

МОСТЫ

33

2012



BRÜCKEN

Zeitschrift von Literatur, Kunst, Wissenschaft
und sozialpolitische Problematik

BRIDGES

A literary, scientific, political and sociological quarterly

LES PONTS

Revue trimestrielle de littérature, d'art, de sciences
politiques

ISSN 1613-1770

© «Brücken». 2012

Printed in Germany

Редактирует – **Владимир Батшев**

Читает, советует, рекомендует, критикует Редакционное совещание –
**Владимир Порудоминский, Анатолий Либерман, Леонид Ицелев, Борис Дубин,
Берта Фраш, Евсей Цейтлин, Галина Чистякова, Семен Резник, Ара Мусаян**

Дизайн – **Юрия Школьников**

Редакция не всегда разделяет мнение авторов

Наш адрес:
Postfach 800 833,
65929 Frankfurt am Main, Germany
e-mail: mosty@gmx.net
Internet: www.le-online.org

Подписка в Германии – 50 евро
В других странах – 60 евро
С целью поддержки – 200 евро

Konto 652482 BLZ 50050201 Frankfurter Sparkasse,
для подписчиков вне Германии IBAN:DE53 5005 0201 0000 6524 82
SWIFT – BIC.:HELADEF 1822

М О С Т Ы

Журнал русской зарубежной литературы, искусства,
науки и общественно-политической мысли

№ 33

2012

Содержание

Поэзия, проза, драматургия

- Светлана Кабанова.** Новые стихи 5
Игорь Гергенрёдер. Донесённое от обиженных. *Роман* 12
Анатолий Аврутин. Темнеет к полудню. *Цикл стихотворений* 84
Михаил Садовский. Четыре рассказа 94
Лидия Кузнецова. А может быть, живу не там. *Цикл стихотворений* 110
Михаил Ландбург. Новеллы 116
Владимир Никифоров. Из последних стихов 120
Генрих Шмеркин. Парк сионизма и отдыха. *Роман* 133
Берта Фраш. Четыре стихотворения 202

Дневники, воспоминания, документы

- Виктор Фет, Сергей Камышан, Александр Троицкий, Олег Поляков,
Марк Тарабан, Александр Буторин, Елена Федоровская,
Сергей Коваленко.** Феномен «Авось»: внецензурный театр
в Новосибирском университете 1975–1976. *Мемуар-мозаика* 204

Время и мы

- А.А.Корчак.** Этногенез: две части учения Гумилева 258

Дневники, воспоминания, документы

**Виктор Фет, Сергей Камышан,
Александр Троицкий, Олег Поляков,
Марк Тарабан, Александр Буторин,
Елена Федоровская, Сергей Коваленко**

Феномен «Авось»: внецензурный театр в Новосибирском университете 1975–1976

Мемуар-мозаика

*Памяти
Андрея Андреевича Вознесенского*

В этих воспоминаниях пойдет речь о том, как группа молодых людей в середине семидесятых годов создала вольный театр в Новосибирском университете и целый год боролась за его вполне свободное существование.

А в 2010–2011 та же группа уже не очень молодых людей припомнила те события и сейчас представляет их читателю.

Мы признательны многим за их память и за помощь, оказанную при составлении сложной мозаики этих мемуаров. Среди них: Татьяна Алехина (Новосибирск), Эльвира Барбашина (Новосибирск), Виктор Бахмутов (Красноярск), Надежда Бахмутова (Красноярск), Жозеф Беккер (Коннектикут), Ольга Богатырева (Бат), Анатолий Бурштейн (Реховот), Сергей Вишнинецкий (Новосибирск), Виталий Волобуев (Париж), Яков Вольдман (Вальдоста), Нина Воронина (Прага), Юрий Галактионов (Новосибирск), Людмила Гуляева (Новосибирск), Гри-

горий Дымшиц (Новосибирск), Сергей Еременко (Новосибирск), Евгений Жданов (Санкт-Петербург), Василий Зоткин (Новокузнецк), Александр Коган (Хьюстон), Владимир Кокоза (Риверсайд), Елена Кокоза (Новосибирск), Тамара Лушникова (Омаха), Эльвира Меженная (Ярославль), Ирина Нагибнева (Париж), Татьяна Новикова (Новосибирск), Владислав Пальчиков (Фрайбург), Татьяна Паулан (Реховот), Татьяна Ривкинд (Брянск), Светлана Рожнова (Новосибирск), Елена Савенко (Новосибирск), Надежда Скалон (Барнаул), Вениамин Смехов (Москва), Леонид Трус (Нагария), Лариса Федосеева (Новосибирск), Владимир Фет (Лос-Анджелес), Галина Фет (Хантингтон), Наталья Шамина (Новосибирск), Владимир Штерн (Хьюстон), Эмма Эпфель (Иерухам), Григорий Яблонский (Сент-Луис), Татьяна Яшунская (Бат-Ям), Виктор Яшунский (Гуш-Эцион), Георгий Яшунский (Иерухам).

Виктор Фет особо признателен своим родителям, Якову Фету и Эмме Малой (Новосибирск), дома у которых — в течение тридцати пяти лет! — хранились афиши всех спектаклей театра «Феномен».

Мы помним и тех друзей, кого уже нет с нами: это Сергей Бобков, Роман Гершгорин, Лев Гольдберг, Роман Зелькович, Сергей Калинов, Сергей Круподер, Юрий Лобков, Галина Румянцева, Юрий Соколов, Александр Тимошин, Альберт Шигапов.

1. Поле игры: после 1968-го

Атмосфера в Академгородке была тогда вялая, затхлая, еще не очнувшаяся от бурных событий 1968 года: студенческие протесты и Письмо сорока шести в защиту Гинзбурга и Галанскова; в марте — знаменитый фестиваль бардов и единственное в СССР публичное выступление Галича; разгром фрондирующего клуба «Под интегралом»; в августе — вторжение в Чехословакию...

Свидетельств о том времени опубликовано не так уж много. Это прежде всего — книги Р. Л. Берг «Суховей» (М.: Памятники исторической мысли, 2003), И. С. Кузнецова «Новосибирский Академгородок в 1968 году: „Письмо сорока шести“» (Новосибирск: Клио, 2007) и А. Лейфера «Разгадать замысел Бога... Из жизни российского ученого Александра Николаевича Горбаня» (Омск: ЛЕО, 2006; см. также красноярский журнал «День и ночь», 2006, № 5–6 и 7–8, <http://magazines.russ.ru/din/>). О выступлениях Галича в Академгородке подробно рассказано в книге Вл. Батшева «Александр Галич и его жесткое время» (Франкфурт-на-Майне: Литературный европеец, 2010), а о клубе «Под интегралом» — в мемуарах его президента: А. Бурштейн.

Реквием по шестидесятым, или Под знаком «Интеграла» // Химия и жизнь, 1992, № 7, с. 22–26; № 8, с. 90–95 (печатались также в новосибирском журнале «ЭКО»).

Коммунистическая партия не оставляла нас своей заботой и о театре. В том же 1968 году в Академгородке был запрещен самодеятельный спектакль по пьесе Григория Яблонского «Все, что есть — есть» (режиссер Арнольд Пономаренко, музыка Григория Гоберника). По этому поводу было особое постановление бюро райкома КПСС: «Пьеса носит ярко выраженный формалистический характер. В очень большой степени здесь присутствуют элементы так называемого „театра абсурда“». Новосибирский спектакль был удостоен упоминания на таком верху, что дальше некуда — в докладной записке Андропова в ЦК КПСС от 9 сентября 1968 г., как «содержащий политические выпады и рекламирующий худшие образцы западного искусства». Автор пьесы Григорий Яблонский, «премьер-министр» клуба «Под интегралом», был одним из «подписантов» знаменитого Письма сорока шести.

