

**ЗАРА ДОВЖАНСКАЯ  
О ТЕАТРЕ ЧТЕЦА**

**ВОСПОМИНАНИЯ О ЗАРЕ  
ДОВЖАНСКОЙ**

ХАРЬКОВ  
«ФОЛИО»  
2005

ББК 85.33(УКР)

З-34

Художник-оформитель

*Б.Е. Захаров*

Составители:

*С. Бунина, А. Лукаш*

З-34

**Зара Довжанская** о театре чтеца. Воспоминания О Заре Довжанской / Харьковская правозащитная группа; Сост.: С. Бунина, А. Лукаш; Худож.-оформитель Б.Е. Захаров; – Харьков: Фолио, 2005. – 76 с.

ISBN 966-03-3102-9

**ББК 85.33(УКР)**

ISBN 966-03-3102-9

© С. Бунина, А. Лукаш, составители, 2005

© Б.Е. Захаров, художественное оформление, 2005

© Харьковская правозащитная группа, 2005

**Б. ЧИЧИБАБИН**  
**ПАМЯТИ ЗАРЫ ДОВЖАНСКОЙ**

*Зара Довжанская – множества жизней легенда,  
звонкое имя, как зорюшка, зримое всеми,  
свет и отдушина пасынка-интеллекта  
в самое темное, самое затхлое время.*

*Юной и званной попала она в катастрофу –  
всю покорежило, клетки живой не осталось.  
Тут и смириться бы ей подобру-поздорову,  
но для души не удел инвалидность и старость.*

*Ветром имперским ее до бессмертья продудло,  
в жертвенных жилах тоска от базарного жира.  
Стала судьбой ее русская литература,  
сколько к ней душ приохотила, приворожила!*

*Помню жила она где-то, как птица, под крышей,  
слушал ее, восхищеньем немым переполнен.  
Так уж случилось, что тайны ее не открывши,  
я разминулся с ее победительным полднем.*

*Нынче жалею, да что ж теперь, Господи Боже?  
Не был чужим ей, а близким назваться не смею.  
Лиля, любовь моя, с Зарой дружила, но позже  
мы почему-то почти не встречались с нею.*

*Синь Коктебель ее с заревом утра в заливе,  
замыслы Зарины шепчет поэзия трав нам.  
Въяве ж не встретим. Отмучилась. В землю зарыли.  
Свеж ее дух, неподвластный болезням и травмам.*

*Слышу ее, отзываюсь ей, за словом шастая.  
Не был ей другом, зато уж теперь не поссорюсь.  
Зара Довжанская, – молвлю, – заря слобожанская,  
вечны тобой благодарные память и совесть.*

*январь, 1993*

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

«Театр устроен, как раковина, – он слышит время», – говорила Зара Довжанская. В этой настроенности на время – особая беззащитность театра. Мы «опоздали на празднество Расина», не приобщились феерическому миру Е. Вахтангова, можем только догадываться о том, как работал с актерами В. Мейерхольд... Любая попытка говорить о театре, ставшем историей, заведомо безуспешна и вместе с тем глубоко человечна, поскольку ее цель – сохранить неповторимое явление искусства в человеческой памяти.

Зара Довжанская, создавшая свой авторский театр (он и исчез из-за невозможности продлить уникальное режиссерское дыхание), – эпоха в истории Харькова. Ее творчество почти 30 лет объединяло харьковскую интеллигенцию, уставшую от официоза в жизни и казенщины в искусстве. Интеллект, окрыленность, человеческая и режиссерская отвага составляли лицо Театра чтеца; «равенство дара души и глагола», абсолютная соподправленность судьбы и творчества отличали самого режиссера. И если сегодня, спустя более чем десятилетие после смерти Зары Тевелевны, мы отваживаемся писать о ее театре, то потому, что чувствуем ответственность перед зрителем, оживавшим и вырвавшимся на этих спектаклях. Тех же, кто не успел увидеть и полюбить «Над пропастью во ржи», «Марину Цветаеву», «На заре туманной юности», «Смешные рассказы» Зошенко и еще многие-многие другие работы З. Довжанской, наверняка тронет сама история легендарного театра.

Зара Довжанская принадлежала харьковской сцене с рождения. Ее мать, Этель Исааковна Довжанская, была талантливой певицей; отец, Тевель Аронович, прекрасно играл на фортепиано; младшая сестра Фаня готовилась стать скрипачкой. В семье царил дух искусства. Удивительно, что очень одаренная от природы Зара в детстве казалась «золушкой» – ведь ее сестра уже в 15 лет играла сольный концерт с оркестром Харьковской филармонии под управлением знаменитого киевлянина Натана Рахлина. Смерть Фани в эвакуации, в Алма-Ате, была для Зары страшным ударом: будущая актриса стала заикаться. Эвакуации, однако, она обязана поистине великолепным театральным окружением. З. Довжанская стала ученицей известного московского актера Б. Оленина, постоянным зрителем спектаклей Театра им. Моссовета, возглавляемого Ю. Завадским. В атмосфере этого коллектива состоялось ее профессиональное рождение, здесь была освоена настоящая театральная школа.

В 1944 году, по возвращении в Харьков, З. Довжанская решила поступать в Театральный институт. Заикающаяся, предстала она перед председателем комиссии народным артистом УССР И. Марьяненко и

встретила сочувственное: «Девушка, с вашим дефектом невозможно играть на сцене». «Но вы меня слушаете?» – взмолилась Зара. Вслед за этим потрясенный мэтр услышал монолог Нелли «У меня умерла мама...» (Ф. Достоевский), прочитанный с такой органикой, что текст воспринимался как собственные слова молодой актрисы. «Вы приняты, а от заикания будем избавляться», – решительно сказал И. Марьяненко.

Затем были годы студенчества (Зара училась театральному мастерству в классе О. Сердюка), вдохновенный труд и первая победа – актриса научилась управлять своей речью, совершенно избавившись от заикания. Однокурсники и преподаватели называли З. Довжанскую неукротимой... Ее дипломная работа – Мавка в драме Л. Украинки «Лісова пісня» – произвела фурор. Актриса навсегда сохранила любовь к этому лирическому образу, еще и потому, что годы спустя связала свою жизнь с человеком по фамилии Лукаш.

После нескольких лет работы в Грозненском драматическом театре, совпавших с периодом глубоких душевных переживаний, З. Довжанская вернулась в Харьков. И теперь, когда она достигла профессионального расцвета, в родном городе для нее просто «не нашлось» ролей. Неудовлетворенность работой в Театре русской драмы им. А. Пушкина и немногочисленными подконтрольными выступлениями в Харьковской филармонии привела З. Довжанскую к мысли о создании собственной студии. С фотографий тех лет на нас смотрит блестящая молодая женщина, полная сил и желаний. Это Зара и не Зара, потому что стать событием по имени Зара Довжанская ей было суждено позже.

В 1957 году, после тяжелейшей автокатастрофы в Ленинграде, актрисе пришлось заново воссоздавать себя и, лишившись возможности выходить на сцену, отдать свой голос ученикам – актерам молодого Театра чтеца. С тех пор профессиональный и духовный рост З. Довжанской был действительно «неукротимым». Регулярные боли, операции, физическая скованность, казалось, лишь укрепляли дух актрисы, делали ее больше. Зариному театру были доступны Цветаева и Лорка, Э. Дикинсон и Шукшин – огромные, трагические миры, проживаемые режиссером. В это время ей были особенно созвучны спектакли Театра на Таганке (режиссер Ю. Любимов), театра «Современник» (режиссер О. Ефремов), Театра на Малой Бронной (режиссер А. Эфрос). Все актеры Театра чтеца читали с ее актерского показа, передавая в зал силу и энергетику учителя. В скупые и бесстрастные годы брежневщины театр З. Довжанской учил жить всем сердцем, всей полнотой личности. От него было невозможно уйти.

К началу 1990-х годов в репертуаре Театра чтеца было 42 спектакля, которые посмотрели тысячи зрителей.

В этой книге мы попытались донести до читателя собственную речь Зары Довжанской: первый раздел составлен из ее программной прижизненной статьи «Преодоление» и отдельных записей, сохранившихся в рабочих тетрадях режиссера. Этот материал поражает современностью подхо-

да, остротой видения и талантом. Наиболее сложным оказалось воссоздание неподражаемых сценариев З. Довжанской. Работая «с голоса», актриса не вела сколько-нибудь последовательных записей, а разрозненные черновые наработки в большинстве своем просто не сохранились. В основе спектаклей театра всегда лежал «чтецкий» сценарий – последовательность монологов и реплик, служившая для режиссера кодом, стержнем всего происходившего на сцене. Благодаря самоотверженности Т. Булипоп удалось восстановить такой изначальный план спектакля «Гамбринус» по А. Куприну, одного из лучших моноспектаклей театра З. Довжанской. Ремарки к нему написаны задним числом и принадлежат нам, зрителям, чья несовершенная память не может передать всей полноты режиссерского замысла. Мы рассчитываем на снисхождение читателей и надеемся, что даже в таком виде полюбившийся многим «Гамбринус» принесет пользу молодому поколению харьковской сцены.

Первая книга о Театре чтеца не претендует на полноту охвата материала и научность подхода. Она – призыв к тем, кто считает явление Зары Довжанской неотъемлемым от истории Харькова и истории современного театра.

*С. Бунина, А. Лукаш*

## ПРЕОДОЛЕНИЕ

«Знать, дух мой сподвижник и дух мой вожатый...»

*Марина Цветаева*

Прочла повесть для театра Иона Друцэ «Возвращение на круги своя». Повесть очень взволновала. Захотелось работать. Но в ней что-то входило в конфликт с тем, каким для меня был Толстой. Мешал быт, мешала жалость, которая захлестнула меня.

Нет, не трагедия старости, не об этом хочу рассказать.

Появилась необходимость ввода дневников и писем Льва Николаевича, Софьи Андреевны и Владимира Григорьевича Черткова. Появилась необходимость ввода кусков творчества Льва Николаевича. Хотелось любое его произведение представить как монолог. И наконец возник стержень спектакля, выраженный словами Толстого:

«...я связан; мне хочется выпростать руки, и я не могу этого сделать, и я кричу и плачу, и мне самому неприятен мой крик, но я не могу остановиться. Надо мной стоит, нагнувшись, кто-то, я не помню кто... Крик мой действует на них, они тревожатся от моего крика, но не развязывают меня, чего я хочу, и я кричу еще громче... Им кажется, что это нужно, то есть нужно, чтобы я был связан...»

Сцена одета в мешковину.

Уродливый длинный стул подымается до потолка. «Толстому от толстовцев» – это уродливый пьедестал.

Хотелось материализовать обывательский взгляд на великого гения.

Пугало огородное, обвешанное иконами и крестами, – анафема Толстому, посягнувшему на законы, на церковь – это взгляд церковников на Толстого;

чучело с перетянутой веревкой шеей – как висельника или претендента на висельника видит Толстого царь, ибо «в России не могут одновременно править два императора»;

оглобля с колесом от телеги, как дыба, как крест, на котором распинают Толстого;

серые хитоны наподобие древнегреческих, сцена одета в мешковину.

Скуп мир Толстого, отрешен, очищен в спектакле. Здесь, на дыбе, вспоминают Лев Николаевич и Софья Андреевна своего сына Ванечку –

два старика на краю земли... И вдруг этот мотив спектакля рвется. Негодование захлестывает Толстого: Ахмет, нанятый Софьей Андреевной сторожить лес от крестьян, бьет его учеников...

Гневно читает Чертков письмо Толстого польскому писателю Сенкевичу о страданиях крестьянства, но Чертков тоже трактует его иначе, провоцируя Толстого на действия.

И опять взрывается Толстой. Он правит: правит свои рукописи, правит суждения о нем, правит душу человеческую...

Софья Андреевна и Чертков...

Мысль Толстого трактовалась самыми близкими людьми искаженно: «Какое ужасное страдание знать, что я страдаю и лишаюсь жизни не от завала горы, не от бактерий, а от людей, от братьев, которые должны бы любить, а которые ненавидят меня, если заставляют страдать».

Нас взволновала трагедия одиночества, трагедия непонимания. Не могу без боли читать записи Маковицкого о последних днях Толстого, о его внезапном уходе из Ясной Поляны.

...Толстой, сидящий на оглобле-дыбе, одинок, и вокруг него идет жестокий поединок.

Из письма Черткова Софье Андреевне Толстой: «Софья Андреевна! Вы неоднократно заявляли, что *ревнуете* ко мне Л. Н. Я думаю, что основные причины Вашей теперешней *ненависти* ко мне лежат ни в чем другом, как в боязни, как бы я не завладел писаниями Л. Н. и не распорядился ими по-своему. Моя роль по отношению ко Л. Н. – огромна. Я занимаюсь изданием его произведений, и *ответственность* на мне лежит не только по отношению ко Л. Н., но и *ко всему человечеству*...»

Чертков выносит приговор Софье Андреевне, приговор, который не подлежит обжалованию...

– Вы же вор, вор, – кричит Софья Андреевна. Взрыв, истерика. Это сцена исступления. Идет борьба за Толстого. Борьба за себя под знаком Толстого.

Он, Чертков, считая себя лучшим представителем всего человечества, выполняет только волю Толстого. Толстой отказался от литературной собственности в пользу всего человечества, чем ставит свою семью на грань катастрофы, то есть здесь происходит то, о чем он сам с болью говорил, что «из любви к человечеству» совершаются самые страшные ужасы. Чертков не считается с Софьей Андреевной. Конфликт разгорается. Он читает письмо Льва Николаевича к нему, Черткову: «Неужели я так и должен умереть, не прожив хотя одного дня вне того сумасшедшего дома, в котором я теперь принужден страдать каждый час, не прожив хоть одного года по-человечески разумно, не на барском дворе...»

– Он мне гадок со своим народом, – кричит Софья Андреевна, и боль разрывает ее сердце. – Жизнь наша – врозь. Я – с детьми, он – со своими идеями.

Эта сцена не бытовая. Ее нужно решать как борьбу идей.



Толстой, сидящий на оглобле-дыбе, а вокруг него идет жестокий поединок...

Бесконечно волнует одиночество художника: «Какая странная, какая удивительная моя судьба. Едва ли есть в мире забытый, страдающий от бессилия бедняк, который бы чувствовал хотя бы сотую долю того, что чувствую я, видя весь ужас насилия и бесправия мужиков, чувствовал я это давно, и чувство это с годами росло и росло и дошло в последнее время до высшей степени...»

Какой удивительный дар чувствовать несправедливость.

Над Шукшиным мы начали работать задолго до его смерти. Нас захлестнула боль Шукшина за человека.

Но случилось непоправимое. Он умер. Для нас это было личное горе. И мы долго не могли взяться за работу над ним.

За эти несколько лет было поставлено много бытовых спектаклей, которые, по моему мнению, все дальше уводили от Шукшина, поэтому мы встревожились и появилась острая необходимость создания своего спектакля «Если говорить о Шукшине».

Если говорить о Шукшине, то нужно говорить правду, не снижая его боли за людей, не снижая ненависти Шукшина к людям-манекенам. И нужно, чтобы в этой правде не было пессимизма, а была готовность до конца бороться, «говорить правду, какой бы горькой и жесткой она ни была, тогда это будет борьба за человека».

Да что это такое? Да откуда злость такая? – спрашивает Шукшин.

Наша тревога вылилась в спектакль. Взяли мы семь рассказов – семь монологов.

Весь зал обтянут мешковиной. Потолок тоже затянут мешковиной. Фотографии стоят на планшете сцены, висят в зале, фрагментарные, как сама его жизнь. Затянуты падуги. Через холст на потолке просвечивает свет прожекторов, и холст вспыхивает как зарница, а когда прожектора гаснут – он давит, душит.

На сцене стоит обшарпанная металлическая кровать с панцирной сеткой, какие остались, наверно, только в больницах. Звучит в записи песня, которую поет Шукшин. Выходит актер и начинает читать один из последних рассказов Шукшина – «Жил человек». В исполнении Владимира Алифанова автор сливается со своим героем – воевавшим, инвалидом, жившим тяжело и вот теперь умирающим.

Поднимается боль и горечь за судьбу этого человека, и рядом с вопросом «Зачем жил человек?» встает вопрос, почему так несправедлива была к нему жизнь.

Алифанов не уходит, он садится в сторонке и горестно сидит, как на похоронах, пока читается второй рассказ – «Мой зять украл машину дров». Актер Александр Вульфин одет в джинсы, по поясу обнажен. Его сильные мускулы подрагивают, ему не по себе, он и силен, и раним, си-

лен и беззащитен. Он играет силу и в то же время ранимость, беззащитность. Место действия – та же кровать, хотя драма Вени Зблицкого происходит не в больнице. Но общность сценографии подчеркивает общность поднимаемых Шукшиным вопросов: зачем жил человек и что с ним происходит? Что с нами происходит?

Венька старается понять и не понимает, за что так упорно хочет посадить его этот несправедливый прокурор. И тогда Венька – Вульфин теряет веру в людей, ему становится все равно; он устал.

На сцену выходит крепкий мужик – Владимир Алифанов с рассказом «Крепкий мужик». Он тот, кто считает себя хозяином жизни, кто может делать все, что хочет.

«Ноль-ноль целых» читает Игорь Приходько. Актер сидит с ногами на кровати и говорит, что он ничего не понимает, ведь он всего лишь пришел в отдел кадров, чтобы оформить увольнение, а его оскорбили, кроме того, предложили заплатить из не полученных еще денег двадцать пять рублей. Заплатил, потому что растерялся и струсил. Он сломлен. И это сделал с ним чиновник из разряда «крепких мужиков».

«Я всю жизнь боялся чиновников, продавщиц и таких, как эта горилла», – говорит Шукшин.

Рассказ «Дебил» стал у нас кульминацией спектакля. Дебил – это страшная фигура, достучаться до которой нет никакой возможности.

Сергей Войко читает и играет этот рассказ от лица Дебила. Он энергичен, нахален, а за всем этим стоит неуверенность, тревога, пустота и бездуховность. Актер играет не сюжетную ситуацию, а все то, что стоит за рассказом, чего боялся Шукшин и чего боимся мы – активной бездуховности и того, чем эта бездуховность чревата.

Миру «крепких мужиков» и «дебилов» театр противопоставляет тему художника. Рассказ «Стенька Разин» Владимир Алифанов читает от лица Васеки, суть творчества которого противостоит морали «крепких мужиков», хватающих Стеньку и выкалывающих ему глаза.

Активное неприятие мещанства с его грубостью, хамством, духовной нищетой, унижением человеческой личности родило спектакль «Смешные рассказы» Михаила Зощенко.

Сцена затемнена. Лучом прожектора высвечивается юная актриса, которая с волнением читает отрывок из «Маленького принца» о баобабах, о том, что, если вовремя не прополоть планету, баобабы разорвут ее на клочки. Не успевает она закончить, как раздается леденящий душу свист и из первого ряда на сцену выскакивают «баобабы» – пажоны 20-х годов. Маленький принц сметен, а «баобабы» лихо отплясывают «Мою Марусечку». Теперь видно, что сцена – это захламленная квартира. Примуса, старые меха, граммофон, сундук, бесконечные этажерки и тряпки, тряпки, тряпки. Первый рассказ – «Молочница» – читает, играя зубного врача О., Ирина Варенцова. С перекинутым палантином из «кошки под

норку», демонстрируя пышные бедра, непринужденно и аппетитно жуя яблоко, она назидательно рассказывает, как хитрая молочница пыталась ей «продать» в качестве жениха собственного мужа и что из этого получилось.

«Не надо спекулировать!» – учит публику эта беззастенчивая дамочка.

И снова высказывают на сцену «бабабы», самозабвенно отплясывая «Марусечку», какое-то старомодное танго и что-то другое такое же невообразимо пошлое.

«Забавное приключение», – читает Александр Вульфин. Он начинает рассказ с того, что выбрасывает из сундука груды грязного нижнего белья, которое повисает над сценой, зацепившись за проволоку. Это дает настрой на рассказ. Захлебываясь от восторга, рассказывает он о групповом браке, в котором оказались актер, его дама, малютка Сонечка, сослуживец и другие. Вульфин вел повествование от имени персонажа того же круга, но только у «героев» этой истории произошел скандал и это вызывает его восторг.

Монтер Евгения Киселева из рассказа «Монтер» – этот король хамства – доказывает, что хамство «сильнее» искусства. Он не только запрещает или разрешает спектакль, он управляет идущим спектаклем, может в любую минуту его прекратить.

Апогей мещанства и хамства наступает в рассказе «Нервные люди». Для актера Сергея Войко в образе инвалида Гаврилыча квартирный скандал – это то, для чего он существует. Это самая высокая нота гротеска в этом спектакле.

Тогда выходит на сцену наивный Вертер из рассказа «Вертер». Александр Вульфин трогательно украшает разгромленную в предыдущих сценах квартиру осенними листиками, мечтает о том, что скоро грубость и хамство исчезнут и мы заживем как фон-бароны. Ведь победили же в гражданскую войну. Что стоит победить хамство?

