алексиевич. Идея рождалась, когда он размышлял над текстом пьесы и в связи с ней — о судьбе человека сегодня и всегда. Противоречивость и сложность были приемлемы, героя он предпочитал колеблющегося. Спектакль никогда не двигался по прямой. Прямая линия означала для него смерть, как на кардиограмме.

3. И Любимов, и Эфрос — оба выступают на Верховном Суде нашей жизни и истории, но Любимов — в качестве генерального прокурора или общественного обвинителя советской системы, Эфрос же всегда был адвокатом Человека — в любой системе, в том числе и советской. Он пытался понять любого человека, включая персонажей, традиционно считавшихся отрицательными. Черное и белое никогда не были его любимыми красками.

4. И, наконец, Любимов считает себя последователем Брехта, Мейерхольда и Вахтангова, предпочитая театр игровой, условный, а Эфрос наследует Станиславскому, одновременно восстаивая против догматизма и фальши его ложных преемников. Его театр — психологический, лирический».

Столь разные и непохожие, они как будто были друзьями. Ставя для ТВ булгаковского «Мольера» (1973), Эфрос предложил главную роль Любимову, признавая его приоритет в трактовке взаимоотношений Художника и Власти. Задумав чеховский спектакль в репертуаре Таганки, Любимов пригласил поставить Эфроса «Вишневый сад» (1975), признавая его приоритет в работе над Чеховым. У них были общие почитатели и общие враги, которые обоим режиссерам мешали работать и жить и которым удалось расчленивать общественное мнение (одни — за Эфроса, другие — за Любимова), изгнать Любимова, погубить Эфроса и осиротить сразу два лучших московских театра. Вот как это было.

В 1984 году Любимов, находясь за границей, выступил с очередным разоблачением советской власти, в ответ был лишен гражданских прав и возможности вернуться в СССР. Принять Театр на Таганке предложили Эфросу, который работал очередным режиссером на Малой Бронной. Ему было тогда пятьдесят девять лет, и шанс получить театр в свое распоряжение казался последним в жизни, тем более, что как раз в этот момент у него возник серьезный конфликт с актерами на Малой Бронной. Ни в какие политические игры он играть не собирался, и намерения у него были самые благородные — спасти Таганку. Он принял это неожиданное предложение.

Расчет властей был дьявольски точен. Безупречная репутация Эфроса оказалась поколебленной: многие поклонники Таганки, и критики в том числе, предпочитали скорее увидеть ее мертвой, нежели руководимой кем бы то ни было, кроме Любимова. По их мнению, Эфрос не имел права входить в этот театр. Труппа считала для себя выгодней оставаться в роли жертвы режима, чем подчиниться

решению властей и вернуться к нормальной жизни. Последние годы жизни Эфроса (он умер от сердечного приступа в январе 1987-го) были тяжкими и мучительными. Захачла и Малая Бронная. Тем не менее высокие художественные результаты его пребывания на Таганке были очевидны. Во многом ему удалось соединить собственный психологический, эмоциональный театр с принципами площадного игрового действия Таганки. Он начал с редко игравшейся в то время пьесы Горького «На дне». Персонажи ее ассоциировались с актерами Таганки — с их мелкими амбициями, интригами, враждебностью к вновь пришедшим и постоянной потребностью в наркотике под именем УСПЕХ. Кстати сказать, они и Любимова начинали третировать, стоило понизиться успеху. Эфрос в спектакле «На дне» каждому персонажу предоставил свою сценическую площадку, свой персональный театр, где он мог бы выразить себя. Пройдя через надежды и разочарования, любовь и ненависть, безразличие и смерть и дойдя почти до полной потери человеческого обличия, все герои спектакля в финале под дивную классическую музыку выходили из своих изолированных клетушек в общее пространство, усаживались спина к спине, плечо к плечу, и пение их звучало слаженно и гармонично, как будто все, чистые и нечистые, они на некоем новом ковчеге устремлялись ввысь. В этом спектакле объединилось все лучшее от Эфроса со всем лучшим от актеров Таганки. Увы, режиссеру оставалось слишком мало времени, чтобы продолжить и развить этот интереснейший опыт. Последним его спектаклем на Таганке стал «Мизантроп» Мольера, где Альцесту предназначалась роль alter ego режиссера, как прежде в этой роли выступали Треплев в ленкомовской «Чайке» (1960) с его поисками новых форм во враждебном мире или бегущий от всеобщей лжи Федор Протасов в мхатовском «Живом трупе» (1982) с его драмой неучастия...