Летом 1971 г. на биологическое отделение ФЕН (факультет естественных наук) Новосибирского государственного университета (НГУ) поступает шестнадцатилетний Виктор Фет, только что окончивший 130-ю (английскую) школу того же Академгородка. По младости лет Фет мало знает о политических событиях — хотя среди подписавших Письмо сорока шести были и его дядя, выдающийся математик, физик и философ Абрам Ильич Фет, и Светлана Павловна Рожнова, преподававшая Фету литературу в школе.

Главная страсть Виктора с ранних лет — зоология. В школьное время он близко общался с новосибирскими зоологами и мечтает последовать за ними в пустыни Средней Азии — что и осуществит в 1976 г., по окончании университета. Однако другие его увлечения лежат в «гуманитарной» сфере. Фет — книжный подросток, учившийся читать по пьесам Евгения Шварца, с восьми лет росший в Академгородке — много читал и сам пробовал сочинять; ставил на школьной сцене самодеятельные спектакли, скетчи, новогодние представления. В ориентированном на науку Академгородке вся эта активность, конечно же, воспринималась только как хобби; Фет никак не собирался становиться профессионалом в этой области. Но эта энергия и интерес к театру, к сцене, ищут себе приложения и по поступлении в университет.

На первом курсе Фет приходит в самодеятельную драматическую студию при Доме ученых Сибирского отделения Академии наук (СО АН). Согласно распространенной легенде, аббревиатура СО АН запечатлена в «Трудно быть богом» (1964) как «торговая республика Соан»; однако, братья Стругацкие сами отрицали это как простое совпадение («Это пред-

положение было опровергнуто в ответ на прямой вопрос в ходе выступления в малом зале Дома ученых СО АН; каким из братьев, не помню, хотя, отвечая на записку: „Вы А. или Б.?,“ он ответил в тон: „А., но, может, Б., ну не помню“. Он явно был поражен: „Надо же!“ — Личное сообщение Л. Труса). Тогда же Г. Яблонский вручил Стругацким приз за лучшее произведение о научных работниках, «Понедельник начинается в субботу» (1965).

Театром руководил физик Арнольд Пономаренко. История этого первого (с 1963 г.) театра-студии Академгородка, лучшие годы которого к 1971 г. были уже позади, заслуживает отдельного исследования. В тот сезон (1971–72 гг.) Пономаренко и его вполне профессиональная команда (Валерий Харченко, Леонид Шкутин, Владимир Штерн, Сергей Кудрявцев, Софья Табаровская и др.) репетировали пьесу Фридриха Дюрренматта «Ромул Великий» (1949), но постановка не была завершена. Спектакль был осуществлен Валерием Харченко только несколько лет спустя, когда Фет уже уехал в Туркмению.

2. От капустников до Шварца

В 1969 г. на гумфаке НГУ был разгромлен театр поэзии Александра Марголиса, после спектакля «Рыжее и серое». Театром руководил филолог и поэт, преподаватель знаменитой физматшколы (ФМШ) при НГУ Иосиф Захарович (Сахарович) Гольденберг, один из «подписантов» 1968 г., близкий друг Юрия Даниэля (подробнее см.: Логос. Историко-литературный альманах. Вып. 1. Новосибирск, 1997).

К 1971–72 гг. в университете нет ни поэтического клуба, ни серьезного студенческого театра; студенты пробавляются скетчами-миниактюрами, например, в клубе физиков «Квант»...

Александр Троицкий, приехавший в НГУ с Сахалина, учился на химическом отделении ФЕН на первом курсе в 1971–72, но уже в 1972 г. уехал на Дальний Восток. В том же году у них завязывается «литературная» переписка с Фетом, порою очень интенсивная и длящаяся уже без малого сорок лет. У Троицкого сохранились письма Фета, где подробно излагаются многие приведенные ниже эпизоды.

Другой студент-химик, Владимир Кобычев из Иркутска, учился в НГУ в 1971–73. Осенью 1972 вместе с Троицким они пишут сценарий «посвящения в студенты» — традиционного рода капустника для первого курса. Фет присоединяется к коллективному труду; они сочиняют пародийное «ревью» «Один Джо из тысячи» в стиле ковбойских анекдотов, где студенты выводятся благородными ковбоями, а профессор — кровожадными гангстерами. Среди участников были со-

курсники Фета — биологи Владимир Кокоза, Юрий Лобков, Владимир Кречетов и другие. Некоторые из них в дальнейшие годы выступают на самодеятельных сценах Академгородка.

«Посвящениями» и другим легким жанром Фет занимался и впоследствии. Для праздника «Медиана» в марте 1974 г. он пишет и ставит оригинальный текст в нерифмованных стихах «Забитый черт». Сам Фет сыграл «студента Ваню Карамазова», а В. Кокоза — черта, на предложение которого продать душу студент растерянно отвечает «Души-то нет: ведь я в нее не верю!» Название текста — парафраз названия пьесы чешского драматурга Яна Дрды «Забитый черт» (1960). Музыкальный спектакль по тому же тексту был успешно поставлен А. Троицким во Владивостоке в декабре 1974 г. (см. ниже). На следующий год Фет и химик Сергей Круподер сочинили очередное посвящение ФЕН «Баранкин, будьте студентом!» (главную роль исполнял Виктор Бахмутов), после десяти репетиций представленное 16 марта 1975 г. прямо на лестнице Главного корпуса НГУ.

В 1973 г. Фет продолжает посещать студию Пономаренко при Доме ученых, где репетирует роль критика Георгена в (так и не сыгранной) пьесе Дюрренматта «Метеор» (1970). Много, беспорядочно читает драматургию — от Мольера до Булгакова; книги по истории и теории театра: Рудницкого о Мейерхольде, Бояджиева, биографии Шварца, Акимова... Страсть к сцене поддерживается не столько «живым» театром, сколько первоклассными киноактерами той поры; большинство из них также блестяще играли на столичных сценах. Можно назвать много знаменитых имен — Смоктуновский, Банионис, Даль, Солоницын, Миронов, Янковский, Юрский, Быков, Ефремов, Табаков, Евстигнеев, Гердт, Демидова, Фрейндлих, Неелова... Изредка бывали в Новосибирске и «живые» спектакли, оставившие свой след — и в официозном «Красном факеле», и в Областном драматическом театре; а из гастролей особенно запомнился, например, московский Театр имени Маяковского — блистательный «Человек из Ламанчи» с Александром Лазаревым (лето 1973).

И вот, уже зимой 1972–1973 гг. Фет и Кобычев с сокурсниками начинают сами репетировать — без сцены, в общежитии — «Обыкновенное чудо» Шварца (1956), задолго до знаменитого фильма Марка Захарова (1978). Был, однако, известен и уважаем первый фильм Эраста Гарина, вышедший в 1964 г. Были и далеко идущие планы: представить «Обыкновенное чудо» или даже «Дракона» (!) на международном конкурсе студенческих театров в Эстонии весной 1974 года...

В то же время, весной 1973 г. Фет неожиданно, под сильным влиянием поэтики И. Сельвинского, впервые начинает писать достаточно серьезные «театральные» стихи (до того, начав еще в школьные годы,

он писал пародии и материалы к капустникам, в прозе и стихах) — на мотивы пьес Шварца, особенно «Дракона» (1944), своего рода песни к спектаклям. Один из этих текстов — о водах Леты — осенью 1975 г. станет основным мотивом спектакля «Юниверс-13». Из более ранних серьезных попыток сохранилась почти законченная пьеса в прозе о походе за золотым руном «Аргонавты, или Похищение совести», подражание Дюрренматту (1972–1974).