Хочу рассказать, как мы начинались.

Ради чего мы собрались? Ради чего мы ходим в наш театр?

Ради чего нужен мне и каждому из нас наш театр?

Мы начинались со студии в конце 50-х годов. Тогда появился «Современник». Мы услышали молодые голоса Евтушенко и Вознесенского. Мы захлебывались гневными стихами поэтов французского Сопротивления – Элюара, Превера, нас захватили ритмы Ленгстона Хьюза, философская лирика Пабло Неруды, музыкальность поэзии Николаса Гильена и трагичность Федерико Гарсиа Лорки.

И первая наша поэтическая композиция была составлена из стихов этих поэтов и называлась «Прочь!». Слова Николаса Гильена «Мистер Мрак, Миссис Ночь, прочь!» и явились стержнем всей композиции. Они были тем общим, что объединяло обездоленный народ в борьбе с диктатурой Батисты на Кубе, борьбу лучших людей Франции против грязной

войны в Алжире, гневное осуждение фашистского режима в Испании, борьбу народов Африки за свое освобождение. Этот первый спектакль сплотил коллектив страстностью отношения к теме и неистовостью гражданской позиции, характерными для всех последующих работ театра: композиции «Атомной бомбе – нет!», «Реквиема», «Я люблю твое имя – Свобода» – по стихам поэтов французского Сопротивления. Наконец, появилась композиция «С Испанией в сердце», посвященная испанскому поэту Федерико Гарсиа Лорке.

Поэта можно уничтожить физически, но нельзя уничтожить его песню. Смерти для художника и смерти для народа – нет!

Лорка – это личная боль и личный гнев театра.

В 1966 году на Всесоюзном фестивале студенческих театров в Москве эта работа получила диплом первой степени и золотую медаль, а в 1987 году была показана на Всемирном фестивале студенческих театров в Польше.

Кроме того, театр показал композицию «Песни Революции» по стихам Луговского, Багрицкого, Светлова и поэме Блока «Двенадцать», где настойчиво повторялся поэтический мотив: в мире, расколовшемся на свет и тьму, добро и зло, жизнь и смерть, побеждают не силы разрушения, уничтожения, а высокое право человека жить, думать, творить.

Так первые работы формировали наше мировоззрение, страстность активной позиции, и кроме приобретения мастерства, кроме глубокого знакомства с настоящей поэзией и работы над ней репертуар помогал создавать личность артистов.

В 1967 году вершиной для нас была композиция «Песни Революции». Театр был молод и по опыту и по возрасту, шел поиск новых выразительных средств.

С годами театр вырос, появлялся опыт, нас волновали теперь проблемы сегодняшнего дня, появилось желание ставить большие литературные спектакли. Появилась необходимость поиска новой формы.

Когда же театр обратился к жанру моноспектакля? Когда же начались первые опыты в этом жанре?

В 1963 году мы взяли рассказ Виктора Конечского «Еще о войне» и выстроили его повествование от имени медсестры Марии Степановны. Все события шли через ее воспоминания, через ее оценку. Это был монолог. Несмотря на то, что она изменила мужу, не дождалась его, нам хотелось защитить ее, и мы создали активную позицию этой защиты. Ведь война уничтожает людей не только физически, война еще и калечит их души. Судьба Марии Степановны перекликалась для нас с судьбой Вероники из «Вечно живых» Розова, и стержнем и ключом к этому спектаклю были стихи Вознесенского: «О, эти женские судьбы, охваченные войной, ничьим судам не подсудные, с углями под золой».

Вторым моноспектаклем была композиция по повести Антуана де Сент-Экзюпери «Ночной полет».

В этих двух моноспектаклях бралась трагическая, стрессовая ситуация, и в ней рассматривался человек, его поведение, его нравственные силы.

Третьим моноспектаклем стала композиция по документам, поэзии и драматургии украинской поэтессы Леси Украинки.

«Хто вам сказав, що я слабка,  
що я корюся долі,  
Хіба тремтить моя рука  
Та серце й думка кволі!?»

Опять взята трагическая ситуация. Леся Украинка, тяжело больная туберкулезом, в Кутаиси, одинокая перед смертью.

Преодоление своих возможностей и невозможностей.

За счет чего? «Толпа образов не дает мне спать ночами».

И она, Леся Украинка, выходит в творчество, и творчество спасает ее...

Уже можно сформулировать темы театра. Они проходят через все поэтические спектакли и моноспектакли и становятся центральными в нашей работе: тема художника и тема преодоления.

Доктор Маковицкий писал, что обычно самые глубокие жизненные инстинкты человека общеизвестны. Реакция на свет – стоит лишь приподнять веко, ритм дыхания, откликающийся почти всегда на избыток кислорода.

У Льва Николаевича все иначе. Вернее, все эти инстинкты присутствуют, но они приглушены, и самым активным инстинктом, доказывающим присутствие деятельности в организме, стали три пальца на правой руке, которыми он водит по бумаге.

И, будучи в беспамятстве, машинально исписав десять страниц, он испытывает облегчение, приходит в себя и начинает поправляться.

Тема преодоления – очень близка и необходима нам. Нас это волнует.

Чингиза Айтматова мы считаем своим автором. Исполняем его «Солдатка», «Материнское поле» и вот в 1975 году задохнулись от только что вышедшего «Белого парохода», заболели им, и нам казалось, что не делать его уже невозможно.

Мы – это актриса Инна Самитная, сценограф Сергей Вербук и я.

Работая над «Белым пароходом», долго искали среду, пространство, в котором бы одна актриса могла провести двухчасовой спектакль.

Наша Земля, ее природа, весь мир – это наш дом. Он кажется нам маленьким, незащищенным, открытым. И мы построили на сцене островок-дом, островок-мир, где происходило все действие моноспектакля, где прямо в песке находилась кровать, висела люлька. По ходу спектакля гармония этого кусочка человеческого обиталища разрушалась, падала люлька, когда зло заполняло это крошечное пространство и некуда было спрятаться, некуда было уйти, иначе как покинуть этот мир...

Сценограф Сергей Вербук выстроил на сцене деревянный помост из грубо сколоченных досок. Помост окружен висящей рваной старой рыбацкой сетью. На ней кастрюля, спинка и сетка от кровати. На помосте, засыпанном песком, стоит чурбан с топором, который может быть принадлежностью деда Момуна и всего его трудового рода и который становится страшным орудием, уничтожающим Олениху, сказку, мальчика, жизнь мальчика. Каждый предмет, который находился на сцене, имел несколько назначений, несколько смыслов. Сценограф очень точно почувствовал интонацию Айтматова и пафос театра.

Вместо задника натянута черная материя, на ней полукругом растянута рыбацкая сеть, впереди висит люлька, настоящая люлька-бешик, который принесла на своих рогах Мать Олениха для людских детей.

Сеть превращается в травы, цветы, в небо, в облака, когда мальчик с нею играет, а в руках Оразкула становится страшной паутиной, из которой мальчик не находит выхода. Но, уходя из жизни, он как бы завещает нам оставаться самими собой, вершить суд над пассивностью, над неспособностью противостоять злу.

Мальчик барахтается в сети, стараясь спастись от человеческой жестокости, а на белый станок, ведущий в зал, выходит актриса Инна Самитная и произносит последний текст Айтматова от себя, от театра, от всех нас. Немного об актерах театра.

Инна Самитная. Работать с ней для меня счастье, работать с ней, как пить родниковую воду из колодца. Легко, радостно. Природа ее щедро одарила. Одухотворение, красота, необыкновенная работоспособность и удивительная заразительность и органика.

Она всегда разная и всегда узнаваемая. Это она, Инна Самитная, в первом моноспектакле «Еще о войне», читая, играет медсестру Марию Степановну, глубоко переживающую отсутствие писем от мужа с фронта, страдания раненых, жалея их. Она вводит нас в то суровое время холода, голода, одиночества, тяжелой женской доли. Актриса живет в рассказе, и мы чувствуем растерянность, одиночество Марии Степановны и сочувствуем не вине ее, а беде, когда она сама вершит суд над собой. «О, эти женские судьбы, охваченные войной, ничьим судам не подсудные, с углями под золой».

В спектакле «Одержимая» Леси Украинки Инна Самитная – Леся больная, одинокая, все ее мысли там, на ее родной Украине, и происходит чудо. Инна – Леся у нас на глазах, сиюсекундно создает свою лебединую песню – «Лесную песню». И мы верим в одержимость героини.

Да, она одержима творчеством, жизнью, любовью к людям.

Очень трудно писать о каждой работе Самитной, так как это тема отдельной статьи, где можно интересно проследить каждое движение души актрисы.

Антуан де Сент-Экзюпери. «Ночной полет». Самитная ведет рассказ от имени жены летчика Фабьена, который погиб в воздухе. Фабьеном для нас был Экзюпери – это о нем болело сердце, это его жизнь была точкой отсчета. В спектакле жена Фабьена проигрывает для себя его жизнь и не хочет мириться с его гибелью – она требует, чтобы полеты были отменены.

Таким образом, спектакль об Экзюпери тоже был «Еще о войне» – о том трагическом, которое захватывает всех нас потерями близких и любимых. Но нужно жить, нужно работать, нужно отдавать людям добро.

Это и моя боль и боль Инны Самитной – это тоже тема преодоления.

Полеты должны продолжаться! Жизнь должна продолжаться! И нужно жить так, как жил Фабьен, как жил Экзюпери... С их уходом из жизни нужно лишь продолжать их жизнь в своей, с суровой меркой их отсчета...

Евгений Киселев – актер большого трагического темперамента, очень глубоко и интересно работающий, – совесть театра – Петруха из «Двенадцати» Блока; Моцарт – Пушкин и Сальери – Булгарин – из моноспектакля «Моцарт и Сальери»; Лев Николаевич Толстой в спектакле «Возвращение на круги своя». В то же время у Киселева есть и очень интересно решенные остросатирические работы – Петрушка в «Русских сказках» Горького и рассказ «Монтер» из спектакля по произведениям Зошенко.

Геннадий Майков – очень русский актер, стихийного темперамента. Его есенинские программы, Никита Муравьев из спектакля «Декабристы», очень тонко сыгранная роль поэта из спектакля «Последняя любовь Тютчева» мне кажутся прекрасными работами. А Распутин, Астафьев, Андрей Платонов ждут своего воплощения.

Ирина Варенцова – Мать из «Материнского поля» Айтматова, прекрасные острокомедийные работы в спектакле по произведениям Зошенко и мудрый светлый образ старухи Кандауровой в спектакле «Если говорить о Шукшине» – эти роли дают представление о разностороннем даровании актрисы.

В последней работе – образе Софьи Андреевны Толстой в спектакле «Возвращение на круги своя» – Ирина сыграла сложный образ, который вызывал разные чувства: сопереживание и жалость, неприятие и даже ненависть. Когда актриса показывала боль Софьи Андреевны за детей – в эти мгновения наши симпатии были на ее стороне, но когда возникали несдержанность, эмоциональные перехлесты, дергания Льва Николаевича – нам делалось больно за Толстого.

Александр Вульфин – исполняя рассказы Бабеля, Мопассана, в ролях Веньки Зблицкого в спектакле «Если говорить о Шукшине», Циника из «Забавного приключения» и Вертера из «Страданий молодого Вертера» Зошенко, книгопродавца и Мефистофеля из «Диалогов» Пушкина – предстает актером острым, постоянно ищущим, тянущимся к гротеску,

органично соединяющим в своем творчестве умение быть актером и театра представления и театра переживания. Пробует себя в режиссуре, ведет занятия в молодежной студии.

Сергей Войко – самый гротесковый актер театра. Его авторы – Шукшин, Зощенко. И как мечта – Бунин.

Владимир Алифанов – большой, сильный, темпераментный человек; пришел в театр в 1974 году уже с опытом работы в других коллективах, с некоторым штампом героических ролей. В течение нескольких лет при интенсивной работе вырос в одного из ведущих актеров театра. В его репертуаре – моноспектакль «Владимир Маяковский» по повести Катаева «Трава забвения» и поэзии Маяковского; рассказы Шукшина «Жил человек», «Крепкий мужик», «Стенька Разин» и «Кляуза» в спектакле «Если говорить о Шукшине».

Сейчас Алифанов работает над образом Владимира Ильича Ленина в спектакле «Синие кони на красной траве» по пьесе М. Шатрова.

Работа над документальной драмой началась в театре давно. К 100-летию со дня рождения В.И. Ленина Инна Самитная играла два моноспектакля по повести Елизаветы Драбкиной «Зимний перевал».

Созданию газеты «Искра» был посвящен первый большой документально-поэтический спектакль «Из искры возгорится пламя».

К 150-летию восстания декабристов был создан спектакль «Три песни о Революции»: «Декабристы», «Из Искры...», «Шаг держи революционный», и вот сейчас театр продолжает работу над историко-революционной темой в спектакле «Синие кони на красной траве».

Наш театр сам еще молод. Интересно работает и молодежная студия при театре. Анатолий Вабья, Татьяна Булипоп, Наташа Чичмарь, Инна Вабья, Сережа Вульфин и другие ребята – молодая талантливая смена. Я влюблена в своих актеров, потому что для них театр – не хобби, это часть их жизни, одна из основных духовных сторон жизни. Театр им, также как и мне, помогает жить, работать, учиться, помогает преодолевать, помогает отдавать...

Театр молод. Он в пути. Он учится. Учится у Юрия Петровича Любимова неистовости и страстности позиции, учится у Анатолия Васильевича Эфроса глубине и психологической разработке спектакля, учится у Дмитрия Николаевича Журавлева, учится у самого современного актера Сергея Юрского и следует завету своего духовного учителя – Александра Петровича Довженко: «Для того чтобы потрясать, надо самому быть потрясенным и сердце свое нести высоко».

1980 г.



## ИЗ РАБОЧИХ ТЕТРАДЕЙ ЗАРЫ ДОВЖАНСКОЙ

«По-моему, если возможно найти более или менее нравственного удовлетворения, то его должны находить люди, отрешившиеся насколько возможно от личной жизни для чего-нибудь более высокого; несомненно им очень нелегко, на их долю выпадает масса страданий, но они наверное не упадут от первого толчка судьбы, на которые она так щедра, не опустят руки, встряхнутся и идут опять вперед, готовые на все ради далеко-далеко светящегося огонька, пусть они одни видят этот огонек, пусть они не дойдут до него, но он им светит, дает силу, веру, с которыми они сделают, один – больше, другой – меньше, но сделают что-нибудь».

*В. Комиссаржевская.*

«Когда я думаю о своем призвании, я не боюсь жизни»... Жизнь в искусстве. Мятаж в душе. Об этом надо делать спектакль.

Оживление театром.

Страх порождает безобразие...<sup>1</sup>

Перед художником в смутное время стоит проблема – выжить. Когда все, что ты делаешь, уходит в песок. Когда не востребовано новое слово. Это большое испытание... Тот кто выдержит – тот художник. (1990-1991 г.г.).

Миссия театра – это не только создание спектакля, но и воспитание личности. Каждого участника...

Поэтический театр и вообще репертуар возникают как внутренняя потребность, как необходимость что-то сказать.

Чингиза Айтматова мы считаем своим автором. Исполняем его «Солдатенка», «Материнское поле» и вот в 1975 году задохнулись от только что вышедшего «Белого парохода», заболели им, и нам казалось, что не делать его уже невозможно. Мы – это актриса Инна Самитная, сценограф Сергей Вербук и я.

---

<sup>1</sup> Об этом же З. Довжанская говорит в документальном фильме «Искусство быть счастливой» (Леннаучфильм, 1989): «...я вижу страх в людях, рожденный абсурдностью жизни, и абсурдность жизни, рожденную этим страхом. И я понимаю, почему современный театр приходит к спектаклям-гротескам, трагическим гротескам».

Вопрос оформления спектаклей – у нас вопрос не второстепенный, а программный. У нас художник вместе с режиссером создает спектакль. В нашем театре обычные предметы, реально существующие в быту, обнаруживают по ходу действия с помощью актеров множественные связи с содержанием и идеей спектакля. Эти предметы и есть тот непосредственный материал, организующий пространство сцены в конкретно-жизненную среду.

Мы начинались со студии в конце пятидесятых годов. Появился «Современник». Мы услышали молодые голоса Евтушенко и Вознесенского. Мы захлебывались от стихов французских поэтов Элюара, Превера, нас захватили ритмы Ленгстона Хьюза, философская лирика Пабло Неруды, гневные стихи поэтов Сопротивления, музыкальность Николаса Гильена и трагичность Федерико Гарсиа Лорки. И первая наша поэтическая композиция была составлена из стихов этих поэтов и называлась «Мистер Мрак, Миссис Ночь, прочь!»

<...> Одесса смотрелась радостно... Были на очень интересной лекции Владимирского о Бабеле, с совершенно новыми материалами. Слушали рассказ Анатолия Смелянского (завлита МХАТа) о новых спектаклях, были в музеях. Мы дали концерт в Доме ученых, «Марину Цветаеву», были дома у талантливого художника – главы одесских авангардистов, в общем, Одесса прошла очень радостно.

Но как только я приехала в Харьков, меня ожидали сюрпризы. Меня вызвали на бюро парткома с отчетом о моей работе «в плане контрпропаганды». Я должна была ответить на 15 вопросов:

Почему у меня такая неправильная репертуарная политика?

Почему играют спектакли – Цветаева, Зошенко, Булгаков, Андерсен, Шукшин, Блок, Ахматова, Маяковский, Тютчев – и на 9 спектаклей «классических» (почти что ругательное слово) у меня всего 1 спектакль «Истоки мужества» и композиция «Нейтронная бомба»?

О чем Цветаева? О чем Блок? О чем? О чем? О чем?

Не кажется ли мне, что процентное соотношение должно быть другим?

Каков КПД (!) театра?

Какова роль театра в коммунистическом формировании молодежи?

Какие у меня «узкие места»?

И т. д.

Три недели продолжалась эта катавасия. Я сняла все спектакли и полтора месяца играла только «Истоки мужества» и три раза в неделю выстраивала репетиции «У войны не женское лицо»...

19-го было бюро: вахтерша (секретарь парторганизации), пожарник и другие. Я говорила больше часа. Работа признана «удовлетворительной».

(сер. 1980-х гг.)

Гойя. 18 век требовал освобождения от ига традиций прошлого. Первый этап Гойи – радостный, звенящий. Второй этап – идея сомнительности полного и подлинного счастья. Третий – перед «Капричос» – кризис всего мирозерцания. 1792 г. – тяжелая болезнь, потеря равновесия и полная потеря слуха. Мир для него замолк, погрузился в давящее безмолвие. Но глухота обострила зрительное восприятие, и он не утратил способности радоваться жизни, только радость эта будет отныне и навсегда соединена с тревожным и напряженным чувством ее мимолетности, уязвимости. Она станет вспышкой света во мраке, озарением в безмолвных сумерках. Жизнь предстала перед ним в реальных противоречиях вопиющей неразумности. «Капричос» – ярость против превратного мира, возмущенный разум против тьмы, безумия и предрассудков.

Режиссер и коллектив. В искусстве случаются чудеса и обычно секрет этого чуда в личности режиссера-руководителя. Если его роль велика в профессиональном театре, во многом определяет его творческое лицо, то тем значительнее она в самодеятельности. Здесь объединены самые разные люди, различные по образованию, по уровню культуры, по своим духовным запросам. У каждого свои требования, желания, вкусы. Их объединяет любовь к искусству. Режиссер должен сочетать в себе качества постановщика, педагога, организатора – по примеру Немировича-Данченко. Но это идеал. А на деле Станиславский считал, что трудно научиться быть режиссером, им надо родиться. Образование и практика лишь развивают врожденные задатки, способствуют формированию мировоззрения, накоплению творческого опыта. Для режиссера вопрос воспитания актера – прежде всего вопрос формирования активного гражданского самосознания. В каждом участнике важна активная гражданская позиция, ясное понимание того, почему выбран именно этот материал. Предварительная разработка режиссерского замысла в процессе репетиций обрастает множеством коллективно найденных деталей, видоизменяется и уточняется. Поиски своих поэтов, своих прозаиков, своей темы бывают очень нелегкими, но именно они приводят к удачам. Режиссер – друг актера.

Я убеждена, что репертуарная направленность театра – одно из самых могучих средств активизации исполнителя...

Психологическая глубина и тонкость, помноженные на яркую форму откровенного призыва, брошенного прямо в зал...

Основная работа театра проходит в малом зале. Именно малый зал дал нам возможность регулярно встречаться со зрителем: 2-3 раза в месяц, как правило, мы играем. Именно малый зал дал возможность поисков, экспериментов, возможность создавать большие спектакли...

Построение сценария на стержне основной мысли.

В нашем театре происходит объединение, воспитание ребят, появляется чувство, что театр – их дом, их дело, очень важное в их жизни <...> Атмосфера чуткости, любви и дружбы среди учеников – к этому стремимся, хотя бывают и срывы, и катастрофическое падение дисциплины. Мы помним слова Вахтангова о том, что если мы хотим заниматься искусством, мы должны сами стать лучше. И когда вдруг что-то проявляется чуждое театру, приходится собирать всех, говорить, говорить, и заканчивать письмами Вахтангова к его ученикам...