Мы познакомились, когда я повезла жену Эфроса Наташу Крымову и его самого к Мише Рогинскому — покупать картину*. Видимо, Наташа, которая очень хорошо ко мне относилась, обо мне рассказывала, потому что Анатолий Васильевич общался со мной заинтересованно и как с хорошей знакомой. Был он молчалив, задумчив и улыбчив. В тот момент работал в Ленкоме — счастливая пора жизни. Продолжал ставить Розова, открыл Радзинского. Не думаю, что мне следует восстанавливать в памяти и описывать его спектакли, о них написано немало. Но потрясение от каждого в памяти сфокусировалось на каком-то конкретном эпизоде, иногда — на фразе. Например, «ОТПУСКАЮ!», исторгнутое Антониной Дмитриевой в спектакле «В день свадьбы». Дмитриева и тремя годами раньше удивила своей пионервожатой в фильме Салтыкова и Митты «Друг мой, Колька». Она нашла для своей героини то самое «пустое» выражение лица, поджатые губы и белый звук голоса без обертонов, с которыми встречался каждый советский школьник. Это была образцовая машина, бесчувственная и безразличная, почти кафкианская. Отпочковавшийся кусочек машины государственной. А в роли Ньюры, в день свадьбы узнавшей, что жених ее любит другую, Дмитриева, напротив, в

одном-единственном слове сыграла и отчаяние, и любовь, и радость прощения. Последнее было особенно необычно для советского театра: не помню, чтобы про это играли где-то еще. В советской морали места прощению не было. Поэтому не только мне так запомнилась именно эта сцена. Много лет спустя Кама Гинкас на сцене МХАТа поставит «Вагончик» Нины Павловой, где снова прозвучит эта тема милосердия, прощения, и снова все удивятся.

В том же 1964 году Эфрос выпустит «104 страницы про любовь». Из этого спектакля в памяти запечатлелась фраза героя: «Моя подушка пахнет твоими волосами» — неожиданное вторжение в нашу пуританскую мораль открытым текстом. И еще, конечно, — сцена у стадиона, где Ира встречается с Евдокимовым, чтобы рассказать ему о гибели Наташи. Два незнакомых человека в окружении толпы, спешащей на стадион. Ира рассказывает лаконично, сдержанно, инстинктивно торопясь покончить с тягостной миссией, Евдокимов совершенно не готов воспринять ужасное известие: он ждал Наташу. Пытается сосредоточиться. Но каждую фразу Иры прерывает бесцеремонный вопрос: «Билетика лишнего нет?» Текущая на футбол людская река пытается вовлечь их в общее движение, но они буквально выбиты из колеи, отчуждены от других, потеряны. Они — в другом времени, в другом состоянии. Назойливые вопросы, вынужденные механические ответы и лишенный эмоций рассказ создавали некую музыкальную партитуру отчаяния без видимого сочувствия. Но чем меньше пафоса вкладывал режиссер в эту сцену, тем сильнее она воздействовала на зрительный зал.

На Малой Бронной Эфрос уже построил, казалось, постоянный свой Дом, в котором его ТЕАТР прожил почти двадцать лет. Хотя Анатолий Васильевич и не был главным режиссером этого театра и хотя каждая премьера этот дом сотрясала и грозила обрушить. Увы, как мы уже знаем, развалился дом, в конце концов, не от внешних воздействий, а от внутренних конфликтов.

На Малой Бронной я бывала постоянно и видела там все. Еще и открытые репетиции Анатолий Васильевич устраивал. Написала несколько статей, которые Эфросу нравились. После рецензий на «Дон Жуана» и «Женитьбу» он подарил мне свою первую книжку «Репетиция — любовь моя» с надписью: «Ире Мягковой. Веселой, милой и умной». Я тогда приехала к ним на старую квартиру, чтобы поговорить с Анатолием Васильевичем про свою диссертацию (она была про мольеровского «Дон Жуана»), но на самом деле мне хотелось его успокоить. Наташа тогда попала в больницу с онкологическим диагнозом, ей сделали операцию, и Анатолий Васильевич был очень подавлен. Вот я и «показала на себе», что онкология — не приговор. Он как-то поверил, успокоился, даже улыбаться начал. И действительно, у Наташи ни разу не было рецидива, и умерла она много лет спустя совсем от другой болезни.