В дневниках Фета того времени — эскизы костюмов к пьесам Шварца и Сельвинского: он долго не расставался с мыслью поставить пьесу Сельвинского «Пао-Пао» (1933), своего рода параллель запретному тогда «Собачьему сердцу». Были и другие планы постановок с небольшим составом — «Эй, кто-нибудь» У. Сарояна, «Дульсинья Тобосская» Ф. Кривина. Из записей того времени: «...Монтировать и инсценировать Брехта. Некоторые фантастические рассказы — м. б. по Булычеву или Колупаеву? А Стругацкие? Хотя все это трудно... Сказки С.-Щедрина. Отрывки из Гоголя („Невский проспект“), из Булгакова?..»

Однако отсутствие режиссерского и актерского опыта, какой-либо поддержки изнуряют неопытных студентов, их энтузиазм быстро падает.

3. Соблазн профессионализма

«Нас оформят официально и финансируют при условии, если найдем себе режиссера с дипломом (хотя бы номинально)», — записывает Фет в феврале 1973. Режиссер Елена Васильевна Корнюшина пришла в НГУ из ДК «Юность» — властная натура, активный организатор, театральный профессионал. Корнюшина уже работала со студентами НГУ в 1969–70 гг.

С ней ранее уже пересекался один из будущих протагонистов нашей истории, Олег Поляков. Он вспоминает:

«Это было сразу после второго курса, в самом начале, похоже, третьего [осень 1968] ...Некоторое очень короткое время я был в труппе Корнюшиной — меня туда привела знакомая с геофака, по имени, как помню, Наташа. Располагалось сие заведение на территории «Юности». Играть я призван был, кажется, Акакия Назарыча Ушицу в соответствующем водевиле. [«Дочь русского актера»; эту роль позже сыграл в кино Олег Табаков]. Но дело сразу не заладилось... Я рвался импровизировать, исполнять роль в песенном и полупесенном варианте, и т. п. Словом, отклонялся от текста, чего Корнюшина терпеть не могла.

После неоднократных втыков мне о недопустимости отступлений от согласованного образца я, в конце концов, покинул подиум, оста-

вив Наташу без партнера. На этом и разошлись. Потом эта роль перешла Саше Хуторецкому» (Хуторецкий — впоследствии один из лучших самодеятельных актеров Академгородка, известен также своим письмом в защиту Галича в газете «Вечерний Новосибирск» в 1968 г.).

Весной 1973 г. Фет передает Корнюшиной работу со своим небольшим коллективом, и она действительно доводит «Обыкновенное чудо» до сценического воплощения — правда, только первое действие... Премьера его состоялась 28 апреля 1973 г. в актовом зале Физматшколы (в ролях: *Хозяин* — В. Кречетов; *Хозяйка* — Н. Ващенко; *Мегведь* — Ю. Лобков; *Принцесса* — О. Зверева; *Король* — П. Чистилин; *Министр-администратор* — В. Фет; *Первый министр* — В. Пальчиков; *Эмилия* — М. Айзензон; *Аманда* — И. Яцентюк; *Оринтия* — Л. Шараева; *Палач* — В. Кобычев). Чистилин и Ласкин, отличные актеры, пришли в коллектив с Корнюшиной; они ранее играли в ее композиции по рассказам Грина.

Осень 1973 — весна 1974: Театр-студия НГУ (как теперь именуется коллектив, возглавляемый Е. В. Корнюшиной) уже имеет официальный статус и удобное помещение для репетиций в Главном корпусе (хотя в университете и нет своего актового зала со сценой). В течение двух лет Фет исправно посещает Театр-студию, приобретает полезные театральные навыки. Корнюшина учила студентов сценической речи, пластике, гриму — всему, что нужно профессионалам. Шварц, однако, оставлен: репетируются миниатюры по рассказам Чехова, потом «Принцесса Турандот» по оригинальному тексту Карло Гоцци (1762).

16 мая 1974 — премьера «Принцессы Турандот» (в ролях: *Калаф* — Ю. Лобков; *Турандот* — М. Айзензон; *Агельма* — Л. Шараева, *Зелима* — Н. Усенко; *Альтоум* — Р. Курбанаев; *Панталоне* — П. Чистилин; *Труффальдино* — В. Козоза; *Бригелла* — В. Ласкин; *Тарталья* — В. Пальчиков). Фет также репетировал роль Тартальи, но так и не сыграл ее. Спектакль — яркий, «полнометражный», достаточно традиционный — был встречен зрителями благосклонно (см.: А. Багальян. Студенческому театру — доброго пути // За науку в Сибири [Новосибирск], 7.08.1974, № 31 (662), с. 8).

Именно в «Турандот» впервые — с «большой сцены» Дома ученых Академгородка! — прозвучали несколько песенок на слова Фета, имевших политические (антикитайские, в то время очень актуальные) мотивы... Ведь Турандот у Гоцци — китайская принцесса!

Китай взял пагубный уклон,

Куда Пекин идет?

Возник на сессии ООН

Вопрос о Турандот...

С той же сцены не так давно (март 1968) пел Галич и другие барды...

Театр-студия под руководством Корнюшиной привлекал многих студентов с творческими способностями. Его тогда, в частности, посещал студент-экономист Александр Шелковников, воспитанник физматшколы родом из сибирского Баргузина, позже резко изменивший профессию — он окончил цирковое училище Юрия Никулина и стал одним из известных российских клоунов.

Осень 1974 — весна 1975: студенты снова играют «Турандот», чеховские миниатюры (например, В. Фет и В. Козоза с успехом заняты в миниатюре «Русская горчица»), репетируют спектакль о поэтах военных лет. Полный список корнюшинской студии на сентябрь 1974 — двадцать пять человек (тринадцать мужчин, двенадцать женщин).

Тем не менее интеллектуально студия — довольно затхлое предприятие. Фет — а ему в это время всего девятнадцать лет — все еще пытается «отвоевать» постановку Шварца или Сельвинского, и постоянно конфликтует с Корнюшиной. 19 сентября он устраивает в студии читку «Пао-Пао»... И вот запись от 29.09.74 — «Весь вечер говорили с Анисимовым о „Дракон“. Черт возьми! Уж если что-то сделать самим, напоследок! — пусть это будет „Дракон“! Брошу все, все свои занятия литературой и пр. — но пусть хоть что-то выйдет! Но „Дракон“ — это ох как трудно! И главное — нет людей. Но, если бы... Я хочу сделать нечто типа монтажа. С м. б. включением моих стихов. Музыки. В общем, возобновление старого. Того, о чем я думал зимой 1972 — 73 г.».

Тогда впервые появляются идеи «мини-балагана» в холле четвертого общежития НГУ. «10.10.74. После спектакля „Драма“ по Чехову в Доме Ученых... Я выдвинул свою зародившуюся на днях идею о переходе на еженедельно-мини-карнавальную систему... Эта идея была всеми с энтузиазмом встречена — с таким энтузиазмом, что даже захотели ставить что-то в эту же субботу. Но решили отложить до следующей. Принята идея Балагана! Планы: „Мокинпott“ (мотивы); собственные вещи; мотивы Кэрролла и Милна; мотивы русского балагана (Макс-Емельян [поэма С. Кирсанова]; фарсы Ганса Сакса etc.».

Эти планы тогда воплощены не были, но идея камерного формата, регулярного представления в холле общежития зародилась уже осенью 1974-го.

4. «Золотой клоп» и другие

Тем временем происходили и другие события.