Если нет горения, над композицией работать нельзя!

Для каждой композиции, спектакля, моноспектакля должна быть найдена своя особая форма сценического воплощения. Основной принцип театра – стремление брать из жизни и ДАВАТЬ для жизни.

О наших жанрах. Конечно, очень условно можно говорить о том, в каких жанрах мы работаем. Например,

в жанре литературно-музыкальной композиции, где мы соединяем поэзию, документ, прозу, драматургию, определяя этот жанр как публицистический (от «Атомной бомбе – нет» к «Песням революции», спектаклю «Революционный этюд» по пьесе Шатрова и последней нашей работе в этом жанре «Истоки мужества»);

в жанре литературного спектакля (Зоценко «Смешные рассказы», «Если говорить о Шукшине», «Возвращение на круги своя», «Мелодия» по сказкам Андерсена, Бунин, Булгаков, Гоголь...);

в жанре «театр поэтического представления» (Блок «И сны, и явь» – театр 2-х актеров, Блок «Это все о России» – театр 2-х актеров, Тютчев «Последняя любовь» – театр 2-х актеров);

в жанре «театр одного актера» (Леся Украинка «Одержимая», В. Маяковский «Облако в штанах», Марина Цветаева, А. Ахматова, «Моцарт и Сальери» А. Пушкина, «Белый пароход» Айтматова, «Маргарита» по М. Булгакову – наша последняя работа).

Но, повторяю, мне кажется, что разделение этих жанров очень условно, особенно в нашем театре. В театре *монологичном* (что бы мы ни делали, в каком бы жанре ни работали, наши спектакли – это разного рода соединение нескольких рассказов-монологов). У нас нет авторского текста, у нас нет автора. Авторский текст мы подчиняем тому образу, от имени которого ведется рассказ...

Говорят, что мы бываем прозаичны в произнесении стихов (в «Пушкине»). Прозаизм речи – в резком обнажении смысла и в точности психологического состояния, человек на сцене говорит, потому что на пределе нервы и ему необходимо заразить и задеть вас своей мыслью. Умение устанавливать связь с залом мгновенно <...>

Гоголь: «Слышно страшное в судьбе наших поэтов. Как только кто-нибудь из них, упустив из виду свое главное поприще и назначение бросался на другое или опускался в тот омут светских отношений, где не следует ему быть и где нет места для поэта, внезапная, насильственная смерть вырывала вдруг его из нашей среды. Три первостепенных поэта: Пушкин, Грибоедов и Лермонтов один за другим, в виду всех, были похищены насильственной смертью в течение одного десятилетия, в пору самого цветущего мужества, в полном развитии сил своих – и никого это не поразило. Даже не содрогнулось ветреное племя».

Пушкин: «Замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов. Мы ленивы и нелюбопытны».

Блок: «Русские Гениальные писатели все шли путями трагическими и страшными, они урывали у вечности мгновения для того, чтобы после упасть во мрак и томиться в этом мраке до нового озарения. Будущим поколениям придется возвращаться к ним, будущим поколениям надлежит глубоко задуматься и проникнуть в источник их художественного волнения, переходящего так часто в безумную тревогу».

!«Хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого».

– Поэзия Лермонтова сплошь песнь отчаяния, осознанного как неизбежность.

О «Легком дыхании». Самая тяжкая вина Оли в том, что она живет, а не исполняет роль живого существа, наподобие классной дамы или подружек, словно готовящихся к выходу на сцену. Закону крещендо подчинены решительно все мотивы и образы «Легкого дыхания». Здесь каждая деталь грозит разрастись до размеров катастрофы, обрести избирательную избыточность. За любопытство и шалость – насилие, за легкомыслие – расстрел... Дух трагической градации буквально властвует над «Л.д.». Быть предельно живым значит быть предельно обреченным – такова ужасающая истина бунинского мироощущения. Сквозное действие, главное чувство – обида. Ее вытолкнули из жизни. Удивление и боль – температура 60. Раскрытие себя, своей радости (я – это чудо). Разговор с начальницей – первое столкновение с жизнью, протест против посягательств на личность. Страницы из дневника: чувство обмана, подтасовки. Она в глубине счастлива. От чего? Последний кусок о прелести жизни, а кончается горькой нотой...

Что хотим сказать? Нужно понять человека, быть внимательным к нему, а не выгаликивать его из жизни. Воспоминания о человеке (ср. то, как многие смакуют смерть Мандельштама, Цветаевой) не заменяют жизни.

М. Цветаева, письмо к Ю. Иваску: «И – кажется последнее будет важнее всего – я в мире люблю не самое глубокое, а самое высокое, поэтому русского страдания мне дороже гетевская радость и русского метания – то уединение...» (Как я).

! М. Цветаева, 8 марта 1935 года: «Самолубуются – когда НЕЧЕМ. А не знать себе цены, зная цену всему остальному (особенно высокому!), из всего ценного не знать цены именно себе – это какая-то местная слепота или корыстнейшее лицемерие. Все настоящие знали себе цену, с Пушкина начиная, или, может быть, кончая...»

М. Цветаева – самый искренний поэт в русской лирике, она ничего не скрывает от читателей. Противоречия Цветаевой – это она сама в бесконечных проявлениях во времени, безудержном полете очарований и разочарований, в земле и небе, во всей единственности и неразложимости самой природы (т. е. души).

#### Чаадаев:

«Больше, чем кто-либо из вас, поверьте, я люблю свою страну, желаю ей славы, умею ценить высокие качества моего народа, но... я не научился любить мою родину с закрытыми глазами, с преклоненной головой, с запертыми устами. Я нахожу, что человек может быть полезен своей стране только в том случае, если ясно видит ее: я думаю, что время сильных влюбленностей прошло, что теперь мы прежде всего обязаны родине истиной...»

«Мы не принадлежим ни к одному из великих семейств человечества, ни к Западу, ни к Востоку, не имеем преданий ни того, ни другого, мы существуем как бы вне времени, и всемирное образование человеческого рода не коснулось нас. По нашему местному положению между Востоком и Западом, опираясь одним локтем на Китай, другим – на Германию, мы должны бы соединить в себе два великих начала разумения: воображение и рассудок, должны бы возмещать в нашем гражданском образовании историю всего мира. Но опыт веков для нас не существует, взглянув на наше положение, можно думать, что общий закон не для нас. Отшельники в мире, мы ничего не дали, ничего не взяли у него, не прибавили ни одной идеи к массе идей человечества. Мы ничего не выдумали сами, а из всего, что выдумано другими, заимствовали только обманчивую наружность и бесполезную роскошь. Повторю еще: мы жили, мы живем, как великий урок для отдаленных потомств, которые воспользуются им непременно, но в настоящем времени, что бы ни говорили, мы составляем пробел в порядке разумения» («Филос. письмо»).

«Придет день, когда мы станем умственным средоточием Европы, как уже сейчас являемся ее политическим средоточием, и наше грядущее

могущество, основанное на разуме, превысит наше теперешнее могущество, опирающееся на материальную силу. Таков будет логический результат нашего долгого одиночества. Все великое рождается из пустыни» (Из письма к Тургеневу, 1925).

Черновик письма к А.Ю. Сеппо<sup>1</sup>.

*Глубокоуважаемый Арнольд Юханович!*

*Пишу Вам по совету Марка Александровича Поповского. Я актриса. В 1957 году попала в автомобильную катастрофу, в результате которой у меня был «закрытый перелом полости таза с разрушением вертлужной впадины крыла правой подвздошной кости и седалищной кости с центральным вывихом правого бедра; открытого перелома правой голени с крупнооскольчатый переломом б/берцовой кости и множественными переломами м/берцовой кости; ушибленные раны левой надбровной области, сотрясение головного мозга и шок» – цитирую по справке, выданной Клиникой Военно-полевой хирургии Военно-медицинской академии в г. Ленинграде. В клинике было проведено скелетное вытяжение бедра. Позже была проведена костно-пластическая операция б/берцовой кости по поводу ложного сустава, после чего б/берцовая кость срослась. Сейчас я являюсь инвалидом 2 группы по поводу тугоподвижности в правом тазобедренном суставе при патологической установке нижней конечности после центрального вывиха бедра.*

*В настоящее время боли в области тазобедренного сустава при ходьбе резко обострились, и для того, чтобы иметь возможность продолжать работать, – я работаю режиссером, – мне предлагают установку бедра на неподвижность с последующим пребыванием в гипсе в течение шести месяцев. Ни в Ленинграде, ни в Харькове, где я живу, других операций не делают. Марк Александрович посоветовал мне обратиться к Вам.*

*Арнольд Юханович!*

*Считаете ли Вы возможным проведение операции, которая сняла бы боли в бедре без столь длительного лежания в гипсе? Это чрезвычайно важно для меня, поскольку ряд сопутствующих заболеваний (пароксизмальная тахикардия, кифосколиоз с посттравматическим грудным радикулитом, ущемление 4-6 позвонков) могут осложниться при столь длительном лежании в высоком, до груди, гипсе. Высылаю Вам рентген и очень прошу Вас ответить мне по адресу: Харьков-57, Сумская 23, кв.6. Лукаш Заре Тевелевне.*

*С глубоким уважением,*

*Зара Лукаш.  
(1975 г.)*

---

<sup>1</sup> А.Ю. Сеппе – главный хирург ортопедической клиники в г. Таллинне. Оперировал З.Т. Довжанскую в середине 1980-х годов.

### Желание.

Медлительно влекутся дни мои  
и каждый миг в увядшем сердце множит  
все горести несчастливой любви  
и тяжкое безумие тревожит;  
Но я молчу; не слышен ропот мой;  
Я слезы лью; мне слезы утешенье,  
моя душа, объятая тоской,  
в них горькое находит наслажденье.  
О, жизни сон! Лети, не жаль тебя,  
исчезни в тьме, пустое привиденье;  
мне дорого любви моей мученье  
Пускай умру, но пусть умру любя!

*Ван Гог*

«Толстой, по-видимому, не верит в воскресение души и тела и, что особенно важно, не верит в небесное воздаяние, т. е. смотрит на вещи, как нигилисты. Однако, до некоторой степени, в противоположность им, он считает крайне важным, чтобы люди стремились делать хорошо все, что они делают, т.к. это, вероятно, единственное, что им остается.

Не веря в воскресение мертвых, он верит в то, что равноценно воскресению – в непрерывность жизни, в прогресс человечества, в человека и его дела, которые почти всегда подхватывают грядущие поколения.

Его советы – не только утешительный обман. Он, дворянин, сделался рабочим, умеет тачать сапоги, перекладывать печи, ходить за плугом и копать землю. Я ничего этого не умею, но я умею уважать человека, настолько сильного духом, чтобы так измениться. Ей богу, у нас нет оснований жаловаться, что мы живем в век лентяев, раз в наше время существуют такие представители слабого рода человеческого, которые не слишком верят даже в небо. Толстой верит в ненасильственную революцию, которую, как реакцию на скептицизм, отчаяние, безнадежность и страдание, вызовет в людях потребность в любви и религии».

Чертков, линия поведения. Чертков постоянно направлял Толстого на стезю борьбы с самыми близкими людьми. Толстой сознавал, что его жена нервно больна и проявлял в отношении к ней терпимость, мягкость, жалость, любовь. Его стойкость, его выдержка, его нравственная сила, его борение с собой вызвали протест Черткова, и от него приходили письма с бестактными упреками и советами.

Зоценко «Смешные рассказы». Рассказы не инсценировали, их читали, но читали в образах, как во всех работах театра. Начинали мы спектакль монологом Маленького Принца Экзюпери о баобабах, которые, если их не выколоть вовремя, могут разорвать всю планету. А из зрительного зала в современных костюмах с гиканьем высказывала толпа современных



мещан, и, сметая Маленького Принца, заполняла сцену. Актеры примеряли детали костюмов (тех образов, от которых шли рассказы) и исчезали, как смерч, который налетел и исчез, оставив на сцене одного персонажа ОТ-ТУДА.

...Рассказ о молочнице читала, играла Ирина Варенцова от образа врача «О», которая перехитрила хитрую молочницу. На ней гротескные детали костюмов нэпманов 1920-х годов. Рассказ читается очень современно, о сегодняшнем, это диалог со зрительным залом.

Второй рассказ «Забавное приключение» играл Саша Вульфин. Это актер острого рисунка, он читает от образа циника, изображая от циника всех персонажей, высмеивая всех и самого себя, наслаждаясь пикантными подробностями «забавных» приключений.

Сатирическая струя нарастает от рассказа к рассказу и доходит до своего апогея в рассказе «Нервные люди», когда зритель, корчась от смеха, забывает о том, что это очень похоже на нас и весело смеется над персонажем. Этот рассказ Сергей Войко читает от инвалида Гаврилыча, который дико наслаждается скандалом.

Рассказы перемежаются веселыми интермедиями, зритель теряет бдительность... И вот – последний рассказ – «Страдания Вертера». Рассказ читает Саша Вульфин. В красной футболке, коренастый, беззащитный, с огромными черными глазами, которые кажутся голубыми...

Памятные события театра (сведения о театре).

1966 г. – 1 Всесоюзный фестиваль молодежи и студентов в Москве (театр стал лауреатом 1 Всесоюзного фестиваля студенческих театров).

1967 г. – Всемирный фестиваль молодежи и студентов в г. Вроцлаве (Польша). От СССР выступал только Театр Чтеца.

1979, 1981 г.г. – выступления в Московском Доме ученых с программами «Марина Цветаева», «Василий Шукшин», «Михаил Зощенко», «Михаил Булгаков».

Поездки с творческими отчетами по городам Украины (Киев, Полтава, Донецк, Краматорск и др.).

Довжанская и Самитная награждены юбилейной медалью «За доблестный труд».

Изучение творчества чтецов:

Яхонтова

Дмитрия Орлова

Антон Шварца

Якова Смоленского

Дмитрия Журавлева

Александра Кутепова.

Прослушивание пластинок в их исполнении, обсуждение.

Беседа о Траме (агитационно-молодежном театре 1920-30-х годов).  
О трамовских традициях в современном театре. Театр на Таганке. Театр  
«Суббота» (Ленинград).

! «Истинная поэзия это любовь, мужество и жертва».

*Лорка.*

Мастер и Маргарита, план.

1. Заходят в зал люди.

Образ психиатрички. Казенный дом, белые стены, какие-то детали  
(м. б., клика или ворон, рукомойник – то, что м.б. в больнице).

2. Зрители сели.

На лестнице крик. В зал вносят Ивана. И он кричит, бормочет какие-то  
куски из Грибоедова, о Берлиозе, о погоне, о том, как Рюхин говорил о  
Пушкине. О боги, боги мои!..

3. Открывается дверь. Обход. Стравинский. «Развяжите его – Нужно  
ловить консультанта – Вам здесь помогут».

4. Вылезает Мастер. Иван – Мастеру по событиям. С сокращениями.  
Погоня.

Мастер: «Как я угадал?» И вступает Понтий Пилат – Женя.

Мастер – Иешуа. Пилат сам кончил главу... зелен очень... А роль  
Матвея берет Иван.

5. Обход. Мастер убегает. Свита. Санитары. Осматривают Ивана.  
Предлагает написать (из конца романа... в клинику поступило много лю-  
дей).

6. Выход Мастера. Иван: А вы кто? Писатель?... – Имени у меня нет.  
О романе, о желтых цветах. Они уселись бы все: Иван, Понтий и Мастер,  
как дирижер. Маргарита рассказывает.

Вторая часть. Попытка вернуть любовь и счастье.

7. Обход. Сам Стравинский рассказывает кусок из Пилата.

!Стравинский: «Знал, что вертится Земля, но у него была семья...»

И он работает, хотя все понимает.

8. Мастер: «Я покажу такую любовь...» Появляется Маргарита и  
рассказывает. Мастер может стать Воландом, остальные – его свитой. Он  
же Воланд. Он же Мастер. Она: Верните мне моего Мастера! Шапочка –  
и он снова Мастер.

9. Она уходит. И они сидят в психушке, Мастер заговаривается. Ни-  
где и ехать нечего.

10. Потом гроза. Опять кусок Пилата.

11. А потом ключница: что там у этого? 114-й умер.

12. Затем музыка мощная и сделать финал, когда летят кони, разве-  
ваются одежды. Сделать это через Мастера и Маргариту.

13. А потом Иван скажет: «А я знаю, что умерла женщина».

14. Они исчезают. Появляется свет. Иван снимает робу, одевает шля-  
пу... И когда полнолуние, он вспоминает.

Связать обходом все куски.

!Мастер нормальный – так как боль, совесть, любовь, ненависть это нормальные чувства. Ненормально, когда это принимают за ненормальность.

К «Маргарите».

Губайдулина. Тема Пилата.

1) барабан (власть)

2) сон (его внутр. борьба) – лирич. кусок.

Тема инопланетян – дьявольские силы:

Азazelло, Воланд – трубы,

Бал – ф-но на басах, шорох...

Шнитке. Тема Мастера и Маргариты (начало вальса). Деформация темы любви (средняя часть – страх)...

О. Александр Мень:

«Самая трагическая книга Библии – книга Иова... Иов загнан к самому последнему пределу, где гаснет разум и остается один крик... В его речах, как в фокусе, собрана вся боль мира... Личное крушение Иова приводит мудреца к раздумьям о скорбях всего человечества, особенно страданиях невинных... Страдание ставит человека перед всем, что не есть он сам, как перед непонятной, почти враждебной силой. Он видит бессмыслицу зла, абсурдность мира, который ужасает его душу и с которым он не хочет, не может примириться... Иов дерзок в своем мятеже и неотступен в требовании, мольбе и призыве. Он человек веры».

«Есть два страха: один – боязнь возмездия, другой – трепетное благоговение перед Высшим».

Ощущение болево́й точки – и в материале, и в нас. Когда этого ощущения нет, произведение не имеет права быть в репертуаре. Без боли нет искусства.

Театр – лаборатория. В ней идет непрерывное изучение процесса творчества и, как конечный результат, возникает спектакль. Актеры не играют, а существуют, живут. В течение часа 5 или 6 человек (а у меня и один) исповедуются, а вокруг сидят люди, которым довелось быть свидетелями этой исповеди. Все происходит не для публики, не для ее убажания – зрителям доверили приобщиться. Это колоссальная разница. Дело не в зрителе, а в сильнейшей внутренней (физической, психической) потребности проживания. В чем же этот путь? Никакой теории не знаю, все на уровне догадок, ощущений. Суть, вероятно, в том, чтобы не сыграть какую-то пьесу, а попытаться добиться такой НЕВЕРОЯТНОЙ ПРАВДЫ, когда можно как бы РАСТВОРИТЬСЯ В КОМ-ТО ДРУГОМ, А МОЖЕТ БЫТЬ, ПОЗНАТЬ СЕБЯ ДО КОНЦА.

## «КОНЦЕРТ» В БОЛЬНИЦЕ (СЛОВО В ДЕНЬ СМЕРТИ ЗАРЫ ДОВЖАНСКОЙ 7 СЕНТЯБРЯ 1992 ГОДА)

Тридцать пять лет тому назад мы договорились с Зарой Тевелевной встретиться 28 декабря 1957 года в 10 часов утра в Ленинграде на ступеньках у входа в Эрмитаж. Она выехала из Харькова несколькими днями раньше с учениками; помню только, что среди них был студент из Румынии Давид Рэу (вторым был Кабанов, он погиб сразу от наезда машины – А. Л.) – Зара и все мы звали его Луцэ, может быть, кто-нибудь его помнит – длинные по тем временам волосы, немного перебитый, как у боксера, нос и очаровательное чтение стихов румынского поэта:

Лэс зельони, лэс густой,  
Чьто ты ждешь, льюбими мой...  
Ти же старий мой кольдун,  
Вьечно зелен, вьечно юн...

Так вот, в назначенный день и час я пришел к Эрмитажу прямо с московского поезда (я проходил преддипломную практику ХПИ на Подольском котельном заводе под Москвой). Встретил меня один Луцэ. Помню впечатление неестественного цвета его лица. Он сказал: вчера мы выходили из Эрмитажа, и Зару на этом самом месте сбила машина на скорости 80 км/ час. На ноге одиннадцать переломов, разбит таз, сотрясение мозга. Она – в клинике академии им. Кирова (или Пирогова – не помню). И он провел меня туда.

Потом я навещал Зару, насколько позволяли порядки хирургического отделения. Она лежала внутри сверкающей металлической конструкции в окружении всяческой аппаратуры. Очень редко, на несколько минут она всплывала на поверхность сознания, открывала глаза; кажется, однажды она меня увидела и мы пообщались молча; впрочем, не уверен.

Через несколько дней после Нового 1958 года мне разрешили остаться в палате на ночь. Был зеленоватый ночной свет, ее лицо в шлеме из бинтов почти терялось.