Сегодня, размышляя над врезавшимися в память моментами спектаклей Эфроса, я понимаю, что именно эти моменты и были ключевыми. Даже если и не главные

герои в них участвовали. В «Трех сестрах» 1967 года, тех самых, распятых официальной критикой, это был монолог Чебутыкина — Дурова в третьем акте, акте откровений. Признаваясь в своей профессиональной несостоятельности, интеллектуальном невежестве, чувствуя пустоту в голове и холод в душе, окончательно осознав пошлость и низость окружающего мира, Чебутыкин, дошедший до края жизни, неожиданно, но совершенно оправданно, потому что слов было мало для выражения накалившихся до предела чувств, начинал сопровождать речь свою конвульсивными движениями, переходящими в неудержимый пляс («В последний час в последний пляс пустился Макферсон»). Это было страшно, но завораживало, вызывало безусловное сопереживание, и неудовлетворенность собственной жизнью тоже рвалась выразить себя в движении.

Интересно, что в своей книжке «Репетиция — любовь моя» Эфрос Чебутыкина упоминает меньше всех других персонажей, хотя признает, что Дуров, наряду с Яковлевой, — любимый его актер. При этом Анатолий Васильевич рассказывает, что всегда наблюдал за игрой Дурова из-за кулис, потому что «мне было как бы совестно находиться далеко от сцены после того, как Дуров — Чебутыкин отпляшет свой танец отчаяния». То есть первостепенная важность монолога признается, но в разбор и объяснения Эфрос предпочитает не вступать. Возможно, слишком много личного было вложено в этот танец.

В «Женитьбе» больше всего запомнился эпилог, когда видением абсолютной красоты и безоблачного счастья являлась Агафья Тихоновна — Яковлева в роскошном белом атласном платье, затканном крошечными букетиками живых цветов, и с целым выводком прелестных детишек. Счастье было так возможно, так близко, и, в общем, так немного человеку для счастья и надо, но лишь горше становилось оттого, что прекрасная эта картинка — лишь мираж.

От «Месяца в деревне» остается, разумеется, последний штрих катастрофы, постигшей Наталью Петровну. Пьеса кончается тем, что все покидают ее дом: Беляев, которого она любила, Ракитин, который любил ее, Верочка, которую она предала. Даже приживалка выходит замуж. В памяти остается лишь воздушный змей, которого запускать в небо Беляев. Но кончается и спектакль. И рабочие сцены тоже хотят покинуть театр. Они разбирают декорации, уносят мебель и реквизит. В последний момент один из них забирает змея из рук Натальи Петровны. Дальше — тишина.

В психологическом театре Эфроса много подчеркнуто театральной игры, отнюдь не противоречащей правде жизни. К сказанному выше хочу добавить сцену из «Тартюфа», одну из самых важных в пьесе, потому что Эльмира в ней разоблачает Тартюфа перед укрывшимся под столом Оргоном. Стол — маленький, круглый, так что Оргон еле-еле под ним умещается. На столе — длинная скатерть до пола. А на столе Тартюф недвусмысленно пытается овладеть Эльмирой. Улики

налицо. Но в какой-то момент умный и хитрый Тартюф решает заглянуть под стол. Зал замирает вместе с Эльмирой. И что же! Под столом — никого. И в этом так много правды. Порок ведь должен быть наказан, а чуда Бога-из-машины в классицистской драматургии никто не отменял. Как и гэгов. Вот чудо и случилось.

Не стану приводить других примеров, чтобы не подтверждать и не умножать очевидностей. Остановлюсь лишь на последнем перед уходом на Таганку, прощальном спектакле Эфроса на Малой Бронной — «Директор театра». Пьесу написал автор по преимуществу так называемых производственных пьес Игнатий Дворецкий, с которым у Анатолия Васильевича на протяжении лет сложились постоянные отношения. В Ленкоме он поставил «Бурю в стакане», а на Малой Бронной «Человека со стороны» и «Директора театра». Кстати, они, драматург и режиссер, умерли в один год — 1987, и, следовательно, «Директор театра», история творческого кризиса, подведения итогов и смерти, был актуален для обоих. В отличие от Эфроса, которому на Бронной директор театра Коган страшно мешал, герой пьесы в исполнении Броневого был мягок, интеллигентен и предан Искусству. Однако судьба режиссера Вознесенского в исполнении Николая Волкова, alter ego Эфроса, не становилась от этого менее трагичной и безысходной: он шел к неминуемой гибели.