11 июня 1973, в поезде Новосибирск — Барнаул, Фет сочиняет свой первый (и лучший) юношеский «фарс» в стихах — «Страсти по Прохрусту», история постановок которого в 1975 — 76 гг. изложена ниже.

28 июля 1973 на летней биологической практике в поселке Карасук Новосибирской области, на берегах озера Кротовая Ляга, Фет написал, в духе Евгения Шварца, сатирическую «Сказку о премьер-министре и золотом клопе». Сказка эта, опубликованная только в 2000 г., носила остро политический характер, затрагивая, в частности, тему свободных выборов, все еще (через сорок лет!) актуальную в России...

Осенью того же года «Золотой клоп» был «опубликован» в специальном выпуске факультетской стенгазеты «Кентавр», с прекрасными иллюстрациями химика Саши Ломакина. Газета заняла целую стену в Главном корпусе НГУ — и тут же была снята по указанию парткома. Говорили, что в героях сказки был усмотрен намек на Хрущева (прекраснодушный премьер-министр) и Брежнева (президент Белк, «в прошлом мелкий жулик»).

История дошла до Новосибирского обкома КПСС. Некоторые ее отголоски (без имени Фета) отражены в недавней книге А. Г. Борзенкова «Молодежь и политика: возможности и пределы студенческой самодеятельности на востоке России (1961 — 1991 гг.)» (ч. 2, Новосибирск: Изд-во НГУ, 2002, с. 72). Там события изложены по воспоминаниям тогдашних замдекана ФЕН Л. А. Бельченко и секретаря парткома НГУ В. А. Миндолина. Начальство припоминает, что они решили не снимать стенгазету сразу, «чтобы не создавать лишнего шума — пусть повисит».

Автор «Золотого клопа» помнит, что газету сняли на третий день (при том, что обычно газеты висели по месяцу) и он унес ее домой. Такая практика, впрочем, была обычной: Марк Тарабан, редактор «Кентавра» в конце семидесятых, вспоминает, что партком часто снимал стенгазету сразу, через два-три часа после того, как студенты ее вывешивали.

Отметим, что «Золотого клопа» сняли после недавнего чилийского путча (11 сентября 1973). Режим генерала Пиночета станет в дальнейшем удобным — хотя и наивным — прикрытием для постановки фарса «Страсти по Прокрусту» и в Новосибирске, и во Владивостоке.

«Золотой клоп» привлек внимание студента-химика Сергея Камышана, который знакомится с Фетом в феврале 1974 г. Фет учится на третьем курсе, как и Камышан, который только что восстановился в НГУ после двухлетней службы в армии. Их сближают прежде всего литературные интересы. Фет и Камышан начинают писать сатирический роман «Вынужденная посадка», о жизни литературной элиты и об Академгородке, который так никогда и не был окончен.

Тем временем в «большом мире» идет кампания травли А. Д. Сахарова. Свой вклад вносит и элита Академгородка: 2 сентября 1973 г. в «Правде» появляется «Заявление ученых Сибирского отделения Ака-

демии наук СССР», считающих действия Сахарова «глубоко чуждыми интересам нашего народа, всего прогрессивного человечества, чуждыми интересам науки».

В декабре 1973 в Париже, выходит в свет первый том «Архипелага ГУЛАГ».

13 февраля 1974 г. А. И. Солженицына высылают из СССР.

9 марта 1974 — премьера телеспектакля «Всего несколько слов в защиту господина де Мольера», изумительная постановка Эфроса по Булгакову, лучшая роль Любимова-Мольера.

Лето 1974 — группа студентов-биологов НГУ направляется в Венгрию на практику по обмену. Студенты курса голосуют за кандидатуру Фета (двадцать девять голосов из тридцати пяти), но начальство не пускает его. Староста курса вынуждена объяснять, что «он создал театр, но это не считается общественной работой, так как это был его личный интерес». (Один из сокурсников предложил даже бойкотировать поездку, но это не вызвало энтузиазма.)

Общественная работа должна была быть неприятной. Так Фет понял на собственном опыте, что вознаграждения и поощрения за «культуртрегерскую» активность ожидать не приходится — но это не отбило охоту ни к сценической, ни к литературной деятельности.

Он проводит немало времени со студентами-венграми, приехавшими по тому же обмену в Академгородок, общаясь на английском и ломаном немецком, удивляя приезжих своим знанием венгерской драматургической классики (от Имре Мадача до Имре Кальмана) и даже последних будапештских премьер! Рецензии на новые спектакли, да и переводы пьес «прогрессивных авторов» порой печатались в журнале «Иностранная литература», и мы пытались разглядеть «Ближний Запад» — страны-солагерники по социалистическому лагерю через это мутное окошко... увы, «прогрессивные авторы» часто имели совесть, высказывались, и в семидесятые годы быстро исчезали со страниц журнала (Петер Вайс, Генрих Белль и так далее).

В это же лето, на каникулах с родителями под Одессой, Фет заканчивает «абстрактную трагедию» «Юниверс-13».

Тогда же, 25 июня 1974 г., эмигрирует Галич.

А 12 сентября — Виктор Некрасов.

15 сентября — знаменитая «бульдозерная выставка» художников-нонконформистов в Москве.

В Париже выходит *первый номер журнала «Континент»* под редакцией Владимира Максимова.

В конце ноября Камышан дает Фету прочесть «В круге первом» Солженицына. Этот самиздатовский материал сыграет впоследствии свою роль в окончательном разгроме театра «Феномен» (см. ниже).

В течение всего 1974 г. Фет активно пытается покинуть Новосибирск для занятий зоологией: пробует перевестись на биофак ЛГУ; потом изучает возможность перевода в Пермский университет и даже ездит в Пермь в ноябре 1974 — но все эти варианты отпадают, и он остается в НГУ.

В начале 1975 г. появляется возможность поездки в Польшу по линии студенческого театра. Сама режиссер Корнюшина представляет кандидатуру Фета в партком, как бесспорно наиболее активного в НГУ «театрального деятеля» (не говоря ему об этом — все делается келейно, видимо, чтобы «не огорчать в случае отказа»). Однако Фет считается у начальства в проскрипционных списках и является «невъездным». В Польшу от театра в феврале отправляется Владик Пальчиков; он привозит оттуда тексты спектаклей альтернативного студенческого театра «Pleonazmus» (Ягеллонский университет в Кракове).

Весной 1975 г. (29 апреля — 4 мая) Академгородок по обмену посещают студенты-театралы из Варшавы (один из них, Ежи Доманьский, сейчас — редактор журнала «Пшеглэнд»). Фет активно общается с поляками (университетское начальство отнеслось к их визиту холодно) и переводит тексты «Плеоназмуса» («Пожарная бригада»), на что



Г. М. Яшунский и Э. Шиккульска в фильме Вл. Мотыля «Звезда пленительного счастья» (1975). Фото из архива Г. М. Яшунского, с автографом Вл. Мотыля.

Корнюшина смотрит неодобрительно.

Незадолго до того с лекцией о польском театре в НГУ выступил актер новосибирского театра «Красный факел» Георгий Модестович Яшунский (именно в этом театре в 1968 г. Арсений Сагалычик поставил «Бориса Годунова», где легендарный Анатолий Солоницын играл Бориса, а Яшунский — Шуйского; Фет видел этот спектакль в школьные годы). Среди немногих студентов, пришедших на выступление Яшунского, были Фет с Камышаном.

Побывавший в Польше Г. М. Яшунский рассказывал о театре Гротовского, о новой пьесе Ружевича «Непорочный брак» (1974), об актрисе Эве Шиккульской — исполнительнице главной роли в замечательном фильме В. Мотыля «Звезда пленительного счастья» о декабристах (1975), где Яшунский сыграл эпизодическую роль генерала Лепарского, коменданта Нерчинских рудников.