Среди ночи сквозь мерное тиканье приборов послышался шепот. Она шевелила губами, глаза были полуоткрыты. Стали слышны отдель-

ные слова, потом фразы. Наконец, стало ясно, что идет художественный текст. Она читала. Это был Горький, «Старуха Изергиль». Вошла сестра, быстро ткнула в выключатель. Вспыхнувший яркий свет не оказал никакого действия – чтение продолжалось. Оно шло уже на концертном звуке, впрочем, еще не очень громком. Забыв закрыть дверь, сестра выбежала.

В дверях палаты стали появляться больные, некоторые на костылях. А голос ее все рос и рос. Палата уже была заполнена до отказа только этим голосом и ритмом чтения. В дверях собралась толпа – все тихо стояли.

Не знаю, сколько времени продолжался этот концерт. Толпа расступилась и в палату вошел профессор Ковалев – заведующий отделением. Он принимал Зару и оперировал – до этой ночи и – много раз, месяцы и, кажется, годы – после. Он остановился в дверях, медсестра за ним.

Кто слышал голос Зары, когда она читала на полную катушку, тот может себе представить, что происходило этой ночью в хирургическом отделении клиники. Потом голос стал стихать, в нем была уже монотонность и успокаивающая вялость. В ярком свете было видно, что лицо ее стало почти нормального цвета, живого; она затихла, закрыла глаза, дыхание было ровным и глубоким. Она заснула. Профессор сказал: она сама себя спасла, теперь она будет жить. Так началась вторая половина жизни Зары Тевелевны Довжанской.

За эти 35 лет – в разных городах, в разных театрах, в разных компаниях – мне не раз случалось рассказывать эту историю – ученикам, актерам, просто друзьям и знакомым. И история эта сейчас мне кажется каким то каноническим текстом, легендой, которую я где-то слышал или прочитал.

Вскоре в клинике появился Толя Лукаш. Он принял эту жизнь в свои руки и донес ее до сегодняшнего вечера.

У Василия Макаровича Шукшина есть запись. Он говорит, что в человеческой жизни важны три вещи: как родился, как женился и как умер. Зара Довжанская и Толя Лукаш поженились *так*.

Как умерла Зара, мы видим и слышим сегодня. Дай нам Бог каждому такое поминанье, но это очень трудно заслужить.

Как родился?

Я знал родителей Зары Тевелевны. И вот сейчас мне пришло в голову, что ее отец Тевель Аронович – это же Тевье, реб Тевье. А имя реб Тевье – по Шолом-Алейхему – наверное, звучит для нас, как некий знак отца. Отца народного, вполне земного и будничного, однако несущего в себе вечный библейский свет ежедневного мужества в тяжких трудах, веселого принятия своей судьбы и бесконечного терпения.

Постараемся же унести, кто сколько сможет, этого света с сегодняшнего вечера Зары, дочери Тевье.

## ТЕАТР ЗАРЫ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ТЕАТР...

Зары нет уже много лет.

С каждым днем пружина времени закручивается, но потенциал, громадная противодействующая сила растет, растет, рвется наружу, назад: Зара есть! Есть! Как много людей занимающихся искусством. Ставятся спектакли, пишутся картины и стихи...

Но приходит время, и у них ли самих, у кого-то еще, кто смотрит и читает, рано или поздно возникает вопрос: Зачем? «– А зачем?» Увы, многое, очень многое рассеивается как туман под неумолимым прожектором этого вопроса.

Такой вопрос никогда не оставался без ответа для Зары.

«Единственный способ что-нибудь понять в нашем деле – это научиться задавать пьесе вопросы и пытаться на них ответить» – сказала как-то Зара, решая один из рабочих моментов. Каждый спектакль ею поставленный, каждый материал, для этого обобранный, каждая секундочка жизни этого удивительного человека имела ответ на заданный ею же самой вопрос – «А зачем?»

Снова и снова биться над смыслом, вылушивая зерна правды. Как в последний раз... Как в первый. Всегда страстно и самозабвенно. И эта энергия, наработанная определенным ракурсом взгляда на жизнь и искусство, никуда не ушла. Она есть. Ее реально переживают студийцы и поклонники театра. Живут до сих пор в этом могучем поле, заряженном благородной страстью творить...

Поэтому Женя Киселев, актер и соратник, встал на одном из Зариных дней рождения уже после ее смерти и сказал: «Дорогая Зарочка»... Да, дорогая, драгоценная даже, для каждого из нас, кто занимается искусством. Или чем-нибудь серьезно. Живет осмысленно, отвечая себе на вопрос: «А зачем?»!! Ответ этот нов, всегда свеж, глубок, неоднозначен, но четок и ясен.

Когда-то казалось: маленький самодеятельный театр чтеца... Время разрушает иллюзии, уносит шелуху наших представлений о чем-либо, обнажая вещи, показывая их подлинную суть. Школа. Театр. Пример. В жизни и в искусстве. Любовь. Самоотдача.

Дисциплина. Одержимость. Страсть.

Глубина. Желание дойти до сути.

Война с формализмом в любых проявлениях. Кто читает? Кто конкретно?

Театр чтеца. Само название подозрительно: какой-то абстрактный чтец – вот где рассадник формализма и приближительности. Не тут-то было!!

У Зары ни одно слово не могло прозвучать просто так. Оно могло быть исторгнуто из глубины только очень предельно конкретного лица. Литературный материал, озаренный режиссерским сценарием становится всегда авторским, уникальным.

Зачеркиваем «чтеца» и пишем театр. Театр, подаривший нам встречи с героями, которых не отыщешь ни в пьесах, написанных по литературным произведениям, ни даже в самом литературном источнике. Эти незабываемые герои и были высечены из литературы Зариным режиссерским замыслом, сценарием, сценическим решением.

Многие хорошо помнят фильм Гайдая по рассказам Зошенко. И великолепного Даля, игравшего там актера. Свидетельствую, что интереснее было смотреть на Александра Вульфина, игравшего в Зарином спектакле совсем кого-то другого, не того, кого играл Великий Даль. И в этом случае сравнение не в пользу знаменитого артиста. Просто задачи, поставленные перед студийцем оказались неизмеримо глубже, умнее, богаче, перспективней того, над чем пришлось работать звезде. Фильм Гайдая как бы закрывал для нас Зошенко. Зарин спектакль открывал его нам, обнажая в нем невиданные доселе глубины.

Поэтому теперь к слову театр добавим Зарин. Этот единственный в своем роде театр потребовал пространства для своих героев. Пространства Зариного театра. Пространство Зариных спектаклей – особая статья. Как музыкальное оформление, как свет. Все в этом театре было особенным, Зариным.

Все вызывало радостное удивление. Все это было высокого, нет, высочайшего качества.

Слово самодеятельный выпало давно, само собой. Конечно, Зара настоящий «профи!» Таких поискать. Много ли на свете режиссеров, создавших свой театр? Думаю, чтобы их перечесать, пальцев на руках хватит с избытком. И Зара среди них.

Театр Зары это еще и особая связь всех его участников – сотворцов. Неблагодарное это дело: описывать рвущие душу моменты сценических прозрений; особые, ни на что не похожие, отношения внутри театра, который мог вместиться в маленькую Зарину комнату, заваленную книгами или расшириться неожиданно до зарубежных далей... Друга, соратника, сподвижника и главого критика Толю Лукаша, которому всегда первому показывалась еще неоконченная работа. Приход которого на репетицию сразу все менял: его ждали и немного побаивались... Конечно, хочется перечислить всех любимых студийцев-актеров, сумевших стать великими в моменты творчества, шагнуть за черту, которую мало кому из

настоящих профессиональных актеров удавалось переступить... Ту самую за которой «кончается искусство»...

Танечку Булипоп и Инну Самитную, Гешку Майкова и Жеку Кисева, Тольку Вабью и Инну Богословскую, Сережу Войко и Иру Варенцову, Наташу Чичмарь и Веру Закарян... не раз водила Зара за эту черту...

Зачем?!

Да затем, что Зара наш сталкер: многих, очень многих она проводила в ту зону, где мир предстает в своем истинном свете – свете высокого искусства, подлинных ценностей, глубоких чистых переживаний. Побывавший в этой зоне навсегда останется преображенным, озаренным этим светом. А значит будет расти, развиваться, меняться. Таких крещенных Зарой много.

Уже были серьезные проблемы со здоровьем. Травмированная нога, палочка, костыли. Так говорят. Но память сохранила невероятной, фантастической красоты женщину, полную жизни, любви, физического и нравственного здоровья.

Театр Зары больше чем театр. Событие. Событие с Зарой, видимо, то главное, что случилось в нашей жизни. Жизни тех, кто знал ее.

Случилось однажды и длится, и продолжается до сих пор.



## ХУДОЖНИКА МОЖНО ИЗУРОДОВАТЬ, НО ИСКУССТВО УБИТЬ НЕВОЗМОЖНО

*Как будто бы железом,  
обмокнутым в сурьму,  
тебя вели нарезом  
по сердцу моему*

Б. Пастернак

Зара Довжанская умерла 7 сентября 1992 года.

О ней не написали даже приличного некролога. А ведь в течение 30 лет на спектакли ее Народного театра чтеца невозможно было достать билеты. Она была честным и смелым художником, а это не просто было в 60 – 80-е годы. В Гулаг уже не сажали, но театры закрывали, спектакли запрещали и с работы могли снять.

Главными темами ее творчества были: изуродование человека в социалистическом обществе и судьба художника во все времена.

Многие помнят спектакли театра: «Белый пароход» (по Ч. Айтматову), где мальчик ныряет в реку, чтобы стать рыбой и уйти из того зверолодья, в котором он живет. «Нервные» люди Зоценко, характер которых испорчен гражданской войной, готовые вцепиться в соседа по коммунальной кухне или по трамваю (спектакль «Смешные рассказы»). Обесправленные, обездоленные, оболваненные герои Шукшина, демагоги и фанатики коммунизма из «Города Градов» Платонова, другие изуродованные коммунистической идеологией и практикой социализма несчастные советские люди.

Как бы на другом полюсе творчества Зары были моноспектакли о судьбах великих русских поэтов советского времени. В «Мастере и Маргарите» (по М. Булгакову) только приход дьявола Воланда спасает Мастера от ареста. Но так только в романе Булгакова. Мандельштам гибнет в Гулаге, Пастернака затравливают, Цветаева сама отдает Творцу билет...

Зара умела создавать удивительные сценарии, соединяя стихи, письма, прозу великих поэтов.

Тогдашний официальный театральный Харьков почти не замечал ее, живя своей убогой жизнью, оторванной от того, чем жили люди. Ни у одного театра не было такого мощного современного репертуара, как в театре

чтеца Довжанской. Но ее не брали преподавать ни в Театральный институт, ни в Институт культуры, в то время как зрители осаждали ее маленький театр в ДК Связи.

Отчасти эта тема вошла в моноспектакль «Гамбринус» о Сашке-музыканте по рассказу Куприна. Но главное в этом блистательном спектакле было другое: художника можно изуродовать, но искусство убить невозможно.

Да, Зара была изуродована похуже Сашки-музыканта. В 57-м году, еще до создания театра, ее сбила машина автобазы КПСС (символическое совпадение?). Ее спутник, ученик, умер сразу, а Зара получила многочисленные переломы и травмы.

И вот наряду, параллельно с драмой творчества – созданием спектаклей, своих прекрасных актеров, борьбы с начальством за эти спектакли – шла другая тяжелейшая драма: операции, тяжелейшие боли, сердечные приступы, вызванные этими болями, страхи. Она преодолевала все это, потому что жила для искусства. Искусство было ее настоящей жизнью, она была действительно призвана свыше к нему. Она чувствовала это – еще на школьной фотографии, на обратной стороне, она написала «среди них сидит гений». И оправдала свое предчувствие.

В борьбе с болями и болезнями ее жизненные ресурсы все уменьшались. В последний год она почти не могла ходить, и в то же время создала свой самый жизнелюбивый и радостный спектакль по «Одесским рассказам» Бабеля. У нее уже совсем не было сил сопротивляться. В больнице она ушла куда-то вглубь себя, а в ее последний день перед последней операцией, операцией отчаяния, ее глаза излучали необыкновенный свет, как будто вся ее жизнь, вся любовь к жизни, – а как она ее любила! – выходила этим светом.

Еще об одном нужно сказать: Зара обладала тайной человеческого общения, и мы все, знавшие ее, счастливы, что были с ней.

## **ЕЕ ЖИЗНЬ В ПОСМЕРТИИ РЕАЛЬНА...**

Ее жизнь в посмертии тише, глуше, чем была жизнь наяву (с театральными аншлагами, волнениями, откликами в прессе, интервью и пр.). Но тем не менее ее жизнь в посмертии вполне реальна и даже многообразна: семя духовности, которое она сеяла в душах самых разных людей своим подвижническим горением в искусстве, своей личностью и примером жизнестойкости – прорастает медленно, такое семя вызревает в плоды.

Что меня лично поразило и поражает в Заре?

С первых мгновений нашего знакомства она вызывала состояние удивления и восхищения. И эти состояния длились до самого конца ее жизни. Она всегда удивляла и не могла не восхищать. В нашем духовном общении это осталось непреходящим. Она всегда была молода душой, неумоима, азартна, противоречива. И теперь я часто беседую с ней в тиши ночной, рассказывая «самое самое», чем творчески маюсь.

Наш диалог длится во времени с осени 1975 г., когда она обратилась ко мне с просьбой помочь ей в составлении сценария о Ларисе Рейснер. Сценарий оказался мертворожденным ребенком, а общение осталось.

Она поражала не только мужеством и жизнестойкостью, но и творческой неумоимостью, разнообразием литературных пристрастий и интересов – Блок и Гумилев, Ахматова и Цветаева, Платонов и Булгаков, Айтматов и Бунин. Да разве всех назовешь, слову которых она в своем Театре теща давала новую жизнь! Она была как бы и духовным посредником между ними и зрителями. Она была достаточно бесстрашна, когда вводила в ткань сценария документальные материалы. И мыслила по-новаторски, современно. Это было непривычно для людей, чье сознание было отравлено многолетним страхом.

Она выпускала спектакль за спектаклем вопреки всем обстоятельствам жизни и тех условий, в которых было так нелегко существовать, а тем более реализовывать свои замыслы. Каждый спектакль – воплощение преодолений. Всем обликом она показывала, что значит быть истинно творческой личностью. Она умела внешнее и преходящее переплавить в творческое.

Зара незабываема, как неугасимо и все то, что способствует развитию Духа человеческого. Она постоянно соприсутствует со мной. И чем дальше печальная дата – 7.09.92 – тем острее это ощущение.

Низкий поклон Провидению, пославшему на моем жизненном пути общение с Зарой.

## ПАМЯТИ МАСТЕРА

В Харькове, на городском кладбище стоит могильный камень, похожий на парус или утес, устремленный вверх. На камне высечена надпись:

Лицом повернутая к Богу,  
Ты тянешься к Нему с земли,  
Как в дни, когда тебе итога  
Еще на ней не подвели.

Эти строки Пастернака удивительно совпадают с обликом той, которая уже 9 лет покоится здесь, под гранитным парусом, как бы скользящим между кустами и деревьями, силясь вырваться из здешней тишины и покоя.

Зару Довжанскую в Харькове знали многие. Она была режиссером Театра чтеца. В рецензиях на спектакли ее театр еще называли литературным или театром драматического монолога. Статьи о нем появлялись часто и не только в Харькове, но и в Москве и Киеве, в центральных союзных журналах «Театр» и «Театральная жизнь». О Заре писали книги, сняли фильм, но это все же не соответствовало ни масштабу ее работы, ни самоотверженности, с которой она работала в искусстве. Никогда, ни разу о ней не сказали соразмерно ее вкладу в русское сценическое дело, и не только потому, что писали не с такой же силой, с какой звучали ее спектакли. Просто никому не удавалось рассказать о ней как о человеке, красивом, ярко одаренном, необыкновенная судьба которого так тесно сплелась с судьбой города, что без Зары Довжанской Харьков последних трех десятилетий был бы просто другим. Вот такого памятника, незабываемого портрета мастера, увы, не осталось.

Зарин театр прожил более тридцати лет и умер в тот день, когда умерла она. У театра был широкий постоянный зрительский круг. Это был духовный центр, какая-то особенная территория. С тех пор сотни людей, Зариных актеров и зрителей, разлетелись по всему миру. Не сомневаюсь, что ее ученики и почитатели в Канаде и в Америке прочитают эту статью и каждый, уверена, мог бы дописать к ней что-то свое – ведь у каждого была своя Зара.

Актеры театра начинали учиться у нее с юности, это была своеобразная школа-студия. Ее дом, где она часто работала с актерами, был то-

же явлением культурной жизни Харькова. Сюда приходили Борис Чичибабин, Лидия Яновская, приезжали Григорий Померанц, Ирма Кудрова, бесчисленные ученики Зары, ставшие актерами других театров, как Владимир Заманский. Бывал здесь Юрий Петрович Полтавцев, адвокат, писатель, в прошлом – узник совести. Ученики Довжанской ежедневно находились в этой атмосфере, дышали воздухом искусства. За годы, проведенные в театре, некоторые из них достигали высокого уровня актерского мастерства. Назову хотя бы Инну Самитную (она живет теперь в Тамани) и ее незабываемые моноспектакли – «Марина Цветаева», булгаковская «Маргарита», «Эмили Дикинсон». И еще Пастернак, Сэлинджер, Мандельштам, Шукшин. В начале 80-х на такое решались немногие. Спектакли выходили, потом их ругали функционеры, крупные и мелкие. Афиши снимали, но через время они возвращались опять.

Она казалась мне немного похожей на Ахматову немолодой своей красотой и монументальностью. Ахматовская статья в ней невероятным образом сочеталась с юной цветаевской страстью, и иногда в ее спектаклях был слышен тот самый крик, тот голос, который Бродский назвал у Цветаевой «фальцетом эпохи». Она влюблялась в поэтов, в новых людей, в своих учеников.

История ее жизни могла бы послужить сюжетом для романа или пьесы, искусство перед ней в долгу. Ее муж, Анатолий Лукаш, в первый раз увидел Зару в ленинградской больнице. Он не был знаком с ней раньше, а здоровой не видел ее никогда. Она тогда уже была актрисой и только начинала ставить спектакли. В Ленинград приехала на несколько дней и попала в страшную автокатастрофу. По просьбе друзей из Харькова, знавших Зару, Лукаш, ленинградец, зашел ее навестить и был потрясен этой встречей. С ним Зара вернулась в Харьков, и он стал ей мужем, помощником и другом, соавтором ее сценариев. С трагедии началась новая жизнь, большую часть которой заполнил ее театр.

Зара Довжанская принадлежит к числу заметных фигур в русской культуре. Старости у нее не было. Заманчиво произнести – она была из сонма великих старух этих лет: Ахматова, Раневская, Берберова, но нет, старухой, даже и великой, Зара так и не стала. Ее лицо, живое и умное, носило отпечаток искусства и силы, фиалковые глаза (действительно, фиалковые, иначе не скажешь) таили в глубине готовые вспыхнуть огни. Длинные волосы она связывала сзади ленточкой. Она хромала, ходила с палочкой и была не очень высокой, но когда она шла по улице, на нее оглядывались, многие здоровались. Улыбалась она светло. На нее хотелось смотреть.

Спектакли свои она создавала годами: сначала тема возникала в ней, она добывала книги, связанные с ее замыслом, приглашала филологов, занимающихся теми же текстами, советовалась с разными людьми. Ей нравилось выслушивать мнения разных людей, чтобы после прийти к своему

решению. Пока выстраивался сценарий, велась и работа с актерами: дома за чаем, на прогулке – она всегда думала о спектакле, искала решений. Скажете, обыкновенная режиссерская работа? Верно, но спектакли получались необыкновенными. Историю Иешуа и сюжет, связанный с Мастером, Зара в своем моноспектакле «Маргарита» давала параллельно, следуя композиции романа Булгакова. Но весь строй спектакля держал на себе еще третий и самый важный для Зары сюжет – судьба Михаила Булгакова. И вот на наших глазах происходят невероятные перемены: актриса (Инна Самитная) произносит строки из писем и из книги Елены Сергеевны Булгаковой, и, кажется, что эта удивительная женщина, колдунья, как назвала ее Ахматова, сейчас воскресит, вернет, спасет Мастера. И его роман обязательно будет напечатан. Все три действия развиваются уже не параллельно, они стремятся слиться, сойтись. К концу становится все яснее, все горше: Мастеру предназначено пройти свой крестный путь, он к этому заведомо приговорен, ведь он Поэт. И, как некогда Иисус, он с каждой строкой приближается к распятию – этого не избежать. За текстом о Мастере начинает негромко звучать голос самого писателя, Михаила Афанасьевича Булгакова, проступают очертания его лица на стене. Христос, Мастер, Булгаков – по мысли автора романа «Мастер и Маргарита» спастись от ареста, от мук земных можно лишь покинув эту землю и жизнь. И вот Мастера спасает дьявол, Христос возносится к Отцу Своему, а Булгаков... Булгаков умирает. Зара понимала – Булгаков предсказал свой уход, и у него не было другого выхода.