При всей мрачности событий спектакля в памяти осталась от него формула радостного утверждения Театра. Эфрос и его художник Дмитрий Крымов придумали потрясающую партитуру играющей сценографии. Под дивную классическую музыку (не помню точно, но, кажется, это был любимый Эфросом Моцарт) происходила полная перемена декораций. Белые задники, кулисы, занавесы взвивались ввысь, падали вниз, ритмично сменяли друг друга. Завораживающий перформанс получил собственную, самостоятельную значимость, не зависящую от личных судеб. Как обладает ею и Театр как таковой.

А личная судьба Эфроса, в разгар сезона уволившегося с Малой Бронной и вступившего на опасную территорию Таганки, складывалась трагически. Хотя после первых же спектаклей образовалась группа актеров, которая хотела бы с ним работать, остальная часть труппы вела себя отвратительно, подло. Разделились на сторонников и противников Эфроса на Таганке и критики, и зрители. Я, как сторонник, перессорила тогда с огромным количеством коллег, которые считали, что пусть лучше Таганка умрет.

Чувствуя себя одиноко, потерянно, Эфрос (он не стал вселяться в знаменитый кабинет Любимова, стены которого были сплошь покрыты текстами побывавших в этом кабинете именитых гостей) ютился в маленькой комнатке, а кабинет этот отдал Литературной части. Пытаясь создать благоприятный климат в театре, он пригласил в литчасть Маргариту Александровну Эскину — не пьесы читать и не пиаром заниматься, а делать то, что она всю жизнь делала в Доме актера, — соединять, объединять людей, создавать из разрозненных творческих единиц

сообщество. Однако Эскина по неизвестной мне причине пробыла на Таганке совсем недолго и ушла. Возможно, поняла, что создать не удастся. И тогда Наташа позвонила мне и позвала скрасить одиночество Анатолия Васильевича в этом театре. А я взяла с собой своего сотрудника по Институту кино Виктора Бирюкова, страстного поклонника Эфроса. С ним мы и сидели в кабинете Любимова. Как раз в это время на Таганке работал и Анатолий Васильев. Его еще Любимов пригласил перенести на Таганку «Взрослую дочь молодого человека» и «Первый вариант «Вассы Железновой»». Тут же он страшно долго репетировал «Серсо», добиваясь осуществления всего задуманного, вплоть до фужеров рубинового стекла, которые никак не удавалось добыть. Эфрос относился к Васильеву хорошо и благородно пригласил его работать к себе на курс в ГИТИС. Но на одном из занятий Васильев перед студентами сцепился с Эфросом в профессиональном споре и ухитрился его оскорбить. Они поссорились. А через некоторое время Васильев выпустил «Серсо», и Эфросу спектакль не понравился. Не обидь его Васильев, может быть, и не встал бы вопрос о том, что на Таганке «Серсо» играть не будут. Но теперь он встал. Заглянув по какому-то делу в кабинет Анатолия Васильевича, я увидела в крохотной приемной Васильева, растерянного до такой степени, что он снизошел до меня в качестве наперсницы и пожаловался, что Эфрос не хочет, чтобы «Серсо» играли на Таганке, а играть больше нигде. Мне «Серсо» тоже нравился меньше, чем другие спектакли Васильева, но ситуация, когда один гонимый режиссер делает гонимым другого режиссера, показалась совершенно невыносимой, в чем мне и удалось немедленно убедить Анатолия Васильевича. Он даже и возражать не стал, о чем я сразу же сообщила Васильеву. «Серсо» продолжали играть и объездили с ним множество стран.