Студентов НГУ, ехавших тогда в Польшу в международный стройотряд, партком экзаменовал на знание политических событий, имевших прямое отношение к *театру!* Надо было знать о волнениях в Польше в марте 1968 (и выражать негодование ими). Тогда поводом для многотысячных протестов польских студентов и интеллектуалов послужило запрещение постановки классической драмы Адама Мицкевича «Дядя» (1824), в которой коммунистические власти Гомулки чувствовали антироссийские настроения. Партком НГУ тщательно проверял политграмотность своих подопечных; а какая-то студентка, зубря ответы к собеседованию, все никак не могла взять в толк, какие-такие дядя и что они сделали...

Позже, к 1978 году, когда в Польшу поехал М. Тарабан, процедура отбора несколько смягчилась — уже не требовалось решения всеобщих собраний и митингов для рекомендации. Решение принималось на уровне деканата. Польша 1978 года бурлила после «сахарных» волнений студентов, когда памятнику Ф. Э. Дзержинскому на одной из главных площадей Варшавы покрасили красной краской руки по локоть и подписали «Кровавый Феликс». ПОРП старалась не делать никаких резких движений — слишком высока была политическая активность поляков, не в последнюю очередь — после недавней понтификации кардинала Кароля Войтылы. «Непорочный брак» Ружевича шел уже во многих театрах Польши, и его удалось посмотреть всей группе студентов ФЕН НГУ в одном из драматических театров Вроцлава. Потом появились на свет маленькие воспоминания Тарабана о той Польше, в которой уже чувствовалось предельное натяжение колючей проволоки «соцлагеря» — «Au revoir, Pologne...» (в одном из сборников «Подтекст», о которых речь ниже).

Любые новости из (вскоре мятежной) Польши воспринимаются как

глоток свободы «с Ближнего Запада»; появляются фильмы Вайды; Камышан читает Ружевица по-польски, Фет (а потом и Марк Тарабан) переводит миниатюры К. Галчиньского («Зеленый гусь»). В Академгородок недавно (1973) приезжал молодой Кшиштоф Занусси со своим первым фильмом «Структура кристалла» (1969). Виктор Фет с гордостью вспоминает, что пробился к режиссеру в толпе после фильма и пожал ему руку, сказав «Спасибо вам»; Занусси ответил по-русски «Это вам спасибо...» В фильме Занусси мелькнуло несколько невырезанных цензурой кадров, где были видны танки на кампусе Варшавского университета во время волнений 1968 г.; для нас, задышающихся от информационного голода, тогда это было равноценно трансляции кадров с Луны. (Высадку американцев на Луне летом 1969-го, кстати, видел в прямой трансляции почти весь мир. Но не мы.)

19 мая 1975 г., Андропов подает очередную докладную записку в ЦК «О некоторых негативных проявлениях среди творческой молодежи и недостатках в ее воспитании», где, в частности, говорилось: «В ходе осуществления мероприятий по пресечению враждебных действий противника выявлены факты о том, что среди одаренной в творческом отношении или стремящейся проявить себя в этом плане молодежи отмечается стремление к группировкам на неофициальной основе... Возникает опасность создания неуправляемых объединений творческой молодежи... молодые актеры с привлечением любителей ставят для довольно узкого круга зрителей некоторые произведения, не разрешенные к постановке в наших театрах, в которых проповедуется мистика, секс, искаженно отражается советская действительность. Отмечается тяга к постановке пьес западных авторов, в основном драматургов театра абсурда...»

Между тем к «тридцатилетию Победы» Корнюшина поставила спектакль «Живые и павшие», по сильно урезанному таганскому сценарию «Павшие и живые». Премьера состоялась 6 мая 1975 г.: в спектакле, в частности, были заняты Фет в роли Павла Когана (его последнее выступление с коллективом Корнюшиной), В. Кокоза в роли Михаила Кульчицкого. Однако еще в марте Фет записывает в дневнике: «Вчера на репетиции Елена зачитала свою переделку „Живых и павших“. Маразм полнейший. Убрала самые лучшие сцены (с Чаплиным тоже). Вставила от себя идиотские, топорные сцены. ...От Любимова остались ошметки. ...И вчера мне пришла идея — сделать (малым коллективом — 4–5 человек) театр кукол. ...Бред, конечно. Но реальнее, чем любой коллектив живых актеров».

Итак, весной 1975 г. Фет создает камерную кукольную группу, дав ей название «Феномен», т. е. «человек с ФЕНа» (ФЕН — официальная аббревиатура факультета естественных наук); псевдоанглийское

«мэн» было распространено в студенческом сленге семидесятых годов.

(Мы признательны физику Сергею Еременко (выпуск 1974 года) который вспомнил этимологическую шутку того времени: чем отличается феномен от фенотипа? «Феномен» буквально — человек с ФЕНа, то есть биолог. «Фенотип» буквально — тип с ФЕНа, то есть химик. Здесь отражена шуточная конкуренция между студентами двух отделений факультета, биологического и химического. Среди авторов настоящих воспоминаний — три «феномена» и пять «фенотипов».)

Из дневника Фета: «Час ночи 18–19 марта. Обсудил с ребятами идею кукольного театра. Поддержали (тесная компания). Принята постановка „Ночного побега“ ...Итак, сегодня (надолго ли?) родился ТЕАТР „ФЕНОМЕН“.

Очевидно, мы будем работать не только с куклами. Но — и с куклами тоже. Благодатный, непочатый материал».

Кукольным театром Фет интересовался с раннего детства — одной из его первых «взрослых» книг был толстенный том «Театр кукол зарубежных стран» (Л.; М.: Искусство, 1959), подаренный родителями на шестой день рождения (9 мая 1961) с надписью «Люби театр!»... Из этой книги, составленной знаменитым театроведом Симоном Дрейденом (1905–1991) («В зрительном зале — Владимир Ильич», 1967, и др.), и был извлечен текст комической пьесы «Ночной побег» из репертуара знаменитого английского театра «Куклы Хогарт».

Совместно с парой друзей-химиков они делают перчаточных кукол с головами из папье-маше, мастерят ширму, репетируют и 29 марта 1975 г. дают кукольное представление в студенческом общежитии. Далее компания репетирует старинный фарс «Школяр в раю» нюрнбергского мейстерзингера Ганса Сакса (1550) и 25 апреля на конкурсе самодеятельности ФЕН представляет — с огромным



Афиша кукольного спектакля «Одна сатана», 25.04.1975. Художник Виктор Фет.



Эмблема кукольного театра «Феномен», весна 1975 (В. Фет).

тых годов, но опубликован только в 1990 г.; тогда же появился и знаменитый фильм). Но не нашли адреса Стоппарда...

5. Бадхызская идея

Окончив четвертый курс НГУ, в конце июня 1975 г. Фет уезжает на месяц в раскаленную пустыню — Бадхызский заповедник, что в Туркмении возле Кушки, самого южного пункта СССР, будущее место своего обитания. Он твердо и уже давно решил по окончании НГУ уехать в Среднюю Азию и работать там зоологом в заповеднике... И вот именно в Бадхызе ему приходит идея о самостоятельной постановке — «под занавес» — своих собственных текстов! Прохождение этой «бредовой» идеи удалось восстановить: весной 1975 г. Александр

успехом — большой, не менее часа, кукольный спектакль под названием «Одна сатана». Туда вошли «Школяр в раю», «Ночной побег», а также миниатюра «Сцены на кладбище», по английским стихотворным эпитафиям в переводах Маршака. Изысканный «культуртрегерский» выбор!