Когда создавался спектакль о поэте, сценарий состоял, в основном, из стихотворений. Бывая на ее репетициях, я несколько раз бывала потрясена тем, как она работала со стихами. В сценарии попадались иногда строки непонятные. Чтобы актер смог прочесть их, следовало как-то объяснить ему смысл загадочных строк. Зара никогда не разбирала стихи, как это делают филологи, – построчно, со ссылками. Нет, она пользовалась только голосом. Прочитает – и будто свет в темноте зажгли. Так вот это о чем! Так было, когда она готовила второй спектакль «Марина Цветаева» и несколько дней прожила внутри «Поэмы воздуха».

О каждом спектакле Зары Довжанской можно рассказывать отдельную историю. Жаль, что все уничтожено временем и что не осталось никого, кто бы мог восстановить ее спектакли, вернуть их гармонию. Рассказ о Заре Довжанской я начала с описания кладбища и памятника над ней. Это вышло само собой, случайно, но вот теперь, перечитывая написанное, я вдруг заметила странное сходство моих первых строк со строками в рассказе И. Бунина «Легкое дыхание». Вот посмотрите.

«На кладбище, над свежей глиняной насыпью стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий. Апрель, дни серые; памятники кладбища, просторного, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья,

и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста. В самый же крест вделан довольно большой, выпуклый фарфоровый медальон, а в медальоне – фотографический портрет гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами. Это Оля Мещерская.» Я всегда помнила эту вещь у Бунина, мы с Зарой несколько раз о ней говорили. Она ведь знала, что такое «легкое дыхание», и оно у нее было. Вот почему я невольно заимствовала у Бунина кладбищенское начало, а камень, хоть и похожий на парус, так же несовместим с Зарой, влюбленной в жизнь и в людей, как тот «крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий» казался невозможным рядом с девичьим портретом «с поразительно живыми глазами».

## МОЯ ЗАРА

Счастье жить рядом с Зарой длилось 15 лет.

Сказать, что тот мой ПЕРВЫЙ спектакль, который я увидела в Театре чтеца, потряс меня – это НИЧЕГО не сказать. И те, кто видел «Белый пароход» в исполнении Инночки Самитной, поймут меня. А когда я пришла на первую репетицию в малый зал ДК связи, то поняла, что подготовка в театральном институте меня больше не интересует – я хочу быть ЗДЕСЬ, в ЭТОМ театре, с ЭТИМИ ребятами.

А ведь меня к ЗАРЕ привел руководитель драмкружка (который я посещала, по-моему, лет с 6-ти), замечательный Никита Глаголин, с одной целью – «поступить меня в театральный». Но появилось что-то более важное в жизни, более ценное, от которого отказаться «добровольно» было невозможно.

С Зарой хотелось хотя бы просто быть РЯДОМ, иметь возможность подставить под ее руку свою, когда она шла, превозмогая боль, быть нужным хоть в мелочи: принести из магазина свежий батон и потом пить с ЗАРОЙ чай, буквально обалдевая от восторга, только потому, что с НЕЙ.

Но мне всегда в жизни везло. И я оказалась нужной Заре и на сцене. Я ОЧЕНЬ старалась, чтобы НЕ подвести, чтобы ОПРАВДАТЬ, чтобы увидеть ее потрясающие глаза и возглас «молодец»! Как хотелось НРАВИТЬСЯ ЗАРЕ! Как хотелось быть такой, какой видела меня ОНА – умеющей реализовать ее творческие замыслы на сцене, способной сделать все, что бы она ни пожелала. Зара говорила на репетиции: «На завтра выучишь этот отрывок». И я даже представить не могла, что можно позволить себе НЕ выучить – ведь Зара сказала «выучить»! И учила за ночь по 10 страниц текста, и не видела в этом никакого героизма.

А как она умела слушать, как она реагировала на то, что происходит на сцене!.. Она же никогда не говорила: «Смешно», она СМЕЯЛАСЬ – да так заразительно, что ВСЕ смеялись.

А как она умела ХВАЛИТЬ нас, своих актеров!.. Таких режиссеров, наверное, очень мало, если они, конечно вообще есть. После любого общения с Зарой все было точно по Маяковскому – «и стоило жить, и работать стоило!»

...Получается, что хочешь писать о Заре, а пишешь о себе. Это неправильно. Но она вселяла такую колоссальную энергию в меня, такое



желание «прыгнуть выше головы», так ЗАРА жала жизнью, которую сама безумно любила, что невозможно не писать о том ощущении счастья и любви, в котором я жила.

Зара учила меня (нас) СО-переживать, СО-чувствовать и работать на «разрыв». Может быть «маститые» режиссеры и могли бы говорить о нашем непрофессионализме (естественно, ни у кого из нас не было театрального образования), но, не умея использовать сценические приемы, мы ЖИЛИ на сцене, а не изображали жизнь, и боль героев была НАШЕЙ болью. (Наверное, поэтому после роли Светланы Алексиевич в спектакле «У войны не женское лицо», я вспоминаю войну так, как будто она прошла и через мою жизнь, и через мое сердце).

Зара учила нас, ее учеников, – любить. Любить жизнь, любить дело, которым занимаешься, любить друг друга. И до сих пор ближе людей у меня нет, потому что, как правильно говорит наша Томочка Лейкихман, наша связь «крепче чем кровное родство и надежнее чем круговая порука».

Как я работала с Зарой над спектаклями? Не знаю... Как-то получалось. Никаких особых приемов не было. Мы просто понимали друг друга. И когда рядом была Зара, казалось, что ВСЕ – получается. И Джульетта, и Жанна д'Арк, и Домовой-Андерсен («Мелодия»), и Оля Мещерская (И. Бунин «Легкое дыхание»), и Сашка из «Гамбринуса», и Холден – герой Сэлинджера из «Над пропастью во ржи». И Баська с Беней Криком, которые так и не увидели сцены. Это был последний Зарин спектакль. Он должен был выйти осенью 92-го. Но в сентябре Зары не стало.

Вспоминать Зару мне нет необходимости – я не забывала ее. И думаю о ней каждый день, и очень люблю ее, потому что, как говорил Холден о своем брате Алли, «нельзя перестать любить человека только потому, что он умер»...

## ЗАРА. С ЭТИМ ИМЕНЕМ – ВСЯ ЖИЗНЬ...

Кажется, с самого детства, хотя это и не так на самом деле. Я помню ее еще в мои школьные годы... На симфонических концертах любимца харьковской интеллигенции дирижера Гусмана нельзя было не заметить эту тоненькую девушку в синем платье с горностаевым воротничком. Черные косы венком вокруг головы и обжигающие зеленые, всегда чуть прищуренные глаза...

Уже студенткой второго курса Политеха я вдруг узнала ее в руководительнице студии чтеца в клубе профсоюза пищевиков, куда меня привел приятель, чтобы показать меня ей как возможную претендентку на переход в театральный ВУЗ Москвы. Это было еще до ее автокатастрофы. Она как раз готовила программу на фестиваль молодежи и студентов (кажется, так это называлось) в Москве. После этого фестиваля все и произошло, когда она со своими студийцами поехала в Питер. Потом был госпиталь в Питере, несколько операций, ее удивительное замужество – невеста на костылях с множественными переломами...

Я попала к ней вновь уже на дачу под Харьковом, в Южном поселке. Она с мужем и мамой жила там лето после операций и прочих мучений Питерских. А потом умерла мама – очень близкий и родной ей человек, подставившая под израненную дочку свои руки и свое сердце. Вот оно и не выдержало, когда стало дочке полегче...

И вот первой нашей работой был плач по маме. Хотя был это плач матери по сыну, убитому на войне. «Маленький...единственный...» До сих пор в ушах, да и в душе эти слова... Это в «Реквиеме» Рождественского. Хоть и не из самых любимых был у нас этот поэт, но тот плач был такой пронзительно-настоящий...

И пошли работы одна за другой. Сколько их было? Можно, конечно, и посчитать, но важна не арифметика, а тот след в душе, который оставляла каждая новая работа. Какое это было наслаждение, какая радость – искать и находить то единственно точное (для нас с ней, конечно) звучание слова! Чингиз Айтматов, Белый пароход... Это была работа из самого сердца. Такими важными казались слова этой повести. Открытая, нежно-трепетная, жаждущая любви и понимания душа мальчика и мрачно-жестокий, безжалостный мир вокруг него. Тем, кто добрый, хороший, так трудно жить... Их удел – терпеть и безропотно сносить злобу и унижения от бездуховных и жестоких, глумящихся над ними. Так устроен мир, и

мальчик не может с этим мириться, он уходит из этого мира в небытие, навстречу своей мечте о белом пароходе.

Каждая наша работа с Зарой была для нее и для меня исповедальной. Мы говорили в них о том, что волновало душу, что казалось важным для нас и для тех, кто думает так, как мы.

Марина Цветаева, Александр Блок, Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Михаил Булгаков, Эмили Дикинсон – вот наши авторы. Моноспектакли по их произведениям шли в нашем театре много раз. И были люди среди нашей публики, для которых эти спектакли были необходимы, поддерживали веру в добро и благородство.

И было еще одно непостижимое чудо: как только мы погружались в материал нового автора, появлялся около нас человек, которому было что открыть нам в этом авторе, человек, уже погруженный в этого автора, влюбленный в него, знающий о нем много и глубоко. Как они нас находили, как мы их находили – это каждый раз история с мистическими поворотами. Когда была Марина Цветаева, появились и стали нашими друзьями Ирма Кудрова и Ларочка Опалева, когда был Булгаков, возникла и тоже стала нашим другом Лидия Яновская, когда был Платонов, появился и стал другом Фима Таубман. При этом мы-то жили в Харькове, а Ирма Кудрова – в Ленинграде, Фима Таубман – в Одессе...

И художники, оформлявшие наши спектакли, тоже возникали и становились друзьями, близкими людьми, как любила говорить Зара. Сергей Вербук, Андрей Гладкий, Ирина Борисова, Полина Осначук. Бог привел их к нам каким-то непонятным путем...

Какое счастье, что это все было в нашей жизни!!! Как милостиво подарил нам Господь эту ни с чем не сравнимую радость общения и совместной работы с Зарой – человеком, несущим в себе Свет Господен! Моя вечная благодарность Богу за то, что Свет этот светил нам многие годы и светит сейчас, объединяя нас, оставшихся здесь учеников и друзей Зары.

## МОЯ УЧИТЕЛЬНИЦА

Странно все это. Я никогда не хотела играть на сцене. Я любила поэзию, читала своим друзьям и знакомым Федерико Гарсиа Лорку и хотела общения с единомышленниками. Но так получилось...

Познакомила меня с Зарой Тевелевной руководитель Студии художественного слова при Студенческом клубе Харьковского университета Лина Павловна Левицкая, сама ее бывшая ученица. Я не сразу решилась прийти в студию Зары Тевелевны – не чувствовала себя там на своем месте. Но духовный вакуум, в котором я оказалась после окончания университета и, особенно, после отъезда Лины Павловны в Москву, стал невыносим, и я решила попробовать.

Удивительное дело – все что страшило, растворялось немедленно, стоило только увидеть это немолодое лицо с неистово молодыми прекрасными глазами. Достаточно было просто посидеть рядом с ней, подставить ей руку, когда она поднималась на ступеньку ДК, послушать как она читает фрагмент из будущего спектакля. Душа озарялась. Все становилось просто, все по силам.

Мне никогда не забыть той репетиции молодежной студии под руководством Саши Вульфина, когда мы читали какие-то детские стишки. После репетиции в зале очередного спектакля к нам в репетиционную комнату поднялась Довжанская. Все к тому времени были уже уставшими, как говорится, никакими. И вдруг требование З. Т. «А ну-ка, засмейся». Да кто же это может, по команде-то смеяться? Смеялись, вымученно, неестественно. И тут раздается залиvistый, полный радости и веселья смех нормального, здорового человека. Так смеялась Зара. Она смеялась так заразительно, что засмеялись все. Прыгали на одной ножке, хохотали, бесились, как малые дети (что, собственно, и требовалось для исполнения детских стишков). ...И вдруг, посреди всеобщего веселья: «Ребята, отведите меня, пожалуйста, домой... Нога очень болит». Бледное лицо, на лбу испарина, состояние близкое к болевому шоку. Мы ее практически на руках несли домой на Сумскую, благо, недалеко было. И я уже столько лет задаю себе один и тот же вопрос: чувствовала ли она боль уже тогда, когда заставила всех смеяться своим живым неподдельным смехом? А может, она так хоть ненадолго отгоняла от себя этот болевой ад, в котором жила долгие годы?

Спектакли... Ну, да, была цензура, были сексотские худсоветы, запрещающие и «непущающие», но была мысль, было чувство, и то самое

гражданское мужество, которое было единственным мерилom истины. И потому были аншлаги на спектаклях, которые шли много лет. И все же самым светлым, самым полифоничным для меня осталась «Мелодия» по сказкам Андерсена и Грина. Не потому, что я участвовала в нем, просто он был, действительно, как мелодия – воздушный, легкий.

И еще. Зара Тевелевна оказалась способной победить один из моих недостатков, от которого я мучилась еще со школьных лет, – тихий голос. Я не умела говорить громко, за что меня постоянно упрекала моя университетская преподавательница, проф. В.М. Борок, и что я ощутила, как бич, когда пришла работать в школу, и что послужило впоследствии одной из причин ухода из школы (постоянно сорванный голос). На последних партах меня все равно не слышали.

А было так. Мы готовили очередной студийный спектакль к 8 Марта. Читали весенние стихи. Я читала своего любимого Бориса Пастернака «Март». Все было хорошо, но вот в конце, там было одно слово, которое со сцены у меня никак не произносилось:

...Настежь все, конюшня и коровник.  
Голуби в снегу клюют овес.  
И всего живитель и виновник –  
Пахнет свежим воздухом навоз.

Ну вот, как раз этот «навоз» – ну никак... Тут я уже получила по первое число – и «глупый коров», и много впридачу. Потом З.Т. встала из кресла, пошла в конец зала, и оттуда заявила: «Я не слышу». И так раз 100. В конце я просто орала: «НА-ВО-З!». На навозе я сорвала голос, но это был последний срыв голоса в моей жизни. Я и сама не заметила, что теперь могу говорить и громко тоже. Это обнаружилось несколько месяцев спустя. Я оказалась в Москве в начале июня. 6 июня был выходной день, день рождения Пушкина. Я купила цветы и пошла на Пушкинскую площадь. Толпа была огромной – почти до края тротуара. С трудом пробилась к памятнику. А там – поднимались люди на ступеньку, клали цветы, поворачивались и читали стихи – кто Пушкина, кто свои – о Пушкине. Профессионалов было хорошо слышно, а вот любителей слышали только первые ряды. Поэтому задние ряды кричали «Громче!», чем только заглушали чтеца. Было очень жарко. Не слишком соображая, что делаю, я взобралась на ступеньку, положила цветы, повернулась, чтобы спуститься назад, и вдруг, неожиданно для себя стала читать. Я видела лица. Меня слушали. Меня СЛЫШАЛИ! Никто не кричал «Громче!».

Спасибо Вам, дорогая моя Учительница! Не только за громкий голос, конечно. За тот духовный оазис, в который я попадала каждый раз, когда переступала порог Вашей комнаты, где было царство поэзии Цветаевой и Тютчева, Ахматовой и Мандельштама, где Маргарита летела над Москвой, и Мастер писал роман об Иешуа га Ноцри. Как не хватает иногда Вашего «глупый коров».

## КРОШЕЧНОЕ ВОСПОМИНАНИЕ

Ничего я такого о Заре не знаю, что было бы, кроме меня, кому-нибудь интересно. Да и не был я с Зарой настолько близок, чтобы нечто такое знать. А свое сокровенное на народ выносить... Пусть при мне и останется в качестве куска той субстанции, что зовется ненаучно «душой».

Однако один эпизод я все же смогу рассказать. Потому, что стоит он отдельно от всего, что я знаю о Заре. Это просто картинка из того театрального быта, в котором я так недолго варился. Крошечное воспоминание об одной репетиции.

Если я правильно помню, репетировали «Декабристов». Репетиция шла себе ни шатко, ни валко. Народец ленился маленько и больше хотел общаться, чем репетировать. Такое бывало. Не часто, но все же бывало. Как не крути, а сходились мы вечером, после работы, учебы, иногда довольно усталые; сходились не только за тем, чтобы приобщиться к театру, которым нас судьба как профессией обделила, но и за тем, чтобы увидеть милые лица друзей, многие из которых так и остались с тех пор друзьями на всю нашу жизнь, и никаких других мы так потом и не приобрели.

Так вот, репетиция шла себе ни шатко, ни валко. Проходила она не в привычном для нас малом, а в огромном киноконцертном зале ДК «Студентов». Спектакль был большой, занято в нем было много народу. Раз за разом Зара пыталась взять ситуацию под контроль, но получалось совсем не то, чего она добивалась, а до выпуска оставалось – совсем ничего. Сначала Зара пыталась шутить и увещевать, потом начала раздражаться и в ее голосе появились гневные нотки, но и это, к сожалению, действия не возымело. И тогда вдруг из черной пасти огромного зала, где Зара сидела в кромешней тьме между рядами, раздался рык льва!

Слов я не помню; я помню лишь ужас, несущийся из темноты! Честно скажу, внутри меня все захолонуло и волосы встали дыбом. Я видел, как побелели лица стоящих рядом. Тишина наступила такая, как перед тайфуном. И на этой бесконечной, нечеловеческой паузе раздался жесткий, но абсолютно спокойный голос: «А теперь все сначала. И будем работать, как надо!»

Можете мне поверить, все было, как надо. Все было лучше, чем надо. Можете мне поверить.

Зару *такую* я не знал и не видел ни до, ни после. И желания не было. Но я тогда понял, увидел раз и на все времена, как выглядит стержень, который скрывала эта слабая плоть. Понял отчетливо, почему разномастная публика, составлявшая Зарин театр, не имевшая ни перед кем никаких обязательств (не работа ведь!), подчинялась беспрекословно.

Когда мы расходимся, все было уже, как всегда: улыбка, немного иронии, немного кокетства... Это была уже та самая Зара, что однажды, увидев, как в булочную привезли свежий хлеб, затащила меня туда, купила теплую еще булку с изюмом... и вдруг на моих глазах превратилась в девчонку – лакомку и хохотушку; она рвала теплую булку, как галка, глотала огромными кусками, хохоча и давясь и аж жмурилась от удовольствия...

## ФАЦЕЛИЯ

Так называется рассказ-воспоминание М. Пришвина. Этот цветок, рассказ и Зара Довжанская удивительным образом вошли в мою судьбу.

Где-то в 1969 году Зара предложила мне сделать литературную программу по произведениям М. Пришвина, где ключом замысла должна быть «Фацелия». М. Пришвин в то время в моей памяти был связан с поэтическими описаниями природы в книге «Кладовая солнца». Это было юношеское восприятие автора. Зара сразу же дала толчок видеть Пришвина, как поэта, пишущего прозой. «Новый Пришвин» захватил меня, и работа началась.

Величайшая заслуга Зары Довжанской – учительницы, как мы ее называли, в том, что она научила нас открывать новизну произведений в прозе и поэзии. Свои идеи и мысли она дарила нам во время работы. Меня всегда поражала логика мысли, которую она выстраивала в своих поэтических программах. Поэтому у театра Зары была широкая аудитория зрителей – от любителей до профессионалов.

В 1970 году я решил сдавать экзамены во ВГИК – институт кинематографии, в мастерскую научно-популярного фильма. В том году мастерскую набирал Александр Михайлович Згуриди. В творческом конкурсе надо было читать прозу и стихотворение. Естественно прозой стала «Фацелия», уже готовая к тому времени, а стихотворение – что-то из Есенина. Все это было с благословения учительницы.

Обычно комиссия на конкурсе выслушивает кусочек прозы, сразу же кусочек стихотворения, потом задают разные вопросы. С учительницей мы сделали компиляцию рассказа, чтобы выигрышно зазвучали сильные места.

Мое чтение на экзамене продолжалось довольно долго, и сразу же начались вопросы. А.М. Згуриди стал спрашивать о Пришвине, что еще я читал у него. Мне показалось, что мои ответы слушали с интересом. Зара всегда готовила программы с изучения автора, его судьбы. Этому она научила и нас. По сути это был научно-популярный подход к любой теме с поэтическим восприятием. Этим же отличались лучшие фильмы научно-популярного кинематографа.



Как я узнал позже, А.М. Згуриди очень любил Пришвина, хорошо его знал лично. Поэтому мой выбор оказался для меня, абитуриента, «козырной картой». Так «Фацелия» изменила мою судьбу, и я стал режиссером научно-популярного кино.