В 1987 году Таганку покинули и Эфрос, и Васильев. Анатолий Васильевич в январе умер от сердечного приступа, 13-го числа, в день рождения Наташи Крымовой. В этот день в театре Валерий Саркисов сдавал «Кориолана», очень неплохой спектакль с отличными декорациями Сергея Бархина. Главным элементом декораций были колонны из вошеной бумаги: подсвеченные соответствующим образом, они смотрелись как оникс. Но именно из-за этих колонн (пожароопасных, как заявлялось, хотя они были пропитаны специальным огнестойким раствором) спектакль не разрешали. Уже не помню кто: то ли Управление культуры, то ли пожарники. Ждали Эфроса. Но в назначенное время он не приехал. Позвонили домой... Страшная новость в голове не укладывалась, и по инерции сначала мы продолжали делать какие-то дела, потом опомнились и поехали с директором театра Дупаком в Селиверстов переулок. Дупак немедленно сел на телефон и стал добиваться, чтобы не делали вскрытия, чтобы не забирали в морг, чтобы дали хорошее кладбище и прочая, и прочая, и прочая... Директором он был замечательным, и все организовал как нельзя лучше. Наташа вела себя потрясающе. Не плакала, не стонала, была абсолютно вменяема и словно вся

сжалась внутренне, предельно сосредоточившись на происходящем. Она молча взяла меня за руку и отвела в маленькую комнату, где Он лежал. И все пыталась утешиться тем, что лицо у Анатолия Васильевича было спокойным, даже безмятежным, каким мы давно его не видели, потому что на Таганке он постоянно был в напряжении и в ожидании очередной обиды или неприятности. Даже во время репетиций. Мы сели на пол и долго смотрели в это мягкое лицо человека, который не хотел в жизни ни ловчить, ни вертеться, ни бороться, ни побеждать, ни преуспевать. Хотел лишь просто заниматься своим делом. И этим делом был счастлив.

Похороны были на Таганке. Гроб стоял на сцене, которая так и осталась для Эфроса чужой. Перед смертью он успел подписать коллективное письмо пришедшему к нему на премьеру Горбачеву о возвращении Любимова. И Горбачев дал согласие.

Народу было много, играла музыка, а речей я не помню. Возможно, их и не было. Помню заплаканного Дурова, которого как главного возбудителя конфликта с Эфросом на Малой Бронной прогнали, и он ушел. А на Кунцевском кладбище, где людей осталось немного, так как было очень холодно, меня потрясла Ольга Яковлева, которая упорно запикивала в полузакрытый гроб шерстяной плед, чтобы уберечь любимого режиссера от холода.

А Васильев в том же 1987 году получил наконец собственный театр — «Школу драматического искусства» — и зажил вполне успешно.

По прошествии лет в своих поездках по стране и несколько раз — во Франции я стала в публичных выступлениях рассказывать о театре Васильева и его учеников, о методике его работы с актерами как о новом явлении. Кассеты некоторых спектаклей у меня были (подарили его ученики), а один какой-то спектакль Васильева мне потребовалось пересмотреть, и я обратилась в литчасть его театра, где работали, разумеется, ярые поклонницы режиссера. Кассету посмотрела, вернула, лекции во Франции прочитала, терпеливо разъясняя французам, в чем гениальность Васильева. А через некоторое время на премьере «Плача Иеремии» я после спектакля по обыкновению кинулась к мэтру — поделиться впечатлениями и восторгами, а он на глазах учеников, актеров, посетителей изощренно и оскорбительно меня отшил: поверх моей головы сказал кому-то «Зайдите ко мне», а меня демонстративно не заметил. Опешили все, а я поспешно ретировалась, чтобы не расплакаться публично. И долго, очень долго я не могла выяснить, за что же он меня высек. А оказалось, что кто-то из его окружения сказал, что я кассету в театре взяла, а использовала ее, чтобы раскритиковать спектакль. Потом я много раз в жизни убеждалась: чем очевидней и бессовестней клевета, тем невозможней и унижительней ее опровергнуть. Казалось бы, ясно, что никто из окружения Васильева моих французских лекций не слышал и судить о сказанном мною не может. При этом и задача у меня была одна: проанализировать причины

собственного восхищения спектаклями. А расстались мы навсегда.

С. 175

* Картину у этого непризнанного в те годы художника они купят не потому, что им нравился авангард, а из типичной для них шестидесятнической солидарности с нуждающимися в помощи.

© 1996 - 2013 Журнальный зал в РЖ, "Русский журнал" | Адрес для писем: zhz@russ.ru
По всем вопросам обращаться к [Сергею Костырко](#) | [О проекте](#)