Рассматривались к постановке фарс Мольера «Ревность Барбулье», сцены из «Алисы в Стране чудес» (в переводе Н. М. Демуровой). Сохранился машинописный сценарий «Безумное чаепитие» — обработка соответствующей главы из «Алисы», датированная 22 апреля 1975, с пометкой «Из репертуара театра кукол „Феномен“».

И все же, несмотря на увлечение куклами, Фет не оставляет идею своего драматического театра. Именно тогда он подумывал запросить у самого Тома Стоппарда в Англии текст пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966) для возможной постановки. Пьесу пришлось бы самим и переводить (перевод Бродского мы не знали; он был сделан в конце шестидеся-

Троицкий обещает Фету, после трехлетней переписки, появиться в Новосибирске на две недели в сентябре. Из Туркмении Фет пишет Троицкому на Дальний Восток о своих планах на осень.

В. Фет — А. Троицкому из Бахыза, 10 июля 1975:

«Пока я здесь на досуге размышлял о соответствии моей жизни здесь положению на станции „Юниверс-13“, у меня вдруг возникла дичайшая и бредовая идея... Давай поставим „Юниверс-13“! — в сентябре, в твой приезд...

...Я хочу это сделать от имени театра „Феномен“ (т. к. в его негласной и ненаписанной конституции есть пункт: „не обязан ограничиваться куклами“). Поставим это в холле 4-ки. Пьеса небольшая. Подберем музыку. Роли выучим быстро. Гримов и прочего у нас в театре в достатке. Реквизита в „Юниверс“ не надо никакого. Иисус в конце выйдет в штормовке с надписью „UNIVERSE-13“. ...Сделаем эту „разовку“ с тобой в течение твоего 2-х недельного в Н-ске пребывания. Роль можешь выучить заранее, разрешаю. Советую взять Сайзефа.

Серьезно — соглашайся! ...Это едва ли не самая разумная идея, пришедшая мне в голову за последние три месяца... Ведь это (у меня) будет одна из немногих последних вещей, которые я успею поставить, прежде чем отойти от театра навсегда...

Есть мысли о том, как наладить общение с залом — ходить по нему во время действия, уходить туда, входить оттуда и прочее».

Уже 11 июля в своей полевой тетради Фет рисует эскиз афиши к спектаклю «Юниверс-13», обозначая среди возможных исполнителей — Троицкого, себя, В. Ласкина, В. Бахмутова, знакомого актера Бориса Иванова... Набрасывает эскизы костюмов.

В. Фет — А. Троицкому из Бахыза, 30 июля 1975: «Если ты случайно не получил предыдущего письма: я хочу в IX поставить „Юниверс“ и предлагаю тебе роль Сайзефа (или Гернсбека)».

В. Фет — А. Троицкому из Новосибирска, 23 августа 1975, с планами осенних спектаклей:

«Относительно театра. ...Планы: „Юниверс“; кукольный спектакль (его еще надо написать); м. б. повторение спектакля „Одна сатана“; к



Эскиз афиши-анонса театра «Феномен», лето 1975 (В. Фет).

юбилею 8 октября — „Школяр в раю“ (425 лет его первой постановки!). И у меня еще в плане бредово — „Страсти“. Вопрос еще бредовее: хочешь играть Прокруста? Фарс можно за несколько дней поставить. „Юниверс“ — за неделю-полторы... Если ты здесь задержишься до конца сентября — могли бы сделать и „Юниверс“, и „Страсти“...

...Под фирмой „Феномена“, который своим первым кукольным спектаклем завоевал почти всеобщее признание (по крайней мере на ФЕНе сейчас говорят „у нас есть свой кукольный театр“), я могу сейчас выдать 1 — 2 вещи свои, чисто абстрактного и даже, м. б., тенденциозного, как „Прокруст“, направления, не проводя их через рогатки официальной цензуры (например, сценарий „Одной сатаны“ перед представлением ведь ни у кого не цензуровался и никто из зрителей не имел понятия о том, что мы будем показывать. М. б. поэтому был такой успех). Но — первый спектакль взял зрителя новизной формы. На втором это уже не выйдет — нужно тенденциозное содержание. Поэтому я и предлагаю для кукол — в перспективе патетико-ироническую „Студент-мистерию“, а для живых актеров — „Юниверс“ и „Страсти“, под эмблемой „Феномена“. И если даже, после „Страстей“, нас разбомбят и закроют — свое дело „Феномен“ сделает и, м. б., потом возродится, нашими же руками, под другим названием.

Но это все не по делу. По делу: ты там в Корсакове имеешь экземпляр „Юниверс“, насколько я представляю. Вот и учи Сайзефа...»

ЗОНГ САЙЗЕФА (*В. Фет, май 1973; песня не вошла в спектакль*)

*Наши лодки утонули,
Унесло весло,
В поле мне шальной пулей
Голову снесло.
На костре меня сжигали,
Я сгорел котла,
А земля, как ни сжимали,
Все равно кругла.
Счастья нету, горя нету,
Догорел вигвам,
На разменную монету
Душу не отдам.*

Из воспоминаний А. Троицкого:

РЕЖИССЕР

«...Моем единственным режиссером был Андрей Давыдович Губер. Точнее, с детства их было много, но Режиссером был только он.

Когда я из Александровска-Сахалинского переехал с родителями в

город Макаров той же области, Андрей Давыдович работал уже в Углегорске, и в студии Макаровского народного театра поставили пьесу А. Хмелика „Жил-был тимуровец Лаптев“.

Все там было в порядке: актеры входили, выходили, кричали, шептались, как написано у автора.

Но за несколько дней до премьеры приехал Губер.

Он сидел на первом ряду и, глубоко извиняясь, обращался к нашему режиссеру, предлагая изменить „немножко“. Например, вместо „входит“, как написано в пьесе, закрыть занавес и тотчас же открыть его, а на сцене в это время уже должен находиться тот, что по пьесе „входит“. Он спал, и просыпается.

И от этого мелкого нюанса появилась динамика.

Я впервые видел, как по пьесе проходит Рука Мастера.

Он же предложил перед началом „школьной пьесы“ запустить инструментальную музыку популярного тогда ансамбля „Поющие гитары“, исполняющего композиции группы „Ventures“. Кажется, это была композиция „Апачи“.

За свою жизнь я поставил одиннадцать спектаклей, и во всех повторял ту потрясшую меня репетицию.

Позже Андрей Давыдович работал в Южно-Сахалинском областном драмтеатре, но по причине „пятого пункта“ выше заведующего литературной частью, второго режиссера и иногда актера в эпизодах не поднялся.

Он кошмарно погиб в 1995 году под Южно-Сахалинском, столкнувшись на велосипеде лоб в лоб с автомобилем, едущим на полной скорости. Причем, водитель был не виноват: у Андрея Давыдовича схватило сердце, и его вынесло на встречу...»

6. Свой театр, свои тексты

Уже в семнадцать-восемнадцать лет Виктор Фет интенсивно пишет: капустники, пародии, подражания, стихи, а также несколько одноактных пьес. В 1973 — 1974 гг. написаны не только «Сказка о золотом клопе и премьер-министре», но и драматические «фарсы» в стихах, часто рифмованных: «Страсти по Прокрусту», «Эломир», «Гистрионы» и «Персей». Стиль этих юношеских подражаний питали достойные источники — и переводы Щепкиной-Куперник, Пастернака, Лозинского, Радловой и других: Шекспир, Мольер, Лопе де Вега, Ростан; и тот же «Школяр в раю»; и брехтовский «Артуро Уи», и недавно переведенный «Мокинпотт» Петера Вайса; из русских источников — Грибоедов и А. К. Толстой; конечно же, «Маленькие трагедии» Пушкина.