Но история «Фацелии» на этом не закончилась. В 1985 году на студии «Леннаучфильм» я снимал специальный учебный фильм «Промышленное пчеловодство». Съёмки в разных местах страны. Основные же были в Липецкой области в совхозе, где занимались пчеловодством на промышленной основе. Специальные домики-ульи на колесных прицепах возили на сельхозугодья, где пчелы опыляли разные культуры и собирали мед. В один из дней нашу киногруппу отправили в один из колхозов. Мы уже знали, что пчелы неохотно работают по клеверу, им трудно добывать мед из глубокого цветка, зато они хорошо опыляют клевер, резко увеличивая количество семян. На наш вопрос, а как же с медом, пчелы должны его есть и заготавливать? Нам кивнули, что мед они будут брать с поля за посадками, где начиналась соседняя Воронежская область.

Мы двинулись туда и, пройдя лесопосадку, просто остолбенели – во все стороны до горизонта разливалась синь фацелии. Цветущая фацелия – это большой венчик – букет из более мелких цветочков, по которым ползают синие пчелы, синие от цветочной пыльцы. Только на этом огромном пространстве я понял, какое впечатление оказали эти «синие перья сказочной птицы» на Пришвина и агронома из рассказа «Фацелия». И снова в памяти выстроилась цепочка: Зара Довжанская – М. Пришвин – А. Згуриди – научно-популярное кино – почти готовый киносценарий фильма, что так и не удалось мне тогда сделать.

## ДО И ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ

Зара, Зарочка, Зара Тевелевна, но для меня всегда Зарочка. Самая близкая, самая дорогая подруга. Я не помню времени, когда мы познакомились и подружились, потому что это время самого раннего детства, примерно в пятилетнем возрасте.

Мы жили не просто в одном доме, наши квартиры были сообщающиеся: квартира Зары выходила на парадную дверь, наша – во двор. Так что почти в любое время суток мы могли общаться и общались. Зарочка страдала отсутствием аппетита и дома ничего не хотела есть, но за столом у моей мамы она ела все, что подавала моя мама, хотя у нас еда была намного скромнее; так что в детстве мы и ели за одним столом.

Изобретательность на игры у Зары была феноменальная. В эти игры она втягивала всех ребят нашего двора: еще двух мальчиков и двух девочек, одна из которых была ее сестра Фанечка, очень талантливая скрипачка.

Поскольку пианино было у Зарочки, наша учительница музыки Мария Владимировна приходила к ним, так что мы с Зарой учились музыке у одной учительницы и упражнялись на одном фортепиано.

Когда мы подросли, у нас было несколько увлечений: мы выпускали газету – я писала злободневные статьи, а Зарочка в каждый номер давала стихи, стихи были лирические, чудесные, я хорошо помню реакцию наших родителей на стихи.

Каждое воскресенье мы ходили в театр, не просто ходили, а бегали. До самого начала войны не было спектакля в Харьковских театрах (я утверждаю это под присягой), которого мы бы с Зарой не смотрели.

Харьков был очень музыкальным городом, приезжали сюда самые видные, знаменитые музыканты; мы старались не пропускать концертов Мирона Полякина, Ю. Гольдштейна, Э. Гилельса, Д. Ойстраха и многих, многих других.

Но самое главное увлечение в нашей с Зарочкой жизни был театр. Главным режиссером была Зарочка, пьесы ставили не классические, она их писала сама. Сама подбирала музыкальное оформление и костюмы. Сопровождал спектакли игрой на фортепиано Зарин отец. Сюжеты были в основном драматические и героические. Поскольку данных у нас почти ни у кого кроме Фанечки не было, то что надо было спеть, произносилось речитативом в сопровождении музыки – получалась мелодекламация. Очень часто спектакль был с танцами, естественно танцы ставила Зарочка.

Очень грустно мы расставались, когда Зарочка уезжала в эвакуацию, мы уехали намного позже после них. Но случилось чудо: в самый разгар войны мы нашли друг друга, очень активно переписывались, и в это страшное время умерла Фаничка, как я уже говорила, очень талантливая скрипачка. В ночь ее смерти лопнули струны ее скрипки, скрипка не могла пережить ее смерти. Зарочка мне прислала телеграмму, мы все разделили ее горе.

За год до окончания войны я вернулась в Харьков. Зарочка уже была в Харькове, мы уже не расставались – вместе учились в театральном институте (я параллельно в педагогическом), ходили в театры по контрамаркам (денег ни у нее, ни у меня не было), после спектакля или концерта я оставалась у нее ночевать, мы спали вместе (к дивану приставляли два стула).

В одну из таких ночей голос Левитана возвестил об окончании войны, мы с Зарочкой вместе ночью бежали к моей маме сообщить ей радостную весть.

Вскоре я уехала в Москву, но это не послужило поводом к разлуке. Где бы я ни жила, то ли в Москве, то ли на Дальнем Востоке, мы с Зарочкой до последних ее дней остались самыми близкими подругами.

Начала она с детских спектаклей, а стала знаменитым режиссером и осталась им до конца жизни.

Мою любовь она унесла с собой.

## Я НЕ ПРОПУСКАЛА НИ ОДНОГО ЕЕ СПЕКТАКЛЯ...

Зара Тевелевна Довжанская – моя двоюродная сестра. Ее отец и моя мать были братом и сестрой. Понятно, что у нас с Зарой была общая бабушка. Как то мы с бабушкой пришли к тете Этти, жене бабушкиного старшего сына Тевы, отца Зары, о которой я еще ничего не знала. Там я увидела хорошенькую стройную девочку лет семи, которая, стоя перед зеркалом, принимала разные выразительные и красивые позы. Это была Зара. Состоялось наше знакомство.

Судьба была во многом ко мне очень жестокой. Одним из проявлений этой жестокости я считаю то, что, зная о существовании такой интересной сестры, на протяжении многих лет я не общалась с ней. Мы жили в разных мирах. Я в науке (биология), она в искусстве. Иногда я встречалась с Зарой в концертах, в филармонии. Она бывала там с мамой. Обменивались несколькими ничего не значащими фразами и все. Однажды необычно ярким видением Зара явилась мне в киноконцертном зале «Украина». Она спускалась по лестнице, а я сидела на противоположной стороне. Как она была хороша! Чудесные светлые глаза в темном обрамлении. Лицо как бы светилось. Я хорошо помню эту встречу. Уж очень этот облик Зары был ярким.

Наша дружба к большому моему огорчению началась поздно. Я старше Зары на 10 лет. Когда приехал из Ташкента наш общий с Зарой двоюродный брат, сын маминой сестры Левочка Иоффе, я была уже на пенсии. Моя работа, которая была смыслом моей жизни, кончилась. Появилось свободное время. Левочка свел меня с Зарой. Появилась возможность посмотреть спектакль в Зарином театре. Это был «Белый пароход» Айтматова. В изложении и постановке Зары исполняла этот моноспектакль Инна Самитная. Трудно передать впечатление, какое произвел на меня этот спектакль! Я была просто потрясена. После этого я уже не пропускала ни одного Зариного спектакля.

Когда отмечали 60-летие Зары, на торжественном собрании в честь ее юбилея, я сказала: в течение очень многих лет я слепо следовала утверждению И. П. Павлова (великого русского физиолога), что наука требует от ученого всей его жизни, а если можно было бы то и двух. И вот, после того, как я познакомилась с работами Зары и ее коллектива,

я поняла, что общее с ними восприятие их не уменьшает, а увеличивает творческие возможности.

В своей работе Зара проявляла большую смелость, я бы сказала – мужество. Ведь она знакомила посетителей ее театра с поэтами, которые, мягко говоря, были не в милости у власть предержащих. Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Анна Ахматова были фактически под запретом. Для меня, как и для многих, знакомство с их поэзией и с их судьбами было настоящим откровением.

Как выразить словами то состояние души, с которым я уходила после Зариных спектаклей из ее театра? И сейчас через столько лет я помню, каким новым, лучшим мне казался окружающий мир. Даже сердце, казалось, билось по-другому, замирая от восторга. Спасибо Зарочке за это!

Те годы, в которые мне довелось общаться с Зарочкой, были целиком наполнены дружбой с ней, нашей взаимной любовью. Живя далеко, я приезжала к ней почти каждый день. Обычно я заставляла ее полулежащей на диване, всегда с очередной работой в руках. Это были планы, эскизы новых спектаклей. В хорошую погоду иногда Зарочка сидела с кем-нибудь из своих учеников на скамейке во дворе. Любила солнышко.

Когда я сидела возле нее в ее комнате, Зара много рассказывала мне о своей жизни до нашего «знакомства». Об учебе, о первой работе в театре в Грозном. У нее были данные драматической актрисы первого плана. Рассказывала о поездке в Ленинград, которая окончилась автомобильной катастрофой. После того, как ее сбила машина, в больнице ее с большим трудом вернули к жизни. Но организм оказался искалеченным непоправимо. Но как оказалось – Зара доказала это всей дальнейшей жизнью – любовь к искусству, увлеченность творчеством помогли преодолевать физические страдания.

Вместе с тем, в больнице произошла встреча с человеком, который все последующие годы ее жизни, до самого конца был неутомимым ее помощником, верным ее другом, редким по силе понимания и любви мужем. Это Толя Лукаш. По просьбе своих московских родственников, Зариных друзей он пришел навестить ее в больницу. Буквально с первой встречи он так заинтересовался и вслед за этим так ее полюбил, что расстался с родным Ленинградом, стал нераздельно участвовать во всей со всеми ее сложностями Зариной жизни, Зариной деятельности, помогая одолевая болезни. И Зара ценила это. Первым, с кем Зара делилась своими творческими планами, был он. Очень она дорожила его оценкой, его мнением.

Дружба с Анатолием Лукашом передалась и мне. Годы над ней не властны. Я бесконечно благодарна ему за неизменное внимание ко мне. Конечно, основа этой дружбы – наша общая неугасающая память о Зарочке. Она всегда с нами.

## ЗАРА БЫЛА БЕССТРАШНА...

Театр Зары был совершенно необыкновенным. О нем ходили легенды. Андрюшин товарищ Миша Панн как-то с восторгом рассказал о спектакле, посвященном Александру Блоку: «Раньше я не понимал и не любил этого поэта. А потом я попал на спектакль в театр Зары. Он потряс меня. Я влюбился в Блока, все время перечитываю его...»

А нас с Лидией Марковной<sup>1</sup> сразу заворожил спектакль, посвященный Марине Цветаевой. Тогда это имя еще робко звучало в печати. А здесь, на сцене, Цветаева зазвучала во весь голос. Ее прекрасно читала Инна Самитная. И не только стихи. Вся жизнь Марины, ее неизвестные письма, ее любовь, ее отчаянье проходили перед нами как один трагический и вдохновенный рассказ.

После этого мы уже не пропускали ни одного Зариного спектакля. Все они – и трагические, и смешные, и лирические – были на такой высоте, что сердце замирало, хотелось только слушать, смотреть, переживать, понимать...

Мы близко познакомились с Зарой Тевелевной и ее мужем Анатолием Исааковичем. Стали бывать у них дома. Зара в то время уже начала обдумывать спектакль, посвященный Михаилу Булгакову. И вот однажды она сказала: «Лидия Марковна, дорогая, я очень хочу побывать у вас дома. Я буду лежать у вас на диване, а вы мне будете рассказывать о Елене Сергеевне. Я посвящу спектакль ей. Помните, вы рассказывали, как Елена Сергеевна, больная, лежала на диване, а вы сидели рядом и она говорила и говорила о Михаиле Афанасьевиче. Вот я хочу теперь послушать вас, вы будете говорить, рассказывать о Елене Сергеевне...»

Заре было необходимо войти, так сказать, в атмосферу своей героини, как бы задышать ее воздухом... Мы жили в районе ХТЗ. Этаж у нас был 4-й, без лифта, разумеется. А Заре трудно было ходить, она опиралась на неизменную палку. Ее привез к нам молоденький и очень симпатичный Сережа Вульфин. Потом во время разговора он сидел где-то в углу и во все глаза смотрел на двух таких интересных собеседниц... И все было так, как говорила Зара.

---

<sup>1</sup> Л.М. Яновская, литературовед, автор нескольких книг о М. Булгакове – С.Б., А.Л.

А потом вышел спектакль «Маргарита», и был он лучше всех предыдущих... Никогда не забыть, как Маргарита – в великолепном исполнении Инны Самитной – восклицала у постели умирающего Мастера: «Я его напечатаю! Я его напечатаю!» Речь шла о бессмертном, как мы теперь знаем, романе Мастера. Клясться напечатать этот роман в ту эпоху было чистым безумием. Впереди – теперь мы это знаем – была война. А после войны еще столько лет сталинского гнета. Да и после смерти Сталина должно было пройти больше десяти лет... Лишь за три года до своей смерти Елена Сергеевна напечатала роман (1967 год)...

Спектакль отражал целую эпоху. Он был задуман, как спектакль «Маргарита». Но ведь Маргарита – на сцене и в жизни – одно целое с Мастером (не существует без Мастера)... Так что же, выводить на сцену Мастера? Для Зары это было так же невозможно, как когда-то для Булгакова было невозможно вывести на сцену Пушкина в пьесе о нем. Слишком священное имя... Зара блестяще решает эту задачу. Она вводит в спектакль Голос автора. Его великолепно озвучил Владимир Заманский, знаменитый артист, начинавший когда-то в харьковской студии Зары. Для этого он прилетел из Москвы на короткое время к Заре. На сцене в темноте высвечивался, фосфоресцируя, портрет Михаила Булгакова и звучал Голос Мастера. Голос был чуть надтреснутый, трогательный, какой-то печальный и всеведущий одновременно. И звучал издалека, «из выси» – как писал Булгаков... Это было потрясающе.

Спектакль стал Зариным триумфом. Восторгу зрителей не было границ.

Зара была бесстрашна. Пробивая запрещенные имена, выводя их на сцену, она умело обходила все цензурные, начальственные и другие преграды. Так, в совершенно мирном, лирическом спектакле по повести Ивана Бунина вдруг зазвучали стихи... Осипа Мандельштама! (Расчет был на невежество начальства.)

Конечно, вечный страх за спектакль в целом или за отдельный его эпизод стоил много здоровья и нервов. Однажды стало известно, что на просмотр очередного спектакля придет известный работник и корреспондент Н. Зара очень нервничала, а ее верный Толя все ходил и с ужасом повторял: «Он – профессиональный убийца! Он – профессиональный убийца!...» Со стороны это было очень смешно, но и очень печально. Трое суток их трясло. К счастью, в тот раз все обошлось без крови и без потерь. Но нервотрепка каждый раз была страшная.

Как у каждого большого режиссера, у Зары выросли хорошие, самостоятельные, но строптивые артисты. Ей легко было работать с Инной Самитной, с Евгением Киселевым, а вот с Сергеем Войко, с Сашей Вульфимым появлялись проблемы, как бывает с хорошими, но капризными детьми. Они были очень талантливы, все впитывали, росли с Зарой, много спорили, вносили свои выдумки и, конечно, любили Зару.

Помнится, как по ходу чеховского рассказа об английской гувернантке герою рассказа (его играл Сергей Войко) надо было изобразить

купание в речке. И вот он стал молча и не спеша раздеваться... (Зритель знает, как интересно следить за любым жестом хорошего артиста.) Он снял и аккуратно сложил пиджак. Потом галстук. Рубашку. Потом так же медленно снял и сложил брюки. Остался в кальсонах. (Зал следил за всем этим, как завороженный.) Начал не спеша снимать кальсоны. Остался в трусах и все так же задумчиво смотрел в воду. Потом он засовывает пальцы за резинку трусов и, как бы забывшись, начинает медленно и задумчиво их снимать (в зале была мертвая тишина. Я вдруг увидел, как Зара привстала со стула. Она явно не ждала такого сюрприза, или, если угодно, стриптиза.) Наконец он снял трусы... Остался в плавках (были ли плавки в 19-м веке?)... Хохот в зале. Вздох облегчения. Спектакль катится дальше... Говорят, Зара ему потом всыпала за эту импровизацию... Но эффект много позволяющего себе артиста был полный.

А как великолепен был тот же Сергей Войко в роли инвалида с костылем из рассказа Михаила Зощенко. Как затряслась коммунальная квартира от его победного вопля: «Запасайтесь, дьяволы, гробами!...»

В спектакле по Михаилу Булгакову несчастный и ошарашенный встречей с дьяволом Степа Лиходеев (Саша Вульфин) начинает в своем полубезумии... пересчитывать пальцы на ногах...

Неожиданные детали, эти драгоценные находки приводили зрителей в восторг.

Можно ли восстановить сценарии Зары? Вряд ли. Похоже, у нее в начале работы над спектаклем была его схема, канва, главная задумка. А уже потом, в ходе репетиций, размышлений, дополнительного знакомства с материалом и вообще творческих мук выкристаллизовывался спектакль. И когда уже казалось, что все решено, обдуманно, закреплено на репетициях... Зара вдруг (даже на уровне генеральной репетиции!) меняла всю композицию! То, что прошло бы у любого другого, нормального режиссера, летело к черту. Зара все так переставляла, переосмысливала, так стремилась к совершенству – уму непостижимо! И в этот последний момент спектакль начинал блистать, сверкать всеми гранями, всем, что в нем было заложено большим писателем, что было понято вдохновенным режиссером и затем сыграно замечательными исполнителями.

Зара работала с артистами не только на сцене, но и дома. Всегда, когда мы приходили к ней, у нее был кто-то из учеников- артистов. Она работала с каждым. Мы хорошо это знали, знали, что ее с Толей быт неустроен, что они о быте совсем не думают, они как бы пренебрегают (насколько это возможно) житейскими мелочами... Мы знали их неустроенность, принесли (к сожалению, бывали у них не так часто, как хотелось бы) с собой что-нибудь съедобное, горячее в термосе и теплое в свертках. Хозяева с удовольствием накрывали на стол. Ставили вино. Мы говорили о новинках литературы, о новых журналах, на которые с некоторых пор была объявлена свободная подписка. Зара выписала все! Потом, конечно, от многих отказалась...



А однажды мы страшно разругались. Мы – все четверо – что-то кричали, доказывали, спорили, руками махали... Помню, что речь шла о знаменитом артисте Урбанском и его роли в фильме «Коммунист», о Владимире Маяковском, лирику которого Зара ценила очень высоко (а политическую поэзию отрицала), еще об Алле Пугачевой... Зара незадолго до этого побывала на ее концерте и возненавидела за то, что на сцену она вышла явно в нетрезвом виде (очевидно, харьковские меценаты перестарались за обедом). А легкомысленного отношения к сцене Зара никому не прощала. Забегая вперед, скажу, что потом был создан спектакль с удачным пародийным исполнением песен Пугачевой...

В общем, мы разругались и как-то недоуменно расстались. Через несколько дней, поостыв, мы пришли к ним. Анатолий Исаакович буквально просиял, заулыбался и сказал: «Знаете, я помню – мы в прошлый раз много кричали и спорили, а о чем шла речь совершенно не помню». И мы не помнили. Инцидент был исчерпан. Мы не хотели терять друг друга.

И еще вспоминаю, как на Рижском взморье, где мы вместе отдыхали, Зара по вечерам выходила, опираясь на палку и на своего верного супруга, на берег моря наблюдать за заходом солнца. Зрелище, конечно, было незабываемое. Солнце, садясь за море, становилось невероятно большим, закат пылал. Мы стояли, «смотрели как море горело» (А. Блок). Такой мы запомнили Зару. Зара всегда была окружена друзьями. Она умела привораживать людей. Ее все очень любили. Дружбой с ней гордились.

1 октября 2004 г.

г. Лод

## ПОД ЗНАКОМ ЗАРЫ

Было время, когда я бегала к Зарочке каждый свой рабочий перерыв. Она приветливо встречала меня и доверительно делилась своими мыслями по поводу прочтения того или иного текста. Это была энергия духовного существования, которая передавалась каждому, с кем она общалась.

Познакомились мы в Коктебеле – еще пустынном Коктебеле в мае 1965 г. Как сейчас помню, там росли только что высаженные деревца, и на берегу стояли всего два корпуса «Голубого залива», в одном из которых жила я со своей сотрудницей, а в другом Зара с Толей. Посчастливилось мне с Аней, так звали сотрудницу, попасть в Коктебель благодаря «горящим» путевкам, которые местком института «Гипросталь», где работал Толя, предложил нашему проектному институту. Аня оказалась соседкой по коммунальной квартире Инны Самитной – главной чтицы в Зариной студии. От нее надо было что-то передать Заре.

В ту пору я была довольно застенчивым человеком, и каждое новое знакомство считала для себя большим испытанием: мешало постоянное внутреннее смущение. Но с Зарой установились сразу простые и естественные отношения. Она обладала удивительным даром: привечать людей. Она была красива. Светлые серые глаза искрились живым теплом, лукавством, умной иронией. Черные прямые брови, черные густые волосы, схваченные на затылке цветной ленточкой, изящные руки, которые она протягивала навстречу гостю, настойчивым жестом указывая, где присесть. И незамедлительно предлагала послушать того или иного поэта, в которого она вчитывалась и вслушивалась в настоящий момент. Таким образом, у меня появилась отдушина: бежать в перерыв к Заре – «пообщаться», как она говорила. В одной из таких пробежек я и столкнулась с Борисом Чичибабиным, но это уже другая история.

А тогда в Коктебеле мы втроем: Зара, Толя и я – побывали у вдовы М. Волошина, Марии Степановны. Через Зару ей передавал фотографии замечательный человек, «киношник», основатель и руководитель харьковского Клуба любителей кино – Игорь Николаевич Бир. Принимала нас Мария Степановна на веранде волошинского дома в простеньком сарафане или халатике; села поджав одну ногу под себя. Рассматривая фотографии, увидела вдову Грина – Нину Николаевну. «Как она постарела», – повторила несколько раз не то с удовлетворением, не то с сожалением. Зара спросила ее, выходит ли она к морю, купается ли? Ради ее ответа я, наверно,

пишу о нашем визите. «Что Вы, я так брезгую морем! Такая дешевизна – приезжают все, кому не лень!» Это тогда-то, в еще не открытом для масштабного нашествия Коктебеле! Не дай Бог, если бы она увидела, что творится сейчас.

На следующий год Зара и Толя решили поехать в Литву, в Друскининкай, и я за ними – хвостиком. Разумеется, Зара пригласила меня сама. Я уже бывала в Прибалтике: в Риге и в Таллинне, правда, очень кратко, по 2-3 дня, не больше. В то время Прибалтика бала для нас самой настоящей «заграницей», но доступной для посещения (в отличие от нынешних лет).

Приехали мы в Друскининкай в начале лета, может быть, в конце мая или в начале июня; было прохладно, но так все опрятно, чисто, зелено – душа радовалась! Большой готический собор из красного кирпича, музей Чюрлениса с музыкой и картинами, озеро посередине поселка, парк с прогулочными дорожками и где-то внизу шелестящий Неман – все, включая целебный, чистейший воздух, наполняли жизнь волшебством и таинственностью.

Зара и Толя выбрали очень интересное жилье – двухэтажный коттедж с чердачной комнатой, в которой разместилась я. Потолок, как и положено, образовывал угол, а через небольшое окошко можно было наблюдать неторопливую жизнь Друскеников. Комната Зары и Толи была на втором этаже, а на первом хозяйка-литовка, всегда почему-то глядящая белье и не скрывающая свою нелюбовь к русским «захватчикам». К Заре она относилась заботливо, приносила молоко и сочувствовала такой молодой красивой женщине с палочкой. Меня она просто не замечала. Впрочем, с ней всегда разговаривала Зара, а я слушала и помалкивала.

Я изо всех сил старалась не мешать Заре и Толе, понимая, как они счастливы вдвоем, как им хорошо перебрасываться шутками и любить друг друга. Можно сказать, что пребывала я в гордом одиночестве, но мне было хорошо, так как я могла быть сама собой, со своими мыслями и «чувствованиями» и в то же время знать, что я не одна, что недалеко любимые мною люди, и что я им не безразлична. Такое одиночество полезно душе. Я даже написала там несколько стихотворений.

Наконец, мы собрались в Вильнюс. Зара легко перенесла дорогу, но как только мы вышли в город, ей стало плохо. Точно не помню, но, кажется, она отравилась какой-то пищей, а к этому прибавилась ее постоянная тахикардия. И все же мы прогулялись немного по ул. Горького (наверно, ее сейчас переименовали), но Заре, увы, не становилось лучше. Толя толкнулся в одну гостиницу – отказ, в другую – отказ! И вдруг мы заметили, что стоим возле большой деревянной калитки, в верхней части которой вырезан крест. Может, это вход в монастырь? Нет, перед нами оказалась гостиница «Наврутис». Администратор сочувственно отнеслась к Заре и разрешила поселиться на одни сутки. Но прожили мы в Вильнюсе и вторые, и третьи сутки! Стыдно сказать: «Не было бы счастья, да несчастье помогло». Башня Гедемина, кафедральный собор, «игрушечный» костел

св. Анны – мы влюблялись во все эти чудеса! Мы даже отважились пообедать в изысканном ресторане на центральной улице Вильнюса, кажется, назывался он «Неринга». Зарин облик, ее горделивая осанка, ярко выраженная индивидуальность вызывали уважение и внимание окружающих. С ней «не страшно» было заходить в ресторан, в элитный театр, на недоступную для простого смертного выставку...

Через несколько лет мне будет намного легче водить Бориса Чичибабина по проторенным Зарой дорожкам...

Вижу Зарино лицо перед премьерой спектакля, совершенно отрешенное. Она смотрит на всех сразу, но, кажется, никого не видит, улыбается, но заметно, что волнение захлестывает ее. «Зарочка, успокойся, все будет хорошо, не переживай, пожалуйста», – шепчу я ей про себя...

«Переживать», а ведь это то же самое, что пережить. Толя и я пережили Зару, пережили Бориса Чичибабина, и продолжаем жить и любить их, как самое дорогое и единственное – Главное, как говорил Борис, что было в нашей жизни.

Так получилось, что рядом с помещением, где существовал Зарин театр, а в середине 60-х годов минувшего века работала литературная студия Бориса Чичибабина, организован отдел культурно-просветительской работы, носящий название «Чичибабин-центр». Теперь это мое рабочее место. Ежедневно поднимаясь по лестнице, я вижу на стене большую Зарину фотографию и под ней надпись: Зара Довжанская – создатель и руководитель Народного театра чтеца с 1973 по 1992 год. И ниже приведены слова Александра Довженко, которые были Зариным девизом: «Чтобы потрясать, надо быть самому потрясенным и сердце свое нести высоко».

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## РЕПЕРТУАР ТЕАТРА ЧТЕЦА В 1970 – 1980-е годы (РЕЖИССЕР СПЕКТАКЛЕЙ – ЗАРА ДОВЖАНСКАЯ)

1. «Белый пароход» (моноспектакль по повести Ч. Айтматова).
2. «Город Градов» (по повести А. Платонова).
3. «Мистер Мрак, миссис Ночь, прочь» (композиция по мотивам лирики П. Элюара, Ж. Превера, Ф.-Г. Лорки).
4. «А. Пушкин («Поэт и книгопродавец», «Мне скучно, бес», «Моцарт и Сальери», «Сон Татьяны»)».
5. «Если говорить о Шукшине» (по рассказам В. Шукшина).
6. «Три песни о революции: «Декабристы». «Двенадцать» А. Блока. «Гренада» М. Светлова».
7. «Марина Цветаева: Стихи. Проза. Письма».
8. «Русские сказки» (по мотивам М. Горького).
9. «Смешные рассказы» (по рассказам М. Зощенко).
10. «Прекрасных женщин имена» (по лирике В. Шекспира, Б. Окуджавы, Ю. Левитанского и др.).
11. «Синие кони на красной траве» (по пьесе М. Шатрова).
12. «Истоки мужества» (на материале поэзии Великой Отечественной войны).
13. «Маргарита» (моноспектакль по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита»).
14. «М. Булгаков. Главы из «Мастера»» (моноспектакль).
15. «Затворница из Амхерста» (моноспектакль о жизни и поэзии Э. Дикинсон).
16. «Гамбринус» (моноспектакль по повести А. Куприна).
17. «Возвращение на круги своя. Уход и смерть Л. Толстого» (по повести И. Друцэ).
18. «Над пропастью во ржи» (моноспектакль по роману Дж.Д. Сэлинджера).
19. «У войны не женское лицо» (по повести С. Алексиевич).
20. «Прелестная башмачница» (по произведениям Ф.-Г. Лорки).
21. «Солнечный удар» (моноспектакль по новелле И. Бунина).
22. «Последняя любовь Тютчева» (по лирике и письмам поэта).
23. «Н. Гоголь. Повесть о капитане Копейкине» (моноспектакль)
24. «Случаи» (по произведениям М. Зощено и Д. Хармса).
25. «Реквием» (моноспектакль по поэме А. Ахматовой).
26. «Сандро из Чегема (Пиры Валтасара)» (по роману Ф. Искандера).
27. «Я вернулся в свой город: О. Мандельштам» (моноспектакль по стихам, прозе и письмам О. Мандельштама).
28. А. Блок. «Кармен» (моноспектакль).

29. «Засушливый сентябрь» (по рассказу У. Фолкнера).
30. «Николай Гумилев – Анна Ахматова» (композиция по стихам поэтов).
31. «Владимир Набоков» (моноспектакль по лирике и малой прозе В. Набокова).
32. «Мелодия» (по мотивам произведений Г.-Х. Андерсена, А. Грина, К. Паустовского).
33. «Лошади с крыльями» (моноспектакль по мотивам прозы В. Токаревой).
34. «Рождество» (по мотивам Ф. Достоевского, Б. Пастернака, И. Бродского).

Последним спектаклем, над которым работала З. Довжанская, стали «Одесские рассказы» (по одноименному циклу И. Бабеля).

# ГАМБРИНУС

## МОНОСПЕКТАКЛЬ ПО ПОВЕСТИ А. КУПРИНА

*На сцене, затянутой черным сукном, видны качели и веревочные лестницы. В центре композиции – вертикальный столб, украшенный цветными лентами на манер шатра в цирке шапито...*

**САШКА (ТАТЬЯНА БУЛИПОП)**  
ПОЕТ ПЕСНЮ «ЧАРЛИ ЧАПЛИН»  
НА СТИХИ О. МАНДЕЛЬШТАМА:

Чарли Чаплин вышел из кино,  
Две подметки, заячья губа,  
Две гляделки, полные чернил  
И прекрасных удивленных сил.  
Чарли Чаплин – заячья губа,  
Две подметки – жалкая судьба.  
Как-то мы живем неладно все –  
Чужие, чужие,  
Чарли Чаплин...

«Гамбринус!» – Так называлась пивная в бойком портовом городе на юге России. Хотя она и помещалась на одной из самых людных улиц, но найти ее было довольно трудно благодаря ее подземному расположению. Часто посетитель, даже близко знакомый и хорошо принятый в Гамбринусе, умудрялся миновать это замечательное заведение и, только пройдя две-три соседние лавки, возвращался назад. Вывески совсем не было. Прямо с тротуара входили в узкую, всегда открытую дверь. От нее вела вниз такая же узкая лестница в двадцать каменных ступеней, избитых и скривленных многими миллионами тяжелых сапог. Над концом лестницы в простенке красовалось горельефное раскрашенное изображение славного покровителя пивного дела, короля Гамбринуса...

На сводах еще можно было достаточно ясно различить следы занимательной стеной живописи. Там все шли картины из лягушечьей жизни: лягушки пьют пиво в зеленом болоте, лягушки охотятся на стрекоз среди густого камыша, играют струнный квартет, дерутся на шпагах и т. д. Очевидно, стены расписывал иностранный мастер. Вместо столов были расставлены на полу, густо усыпанном опилками, тяжелые дубовые бочки;

вместо стульев – маленькие бочоночки. Направо от входа возвышалась небольшая эстрада, а на ней стояло пианино. Здесь каждый вечер, уже много лет подряд, играл на скрипке для удовольствия и развлечения гостей музыкант Сашка.

### ЗВУЧИТ СКРИПКА

Проходили года, сменялись лакеи в кожаных нарукавниках, сменялись поставщики и развозчики пива, сменялись сами хозяева, но Сашка неизменно каждый вечер к шести часам уже сидел на своей эстраде со скрипкой в руках и с маленькой беленькой собачкой на коленях, а к часу ночи уходил из Гамбринуса в сопровождении той же собачки Белочки, едва держась на ногах от выпитого пива.

Обыкновенно Сашка приходил в Гамбринус в те часы, когда там еще никого не было, кроме одного-двух случайных посетителей. В залах в это время стоял густой и кислый запах вчерашнего пива и было темновато, потому что днем берегли газ. В жаркие июльские дни, когда каменный город изнывал от солнца и гдох от уличной трескотни, здесь приятно чувствовалась тишина и прохлада. Сашка подходил к прилавку, здоровался с мадам Ивановой и выпивал свою первую кружку пива. Иногда буфетчица просила: – Саша, сыграйте что-нибудь! – Что прикажете вам сыграть, мадам Иванова? – любезно осведомлялся Сашка, который всегда был с ней изысканно любезен. – Что-нибудь свое... – Свое...

### ЗВУЧИТ ПЕСНЯ «ЖИЛ АЛЕКСАНДР ГЕРЦОВИЧ» НА СТИХИ О. МАНДЕЛЬШТАМА:

Жил Александр Герцович,  
Еврейский музыкант.  
Он Шуберта наворачивал,  
Как чистый бриллиант.  
И всласть с утра до вечера,  
Заученную вхруст  
Одну сонату вечную  
Твердил он наизусть.  
Что, Александр Герцович,  
На улице темно...  
Брось, Александр Скерцович,  
Чего там, все равно...  
Все, Александр Сердцевич,  
Заверчено давно...  
Брось, Александр Скерцович,  
Чего там, все равно...



Со струн Сашкиной скрипки плакала древняя, как земля, еврейская скорбь, вся затканная и обвитая печальными цветами национальных мелодий. Лицо Сашки с напряженным подбородком и низко опущенным лбом, с глазами, сурово глядевшими вверх из-под отяжелевших бровей, совсем не бывало похоже в этот сумеречный час на знакомое всем гостям Гамбринуса оскаленное, подмигивающее лицо Сашки. Собачка Белочка сидела у него на коленях. Она уже давно привыкла не подвывать музыке, но страстно -тоскливые, рыдающие и проклинающие звуки невольно раздражали ее: она в судорожных зевках широко раскрывала рот, завивая назад тонкий розовый язычок, и, при этом на минуточку дрожала всем телцем и нежной черноглазой мордочкой.

### ЗВУЧИТ МЕЛОДИЯ ПЕСНИ «ЖИЛ АЛЕКСАНДР ГЕРЦОВИЧ»

Но вот мало-помалу набиралась публика, приходил аккомпаниатор, покончивший какое-нибудь стороннее дневное занятие у портного или часовщика, на буфете выставлялись сосиски в горячей воде и бутерброды с сыром, и, наконец, зажигались все остальные газовые рожки. Сашка выпивал свою вторую кружку, командовал товарищу: «Майский парад, эйн, цвей, дрей!» – и начинал!

С этой минуты он едва успевал раскланиваться со вновь приходящими, из которых каждый считал себя особенным, интимным знакомым Сашки и оглядывал гордо прочих гостей после его поклона. В то же время Сашка прищуривал то один, то другой глаз, собирал кверху длинные морщины на своем лысом, покотом назад черепе, двигал комически губами и улыбался на все стороны.

### ЗВУЧИТ СКРИПКА

К десяти-одиннадцати часам Гамбринус, вмещавший в свои залы до двухсот и более человек, оказывался битком набитым.

Пили в Гамбринусе серьезно. В нравах этого заведения почиталось особенным шиком, сидя вдвоем-втроем, так уставлять стол пустыми бутылками, чтобы за ними не видеть собеседника, как в стеклянном зеленом лесу. В разгаре вечера гости краснели, хрипли и становились мокрыми. Табачный дым резал глаза. Надо было кричать и нагибаться через стол, чтобы расслышать друг друга в общем гаме. И только неутомимая скрипка Сашки, сидевшего на своем возвышении, торжествовала над духотой, над жарой, над запахом табака, газа, пива и над оранием бесцеремонной публики.

### ЗВУЧИТ СКРИПКА

Но посетители быстро пьянели от пива, от близости женщин, от жаркого воздуха. Каждому хотелось своих любимых, знакомых песен.

Около Сашки постоянно торчали, дергая его за рукав и мешая ему играть, по два, по три человека, с тупыми глазами и нетвердыми движениями.

– Сашш!.. Страдательную...Убла... – проситель икал, – ублатвори!

– Сейчас, сейчас, – твердил Сашка, быстро кивая головой, и с ловкостью врача, без звука, опускал в боковой карман серебряную монету. – Сейчас, сейчас.

– Сашка, это же подлость. Я деньги дал и уже двадцать раз прошу: «В Одессу морем я плыла».

– Сейчас, сейчас...

– Сашка, «Соловья»! – Сашка, «Марусю»! – «Зец-Зец», Сашка, «Зец-Зец»!

– Сейчас, сейчас... – Сейча-а-ас!!!

И он играл без отдыха все заказанные песни.

По-видимому, не было ни одной, которой бы он не знал наизусть.

Сашка играл хохлацкие думки, еврейские свадебные танцы, английскую джигу, вальсы немецким матросам, лезгинку, африканские напевы итальянскую тарантеллу и многое-многое другое...

## ЗВУЧИТ МУЗЫКА

Иногда приходили большими артелями, человек по тридцати, рыбаки после счастливого улова.

Они никогда не забывали навестить Гамбринус. Сашка играл им ихние рыбацкие песни, протяжные, простые и грозные, как шум моря, и они пели все в один голос, напрягая до последней степени свои здоровые груди и закаленные глотки. Сашка действовал на них, как Орфей, усмирявший волны, и случалось, что какой-нибудь сорокалетний атаман баркаса, бородастый, весь обветренный, звероподобный мужчинец, заливался слезами, выводя тонким голосом жалостливые слова песни: Ах, бедный, бедный, я, мальчишечка, что родился рыбаком...

И очень часто Сашкино вмешательство останавливало ссору, которая на волоске висела от кровопролития. Он подходил, шутил, улыбался, гримасничал, и тотчас же со всех сторон к нему протягивались бокалы. – Сашка, кружечку!.. Сашка, со мной!..

Может быть, на простые дикие нравы влияла эта кроткая и смешная доброта, весело лучившаяся из его глаз? Может быть, своеобразное уважение к таланту и что-то вроде благодарности? А может быть, также и то обстоятельство, что большинство завсегдатаев Гамбринуса состояло вечными Сашкиными должниками. В тяжелые минуты «декохта», что на морском и портовом жаргоне обозначает безденежье, к Сашке свободно и безотказно обращались за мелкими суммами или за небольшим кредитом у буфета. Конечно долгов ему не возвращали – не по злomu умыслу, а по забывчивости, – но эти же должники в минуту разгула возвращали ссуду десятирицею за Сашкины песни.

Когда он спускался со своей эстрады, его готовы были разорвать на части. Сашка улыбался, гримасничал и кланялся налево и направо, прижимал руку к сердцу, посылал воздушные поцелуи, пил у всех столов пиво и, возвратившись к пианино, на котором его ждала новая кружка, начинал играть какую-нибудь «Разлуку». Иногда, чтобы потешить своих слушателей, он заставлял свою скрипку в лад мотиву скулить щенком, хрюкать свиноею или хрипеть раздражающими басовыми звуками. И слушатели встречали эти шутки с благодушным одобрением: Становилось все жарче. С потолка лило, некоторые из гостей уже плакали, ударяя себя в грудь, другие с кровавыми глазами ссорились из-за женщин и из-за прежних обид лезли друг на друга, удерживаемые более трезвыми соседями, чаще всего прихлебателями. Лакеи чудом протискивались между бочками, бочонками, ногами и туловищами, высоко держа над головами сидящих свои руки, униженные пивными кружками. Мадам Иванова распорядилась действиями прислуги подобно капитану судна во время бури.

Всех одолевало желание петь. Сашка, размякший от пива, от собственной доброты и от той грубой радости, которую доставляла другим его музыка, готов был играть что угодно. И под звуки его скрипки охрипшие люди нескладными деревянными голосами орали в один тон, глядя друг другу с бессмысленной серьезностью в глаза:

На что нам ра-азлучаться,  
Ах, на что в разлу-уке жить.  
Не лучше ль повенчаться,  
Любовью дорожить?

А рядом другая компания, стараясь перекрыть первую, очевидно враждебную, голосила уже совсем вразброд:

Вижу я по походке,  
Что пестреются штанцы.  
В него волос под шантрета  
И на рипах сапоги.

Один репортер местной газеты, Сашкин знакомый, уговорил как-то профессора музыкального училища пойти в Гамбринус послушать тамошнего знаменитого скрипача. Но Сашка догадался об этом и нарочно заставил скрипку более обыкновенного мяукать, бляеть и реветь. Гости Гамбринуса так и разрывались от смеха, а профессор сказал презрительно: – Клоунство. И ушел, не допив своей кружки.

ЗВУЧИТ ПЕСНЯ Г. ДИКШТЕЙНА «ГАМБРИНУС»,  
НАПИСАННАЯ ДЛЯ СПЕКТАКЛЯ З. ДОВЖАНСКОЙ

*Сашка проходит за сценой, что символизирует начало второй, «трагической» части спектакля. По ходу первых реплик Т. Булиноп снимает цветные ленты, напоминавшие о цирке или карнавале.*

Но вот наступила великая японская война. Посетители Гамбринуса зажили ускоренной жизнью. На бочонках появились газеты, по вечерам спорили о войне. Вначале никто не сомневался в нашей победе. Сашка раздобыл где-то «Куропаткин-марш» и вечеров двадцать играл его с некоторым успехом. Но как-то в один вечер «Куропаткин-марш» был навсегда вытеснен песней, которую привезли с собой балаклавские рыбаки.