кина; а также, и особенно — Илья Сельвинский, одним из последних владевший гибким, богатым сценическим стихом.

А в 1974 г. была закончена пьеса в прозе «Юниверс-13», посвященная Станиславу Лему, а чем-то напоминающая и пьесы Чапека, и дюрренматтовских «Физиков», и повести Стругацких. В то время томики переводных пьес Дюрренматта, Ануя, Фриша, Сартра были у Фета и его друзей настольными книгами. Весь Карел Чапек из родительского шкафа был прочитан еще в конце шестидесятых, а любимые и жуткие пьесы «Средство Макропулоса» (с успехом шедшая тогда в Новосибирском облдрамтеатре) и «Р. У. Р.» перечитывались постоянно.

Название, кстати, было заимствовано у американца Филипа Барри (1896 — 1949), автора пьесы «Отель „Юниверс“» («Hotel Universe») (1929). Саму пьесу прочесть не удалось, но разгром этой невинной драмы-комедии был помещен в попавшейся на глаза книге «Буржуазный театр на службе империалистической реакции» (М.: Изд-во АН СССР, 1952, под редакцией, к сожалению, А. А. Аникста), где камня на камне не оставляли от Сартра, Ануя, экзистенциализма и прочего необуддофрейдизма...

И вот в начале сентября 1975 в Новосибирск, в гости к Фету, приезжает из Владивостока Александр Троицкий. За две недели они репетируют двойной спектакль по произведениям Фета «Юниверс-13» и «Страсти по Прокрусту».

На эпизодическую роль Иисуса Гернсбека (названного в честь «отца научной фантастики» Хьюго Гернсбека, 1884 — 1967), который должен был исполнять зонги на гитаре, предполагался студент-физик Виктор Шевченко, но он сломал руку. Сергей Камышан приглашает Евгения Жданова, по прозвищу Юджин. Жданов, который одно время учился на физфаке НГУ, играл на гитаре на другом конце Новосибирска, в кафе «Отдых». Оттуда он даже приволок стробоскоп для световых эффектов, но прибор сломался еще в ходе репетиций...

В спектакле 1975 г. Жданов исполнял заключительный зонг о водах Леты («Хочешь жажду удалить — нагнись, / Только жизнь забудешь ты свою...»). Евгений Жданов впоследствии стал профессиональным питерским музыкантом, играл на гитаре и саксофоне в группе «Савояры», а с 1988 г. — саксофонист легендарного АВИА («Анти Вокально-Инструментальный Ансамбль», ударение на «И»). В 1995 г. трио АВИА — Н. Гусев, А. Рахов и Е. Жданов — записали альбом «Песни о природе и любви». В те же годы прекратилась активная деятельность АВИА, который, однако, возродился осенью 2010 г. с программой «Жизнь после жизни».

На две другие роли Фет пытался привлечь В. Ласкина (ведущий ак-

тер студии Корнюшиной) и В. Бахмутова, с которым весною был создан кукольный спектакль, но по разным причинам они отказались от участия. В итоге Камышану, который обещал всячески способствовать постановке, не оставалось ничего делать, как сыграть-таки самому. Он долго отказывался от участия в спектакле — хоть и был заядлым театралом, но на сцену выходить никогда не решался (его прежде уже звал Юра Лобков в корнюшинскую студию).

Вдобавок именно Камышан привел в труппу Олега Полякова.

«Я жаждал петь свои песни на публику, — вспоминает Олег. — Этим меня Сысоич [прозвище Камышана] и сманил, несмотря на все мои пожимания плечами и смутительные сомнения по поводу того, смогу ли я заучить и исполнить со сцены нестихотворный текст».

Олег в известном смысле соединял поколения. Химик, выпускник НГУ 1971 г., он был самым старшим из актеров «Феномена» (не считая Жозефа Беккера, сыгравшего совсем эпизодическую роль в спектакле «Авось»). Он закончил физматшколу, где литературу преподавал Иосиф Гольденберг, подписант Письма сорока шести. Полякову довелось знать Вадима Делоне (1947 — 1983) — одного из восьми героев, 25 августа 1968 вышедших на Красную площадь в защиту Чехословакии (Делоне был студентом НГУ в 1967 — 68 гг).

Поляков не смог пробиться на концерт Галича в марте 1968 г. в Доме ученых, но он прекрасно запомнил погромную статью ветерана-литератора, инвалида войны Николая Мейсака в газете «Вечерний Новосибирск» 18 апреля 1968 г. В статье, озаглавленной «Песня — это оружие» автор восклицал: «Поведение Галича — не смелость, а, мягко выражаясь, гражданская безответственность. Он же прекрасно понимает, какие семена бросает в юные души!»

Олег Поляков вспоминает: «Я до глубины души был возмущен и разозлен дуболомной позицией автора, который в знак аргумента „потрясает собственной оторванной ногой“. И в этом я уже увидел, хотя был еще молод, неопытен и романтичен, инициирование глобального „наезда“ на все самодеятельное песенное творчество в стране и признак дальнейшего сворачивания „глотка свободы“, доставшегося от хрущевских политических реформ. Но, собственно, так я этого тогда не формулировал. Было смутное ощущение гадости творящегося, желание протеста. Собирался что-то публицистическое по этому поводу в качестве отповеди написать и даже начал, но, по всей видимости, уже смутно осознавал, что этого нигде не опубликуют, а писать „в корзину“ то, что предназначено по идее для широкой публики, счел абсолютно бессмысленным. Остался только памфлетно-глумливый стишок на Николая Мейсака, который был читан в узкой компании, а потом и благополучно забыт».

Вот этот характерный текст 1968 года, отражающий тогдашние эмоции в духе поэтики Галича:

*Слава, слава королям словоблудия,
Слава, слава холуям кривосудия!
Ой ты гой еси, Николай Мейсак,
Николай Мейсак, Словоплетович!
Ты народу дал слово мудрости,
Но уж где им там, недохлебывшам!
Наше солнышко, Солнце ясное,
Разъясни ты нам, горемычникам,
Где гроши дают, а где за так берут,
Чтобы в жизни быть погонком-отличником.
Сколоти-ка нам облик-облачко —
Гражданином быть как по прописям.
Позавидуйте, да попробуйте,
А не будете — так получите!
Коль не можешь — научим молчанию,
Коль не хочешь — так вверх, в беспечальное!..*

«Не все в стихе релевантно, — вспоминает Поляков, — но эмоцию он отражает. И уже сейчас смотрю — есть влияние галичевской поэтики. Хотя совсем не отработан этот драфт, стыдно показывать. Потом летом этого же года я был проездом в Москве — ехал из Н-ска в Тамбов. Взял с собой гитару. И специально купил билет с разрывом в пять дней через Москву, хотя обычно это поезд Новосибирск — Одесса, идущий через Тамбов. В Москве пытался найти через горсправку адрес А. Галича — выразить почтение и, может быть, спеть кое-что наивное свое. Адрес не дали, какие-то дополнительные параметры требовалось сообщить, а я их не знал. Так и ушел восвояси.