### ЗВУЧИТ ПЕСНЯ Б. ОКУДЖАВЫ «СТАРАЯ СОЛДАТСКАЯ ПЕСНЯ»

С тех пор в Гамбринусе ничего другого не хотели слушать. Целыми вечерами только и было слышно требование: – Саша, страдательную! Балаклавскую! Запасную! Пели и плакали и пили вдвое больше обыкновенного, как, впрочем, пила тогда поголовно вся Россия.

Каждый вечер приходил кто-нибудь прощаться, храбрился, ходил петухом, бросал шапку об землю, грозил один разбить всех япошек и кончал страдательной песней со слезами. Однажды Сашка явился в пивную раньше, чем всегда. Буфетчица, налив ему первую кружку, сказала, по обыкновению: – Саша, сыграйте, что-нибудь свое... У него закружились губы и кружка заходила в руке. – Знаете что, мадам Иванова? – сказал он, точно в недоумении. – Ведь меня же в солдаты забирают. На войну. Мадам Иванова всплеснула руками. – Да не может быть, Саша! Шутите? – Нет, – уныло и покорно покачал головой Сашка, – не шучу. – Но ведь вам лета вышли, Саша? Сколько вам лет? – Сорок шесть. – Саша подумал. – А может быть, сорок девять.

Я не знаю.

Я сирота, – Так вы пойдите, объясните кому следует. – Так я уже ходил, мадам Иванова, я уже объяснял. – И... Ну? – Ну, мне ответили: пархатый жид, жидовская морда, поговори еще – попадешь в клоповник... И дали вот сюда. Вечером новость стала известной всему Гамбринусу, и из сочувствия Сашку напоили мертвецки. Он пробовал кривляться, гримасничать, прищуривать глаза, но из его кротких смешных глаз глядели грусть и ужас. Один здоровенный рабочий, ремеслом котельщик, вдруг вызвался идти на войну вместо Сашки. Всем была ясна очевидная глупость такого предложения, но Сашка растрогался, прослезился, обнял котельного мастера и тут же подарил ему свою скрипку. А Белочку он оставил буфетчице. – Мадам Иванова, вы же смотрите за собачкой. Может, я и не вернусь, так будет вам память о Сашке.

И еще попрошу вас, мадам Иванова. У меня за хозяином остались деньги, так вы получите и отправьте... Я вам напишу адреса. В Гомеле у ме-

ня есть двоюродный брат, и еще в Жмеринке живет вдова племянника. Я им каждый месяц... У них семьи, а я – одинокий. Прощайте же, мадам Иванова. – Прощайте, Саша!

...И – вы не сердитесь – я вас перекрещу на дорогу.

Гамбринус опустел и заглох, точно он осиротел без Сашки и его скрипки. Но... все обтачивает и смывает время.

Проходили месяцы, прошел год. О Сашке теперь никто не вспоминал, кроме мадам Ивановой, да и та, больше не плакала при его имени. Прошел еще год. Должно быть, о Сашке забыла даже и беленькая собачка. Но, вопреки Сашкиному сомнению, он не только не был убит, но не был даже ни разу ранен, хотя участвовал в трех больших битвах и однажды ходил в атаку впереди батальона в составе музыкальной команды, куда его зачислили играть на флейте. Под Вафангоу он попал в плен и по окончании войны был привезен на германском пароходе в тот самый порт, где работали и буйствовали его друзья. Весть о его прибытии, как электрический ток, разнеслась по всем гаваням, молам, пристаням и мастерским... Вечером в Гамбринусе было так много народа, что большинству приходилось стоять, кружки с пивом передавались из рук в руки через головы и хотя многие ушли в этот день не плативши, Гамбринус торговал, как никогда.

Котельный мастер принес Сашкину скрипку!

Уж наверно ни один из отечественных героев времен японской войны не видел такой сердечной и бурной встречи, какую сделали Сашке! Сильные, корявые руки подхватывали его, поднимали на воздух и с такой силой подбрасывали вверх, что чуть не расшибли Сашку о потолок. И кричали так оглушительно, что газовые язычки гасли, а городской несколько раз заходил в пивную и упрасивал, «чтобы потише, потому что на улице очень громко».

В этот вечер Сашка переиграл все любимые песни и танцы Гамбринуса. Сашка, казалось совсем не изменился и не постарел за свое отсутствие: время и бедствия так же мало действовали на его наружность, как и на лепного Гамбринуса, охранителя и покровителя пивной.

Но мадам Иванова с чуткостью сердечной женщины заметила, что из глаз Сашки не только не исчезло выражение ужаса и тоски, которые она видела в них при прощании, но стало еще глубже и значительнее. Сашка по-прежнему паясничал, подмигивал и собирал на лбу морщины, но мадам Иванова чувствовала, что он притворяется.

И все пошло своим порядком, как будто вовсе не было ни войны, ни Сашкиного пленения в Нагасаки.

Но уже близились переменчивые, бурные времена. Однажды вечером весь город загудел, заволновался, точно встревоженный набатом, и в необычный час на улицах стало черно от народа. Маленькие белые

листки ходили по рукам вместе с чудесным словом: «свобода», которое в этот вечер без числа повторяла вся необъятная, доверчивая страна. Настали какие-то светлые, праздничные, ликующие дни, и сияние их озаряло даже подземелье Гамбринуса. Приходили студенты, рабочие, приходили молодые, красивые девушки. Люди с горящими глазами становились на бочки, так много видевшие на своем веку, и говорили. Не все было понятно в этих словах, но от этой пламенной надежды и великой любви, которая в них звучала, трепетало сердце и раскрывалось им на встречу. – Сашка, марсельзу! Ж-жарь! Марсельзу!

### ЗВУЧИТ «МАРСЕЛЬЕЗА»

В Гамбринус однажды влетел помощник пристава, толстый, маленький, задыхающийся, с выпученными глазами, темно-красный, как очень спелый томат. – Что? Кто здесь хозяин? – хрипел он. – Подавай хозяина! Он увидел Сашку, стоящего со скрипкой. – Ты хозяин? Молчать! Что? Гимны играет? Чтобы никаких гимнов! – Никаких гимнов больше не будет, – спокойно ответил Сашка. – Я вам покажу революцию, я вам покаж-у-у-у!

Помощник пристава, как бомба, вылетел из пивной, и с его уходом всех придавило уныние.

И вся эта радость мгновенно исчезла, точно ее смыло, как следы детских ножек на морском побережье.

И на весь город опустился мрак. Ходили темные, тревожные, омерзительные слухи. Говорили с осторожностью, боялись выдать себя взглядом, пугались своей тени, страшились собственных мыслей.

А утром начался погром. Те люди, которые однажды, растроганные общей чистой радостью и умилением грядущего братства, шли по улицам с пением, под символами завоеванной свободы, – те же самые люди шли теперь убивать, и шли не потому, что им было приказано, и не потому, что они питали вражду против евреев, с которыми часто вели тесную дружбу, и даже не из-за корысти, которая была сомнительна, а потому, что грязный, хитрый дьявол, живущий в каждом человеке, шептал им на ухо: «Идите. Все будет безнаказанно: запретное любопытство убийства, сладострастие насилия, власть над чужой жизнью. В дни погромов Сашка свободно ходил по городу со своей смешной обезьяньей, чисто еврейской физиономией. Его не трогали. В нем была та, непоколебимая душевная смелость, та небоязнь боязни, которая охраняет даже слабого человека лучше всяких браунингов. Но один раз, когда он, прижатый к стене дома, сторонился толпы, ураганом лившейся во всю ширь улицы, какой-то каменщик, в красной рубаше и белом фартуке, замахнулся над ним зубилом и зарычал: – Жи-ид! Бей жида! В крррровь! Но кто-то схватил его сзади за руку. – Стой, черт, это же Сашка. Олух ты, матери твоей в сердце, в печень... Каменщик остановился. Он в эту хмельную, безумную, бредовую

секунду готов был убить кого угодно – отца, сестру, священника, но также был готов, как ребенок, послушаться приказаний каждой твердой воли. Он ослабился, как идиот, сплюнул и утер нос рукой. Но вдруг в глаза ему бросилась белая нервная собачка, которая, дрожа, терлась около Сашки. Быстро наклонившись, он поймал ее за задние ноги, высоко поднял, ударил головой о плиты тротуара и побежал. Сашка молча глядел на него. Он бежал, весь наклонившись вперед, с протянутыми руками, без шапки, с раскрытым ртом и глазами, круглыми и белыми от безумия. На сапоги Сашки брызнул мозг из Белочкиной головы. Сашка отер пятно платком.

Затем настало странное время, похожее на сон человека в параличе.

Победители проверяли свою власть, еще не насытившись вдоволь безнаказанностью. Какие-то разнузданные люди в маньжурских папахах ходили по ресторанам и с настойчивой развязностью требовали исполнения народного гимна и следили за тем, чтобы все вставали. Они вламывались также в частные квартиры, шарили в кроватях, в комодах, требовали водки, денег, гимна и наполняли воздух пьяной отрыжкой. Однажды они вдесятером пришли в Гамбринус и заняли два стола. Они держали себя самым вызывающим образом, повелительно обращались с прислугой, плевали через плечи незнакомых соседей, клали ноги на чужие сиденья, выплескивали на пол пиво под предлогом, что оно не свежее. Их никто не трогал. Все знали, что это сыщики, и глядели на них с тем же тайным ужасом и брезгливым любопытством, с каким простой народ смотрит на палачей. Один из них явно предводительствовал. Это был некто Мотька Гундосый, рыжий, с перебитым носом, гнусавый человек – прежде вор, потом вышибала в публичном доме, затем сутенер и сыщик, крещеный еврей. Сашка играл «Метелицу». Вдруг Гундосый подошел к нему, крепко задержал его правую руку и, оборотясь назад, на зрителей, крикнул:

– Гимн! Народный гимн! Братцы, в честь обожаемого монарха...

Гимн!

– Гимн! Гимн! – загудели мерзавцы в папахах.

– Гимн! – крикнул вдали одинокий, неуверенный голос.

– Никаких гимнов.

– Что? – заревел Гундосый. – Те не слушаться! Ах ты жид вонючий!

– А ты?

– Что а я?

– Я жид вонючий. Ну хорошо. А ты?

– Я православный.

– Православный? А за сколько?

Весь Гамбринус расхохотался, а Гундосый, белый от злобы, обернулся к товарищам.

– Братцы! – говорил он дрожащим, плачущим голосом чьи-то чужие, заученные слова. – Братцы, доколе мы будем терпеть надругания жидов над престолом и святой церковью? –

Но Сашка, встав на своем возвышении, одним звуком заставил его вновь обернуться к себе, и никто из посетителей Гамбринуса никогда бы не поверил бы, что этот смешной, кривляющийся Сашка может говорить так весело и властно.

– Ты! – крикнул Сашка. – Ты, сукин сын! Покажи мне твое лицо, убийца... Смотри на меня!..

Ну!.. и ...трах! – высокий человек в папахе качнулся от звонкого удара по виску. Скрипка разлетелась в куски.

– Братцы-ы, выруча-ай! – заорал Гундосый.

Но выручать было уже поздно. Мощная стена окружила Сашку и закрыла его. И та же стена вынесла людей в папахах на улицу. Но спустя час, когда Сашка, окончив свое дело, выходил из пивной на тротуар, несколько человек бросилось на него. Кто-то из них ударил Сашку в глаз, засвистел и сказал подбежавшему городовому:

– В Бульварный участок. По политическому. Вот мой значок.

Теперь вторично и окончательно считали Сашку похороненным.

Но теперь о Сашкиной судьбе гораздо меньше беспокоились, чем в первый раз, и гораздо скорее забыли о нем. Через два месяца на его месте сидел новый скрипач.

## ЗВУЧИТ МУЗЫКА

И вот однажды, спустя месяца три, тихим весенним вечером, когда музыканты играли вальс «Ожидание», чей-то голос воскликнул испуганно:

– Ребята, Сашка! Да, это был он, дважды воскресший Сашка.

К нему кинулись, окружили, тискали его, мяли, совали ему кружки с пивом. Но внезапно тот же голос крикнул:

– Братцы, рука-то! Левая рука у Сашки, скрюченная и точно смятая, была приворочена локтем к боку. Она не разгибалась, а пальцы навсегда застыли у подбородка. – Значит, и МУЗЫКЕ теперь конец?

Глаза Сашки заиграли.

Сашка здоровой рукой вынул из кармана какой-то небольшой, в ладонь величиной, продолговатый черный инструмент и, весь изогнувшись налево, насколько ему это позволяла изуродованная, неподвижная рука, вдруг засвистел на окарине оглушительно веселую пляску, с обычной уверенностью приказав аккомпаниатору:

– Майский парад!

– Эйн!

– Цвей!

– Дрей!

## САШКА ПОЕТ ПЕСНЮ «ЧАРЛИ ЧАПЛИН»



## ЗА СТЕКЛЯННОЙ СТЕНОЙ<sup>1</sup>

В Народном театре чтеца, уже много лет существующем при Дворце культуры работников связи (бессменный руководитель – З. Т. Довжанская), премьера: моноспектакль по роману замечательного американского писателя Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».

Книга вышла в свет в начале 50-х годов; перед нами послевоенная Америка, начало ядерной эры, сгущаются тучи маккартизма, холодной войны. В бездуховном, жестоком мире сытого благополучия подросток Холден Колфилд – чужак. Он по-детски верит в добро, честность, красоту; от бесстыдной фальши взрослых его воротит. Любимое словечко Холдена – «липа». Речи политических деятелей и наставления учителей, рекламная шумиха и ханжеское благочестие, наигранная бодрость и равнодушные белозубые улыбки – все «липа». Холден живет на пределе: каждый день, каждый миг чреват катастрофой. Герой Сэлинджера не похож на издерганного, истеричного неврастеника, но окружающая мальчика реальность подталкивает его к пропасти – к бездонному колодцу разочарования, опустошенности, самоубийства.

Какой же духовной силой, каким самообладанием и мастерством должен обладать **непрофессиональный** артист, чтобы передать катастрофичность, «предельность», глубочайший трагизм жизни на грани бездны? Татьяна Булипоп блистательно справилась с этой труднейшей задачей. Ее Холден – то обычный мальчишка, мечтательный и озорной, то безмерно усталый, беззащитный, растерянный человек. В напряженнейших точках спектакля, когда сцена погружается в зловещие, черно-красные тона, на его лицо словно падает отсвет адского пламени. Холден доведен до отчаяния, до срыва, но всегда верен самому себе: ни шага в сторону – в слезливую сентиментальность или напускную браваду.

Холден не принимает лживой действительности американского процветания, и этот мир выталкивает его, как инородное тело. Единственный уголок, где хоть на миг можно забыться, – теплые воспоминания об умершем брате, думы о сестренке Фиби. Не случайно именно в ее комнате –

---

<sup>1</sup> Заметка известного харьковского филолога В. Юхта – едва ли не единственная сохранившаяся рецензия на спектакли Зары Довжанской. К чести ее автора отметим, что он принадлежал к небольшому числу людей, отзывавшихся в печати о работах Театра чтеца.

единственный раз в спектакле! – на смену угрюмым, монотонным серым прямоугольникам и черным стенам приходят открытые, звонкие краски детства. Но какими ломкими, беззащитными выглядят эти бумажные рыбы и птицы, запертые в жесткие коробки клеток, комнат, небоскребов... Хрупкий мир Холдена окружен стеклянной стеной – никто не слышит его плача, никто не протянет руку помощи.

В спектакле умело использованы выразительные средства пантомимы. Всего лишь на несколько минут появляется на сцене Владимир Черниговский, ветеран студенческого театра «Силуэт», ныне кандидат технических наук, но его пластические этюды лаконичны и беспощадны. Бешеный ритм вечной погони за временем («время – деньги»), успехом, местом в обществе... А вот герой пантомимы движется неуверенно, на ощупь, натываясь на невидимую, но непреодолимую стену, отделяющую его от сверстников, взрослых, телепередач, бейсбольных матчей, уличной толпы.

Холден бесконечно одинок. Его спасают лишь мысли о детях, играющих в вечернем поле на краю глубокого оврага. Они резвятся и не замечают обрыва, но ведь кто-то должен их спасти, поймать над пропастью!

Некогда было сказано: писатель не врач, а боль. Ни Сэлинджеру, ни какому-либо другому талантливому и честному художнику, певцу или поэту не под силу излечить тяжелые недуги современного буржуазного общества. Может быть, поэтому писатель уже два десятилетия ведет отшельнический образ жизни: избегает людных встреч, не беседует с журналистами, не дает интервью. Но его боль обжигает и сегодня.

Многое, конечно, изменилось в Соединенных Штатах: бесследно исчезли, словно смытые отливом, пестрые племена битников и хиппи – младших братьев Холдена, отшумели студенческие бунты 60-х годов, немало крови было пролито и в самой Америке, и далеко за ее пределами. Но музыку по-прежнему заказывают Стредлейтеры – самодовольные хамы и снобы. А Холден Колфилд, подобно сказочному Питеру Пэну, обречен на вечное детство. Ему, как и сорок лет назад, нечего делать в продажном, развращенном мире взрослых. Стредлейтер же богатеет и процветает, уверенно крутит баранку «кадиллака», произносит речи на торжественных приемах в школе, Наверное, уже выбился в сенаторы или президенты концерна... Ракетно-электронно-космические гонки на краю пропасти продолжают. Сегодня, как сорок лет назад, роман-монолог, роман-исповедь Сэлинджера звучит тревожным сигналом: «Остановитесь! Впереди – бездна! Еще не поздно одуматься... У Америки еще есть шанс...»

Будем благодарны З. Довжанской, Т. Булипоп, В. Черниговскому, А. Гладкому, Л. Шарун, всему коллективу Народного театра чтеца за то, что они дали нам возможность услышать гневный и нежный голос американского писателя, обожгли нас его болью, заставили полюбить его героя – вечно юного подростка над пропастью во ржи.

(1985)

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ .....	4
<i>Зара Довжанская. ПРЕОДОЛЕНИЕ</i> .....	7
ИЗ РАБОЧИХ ТЕТРАДЕЙ ЗАРЫ ДОВЖАНСКОЙ .....	17
<i>Л.Шварц. «КОНЦЕРТ» В БОЛЬНИЦЕ</i> (слово в день смерти Зары Довжанской 7 сентября 1992 года).....	28
<i>С.Вербук. ТЕАТР ЗАРЫ БОЛЬШЕ, ЧЕМ ТЕАТР</i> .....	30
<i>А.Лукаш. ХУДОЖНИКА МОЖНО ИЗУРОДОВАТЬ, НО ИСКУССТВО УБИТЬ НЕВОЗМОЖНО</i> .....	33
<i>С.Шоломова. ЕЕ ЖИЗНЬ В ПОСМЕРТИИ РЕАЛЬНА</i> .....	35
<i>Э.Обухова. ПАМЯТИ МАСТЕРА</i> .....	36
<i>Г.Булиноп. МОЯ ЗАРА</i> .....	40
<i>И.Самитная. ЗАРА. С ЭТИМ ИМЕНЕМ – ВСЯ ЖИЗНЬ</i> ... ..	42
<i>Т.Лейкирман. МОЯ УЧИТЕЛЬНИЦА</i> .....	44
<i>А.Крамер. КРОШЕЧНОЕ ВОСПОМИНАНИЕ</i> .....	46
<i>В.Швец. ФАЦЕЛИЯ</i> .....	48
<i>М.Александровская. ДО И ВО ВРЕМЯ ВОЙНЫ</i> .....	50
<i>М.Барц. Я НЕ ПРОПУСКАЛА НИ ОДНОГО ЕЕ СПЕКТАКЛЯ</i> .....	52
<i>Ю.Яновский. ЗАРА БЫЛА БЕССТРАШНА</i> .....	54
<i>Л.Карась-Чичибабина. ПОД ЗНАКОМ ЗАРЫ</i> .....	58
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	61
ГАМБРИНУС .....	63
<i>В.Юхт. ЗА СТЕКЛЯННОЙ СТЕНОЙ</i> .....	73

*Литературно-художественное издание*

Составители: С.Бунина, А.Лукаш

## **Зара Довжанская о театре чтеца**

# **Воспоминания о Заре Довжанской**

Ответственный за выпуск и редактор *Е.Е. Захаров*

Редактор *И.Ю. Рапп*

Художественный редактор *Б.Ф. Бублик*

Корректор *С.З. Карасик*

Компьютерная верстка *О.П. Звягинцева*

Подписано в печать 27.10.2005.

Формат 60 x 84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Тип Таймс

Печать офсетная. Усл. печ. л. 4,27. Усл. кр.-отт. 4,62.

Уч.- изд. л. 4,71. Тираж 1000 экз.

Харьковская правозащитная группа

61002, Харьков, а/я 10430

«Фолио»

61002, Харьков, ул. Артема, 8

Отпечатано на оборудовании Харьковской правозащитной группы

61002, Харьков, ул. Иванова, 27, кв. 4