Так вот, сразу после разгромной статьи Мейсака на Галича я был крайне переполнен отрицательными эмоциями. Потом на Цветном, 25 („двойка“ — общежитие студентов НГУ в обычном подъездном доме, туда нас поселили на втором курсе), эти инсинуации были зачитаны в присутствии Сашки Горбаня; он повел носом, показал мне стихи Вадика Делоне — что нельзя было показать, продекламировал — и далее, как помню, попросил предупредить двух ребят, находившихся в одном из соседних с „четверкой“ общежитий, о некоей вероятной против них акции, „чтобы спрятали“. Среди них и был, насколько понимаю, но без конкретизации, Вадик Делоне. Элементы конспирации таки были включены. Вот такое было наше краткое мельком знакомство. Сашку Даниэля помню лучше, учился он в физматшколе на год

или два младше, как и Горбань. А потом мы ходили с Сережей Политыко по улице Ильича с гитарой, горланили песни Галича... А потом С. Политыко был выгнан из универа с волчьим билетом без аргументации, и уже только после выяснились, что подписантом Письма сорока шести была его сестра Светлана (жена физика Бориса Юрьича Найдорфа) которая работала в универе преподавателем под теми же инициалами...»

Олег играл на гитаре и сочинил много других песен, и шуточных, и лирических, без усталости распевая их в дружеских компаниях. Он вспоминает:

«Вечер „Кванта“ [студенческий клуб физического факультета], середина третьего курса. Выступление в холле „пятерки“. Вроде бы даже был конкурс. Передо мной выступали Реннад Сагдеев (потом академик, тогда еще аспирант) и Жоз Беккер, оба из Кинетики [Институт химической кинетики и горения, где делал дипломную работу Поляков, а впоследствии Камышан и еще позже Тарабан], с песней [Ады Якушевой] „Желтый цыпленок“:

*...То желтый цыпленок, что в небе гулял,
Все белые звезды, как зерна, склевал... (лирично-раздумчиво)*

Так и хотелось добавить на ту же мелодию (пафосно!):

*Клюет и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно... и.т. г.*

Я и добавил. Гитара моя оказалась, как ни странно, настроенной в тон. Зал взорвался. Я был доволен.

И тут же вслед было мое запланированное выступление. Я пел „Квазимир“ („Над квазимиром квазитучи пролетают...“) и „Пенелопу“...»

ПЕНЕЛОПА

*Пенелопа, Пенелопа, я ищу тебя по свету,
Но никак мне не удастся счастья ниточку поймать.
Представляешь, Пенелопа, я в разлуке стал поэтом,*



Олег Поляков, середина 70-х.

Только боги вот не скажут, где мне Итаку искать.
Были бури, ураганы, были Сцилла и Харибда,
И хоромы у Цирцеи лучше тыщи гетских снов,
Земли счастья, земли горя, много радостных открытий,
Незнакомый новый запах необычных островов.
А над морем тишь такая, крепко спит попутный ветер,
Желтым глазом Полифема представляется Луна,
И в Луну когтями тычут ошалелые созвездья,
Спит, повиснув тряпкой, парус, только мне вот не до сна.
Надо думать, надо думать, как домой мне возвратиться,
Чтобы снова мне увидеть лишь тебя, одну тебя...
Это будет мне наградой, нужно только лишь добиться,
Я судьбу воспринимаю, душу обручем скрепя.
Перетоптаны дороги, перемешано все море
Кораблем моих страданий, но желанной нет земли...
И, печатью Посейдона к океану пригвожденным,
Неужели плавать вечно в фиолетовой гали...
Вдалеке от синих пиний, от своей большой надежды,
Зеленеющих пригорков островов моей весны,
Верю в то, что буду рядом я с тобой под ярким небом,
Что корабль мой выйдет к солнцу из враждебной пелены.
Будет все, как в старой сказке: я приеду утром рано
С рюкзаком, желаний полным, на измученной спине...
Будет с неба теплый дождик, теплый ливень, прямо ванна,
Я промокну весь до нитки, но до этого ли мне.
Затянусь я сигаретой, ты мне скажешь «Нет, не надо...»
И устало засмеешься, глядя нежно на меня...
Ты рукой меня коснешься — вот и вся моя отрада,
И проглянет сразу Солнце среди сумрачного дня.
Пенелопа, Пенелопа, я ищу тебя по свету,
И никак мне не угадаться счастья ниточку поймать.
Представляешь, Пенелопа, я давно уж стал поэтом,
Но одно вот не понятно — где мне Итаку искать.

Академгородок,
декабрь 1966 — январь 1967

«...Заработал приз — путевку в университетский профилакторий, где в течение месяца или трех недель, в индивидуальной келье, полностью погрузился в свои окололитературные инсинуативные фантазии.

...Четвертый курс. Новогодний вечер в Кинетике. Жоз Беккер мне притаскивает песню (слова Т. В. Лешинной; обыгрывается популярная

тогда в институте тема химической поляризации ядер):

*„Крутится-вертится спин угалой
Крутится-вертится вниз головой,
Хочет на уровень нижний упасть,
Но не дает радикальная власть...“*

Я ее исполняю под гитару прямо на его глазах в сто девятой комнате Института химической кинетики и горения.

Он орет: „Это ж Володя! Высоцкий!“ После чего я беспрекословно прохожу для ее исполнения со сцены в актовом зале, но вот далее подробностей успеха или же неуспеха на сцене не помню...»

Вот еще одна песня-баллада Полякова конца шестидесятых, «20 — 101» («Двадцать — сто один»), навсегда запомнившаяся его «театральным» друзьям:

*Над пустыней небо бледной тенью,
Над Алжиром — пыли облака...
Позывной, отосланный на берег,
Унесла воздушная река.
20—101 не отвечает
20—101 не говорит...
Три часа, замолкнув, ожидает
На ключе нахмуренный радист.
Будто бы почувствовав потерю,
Плещет и волнуется эфир...
Сотнями разрядов в атмосфере
Бесится невидимый вампир.
Шесть часов прошли, как шесть столетий,
Сегину оставив на висках;
Разорвала призрачные сети
Времени холодная рука.
...Он прошел чрез эту преисподню,
Преисподню радостей и бег,
Бег непересиленной дороги,
Радостей осознанных побег.
Вылет послужил ему наградой,
Оскорбленьем был ему покой...
У подножья звездной колоннады
Был он всей землей и сам собой.
Убаюкан солнечной метелью,
Отпустил пустыню ураган,*

*Заразился сыростью и ленью,
Пылью чуть припугрив океан.
Но 20–101 не отвечает,
20–101 не говорит...
Вся Земля...
замолкнув...
ожидала
Антуана Сент-Экзюпери.*

7. Первый спектакль

Из воспоминаний А. Троицкого
СЕНТЯБРЬ 1975

«...В своих эпистолярных многостраничных произведениях Фет признавался, что, когда писал свои пьески, даже не думал о том, что они когда-нибудь могут получить сценическое воплощение.

Когда я в сентябре 1975 года прилетел в Новосибирск, никто из планировавшихся актеров (Бахмутов, Ласкин) по разным причинам не смог участвовать в спектаклях.

Фет с Камышаном ежедневно занимались переговорами с потенциальными актерами. То, что на сцену выйдет сам Камышан, даже не обсуждалось, ибо он никогда на нее не выходил и не собирался этого делать.

Меня Фет в общагу ревниво не пускал, резонно предполагая, что там я встречу со старыми знакомыми и вместо того, чтобы „разговоры разговаривать“ и заниматься „чистым искусством“, начну с ними напропалую пить на брудершафт.

Это имело под собой большие основания, ибо после первой серии моего комиссарства в стройотряде я был готов утопить в вине свои отрицательные эмоции.

Актеры упорно не появлялись.

Фет уломал-таки Камышана „войти в положение“ и попробовать себя на подмостках. Однако в „Прокрусте“ действуют четыре человека, а в „Юниверсе“ вообще целых пять!

Но тут пролетел ангел.

Когда Камышан привел Полякова, то и он не рассматривался, как актер — его привели как гитариста, который будет петь финальную песню Иисуса Гернсбека и сделает „музыкальный занавес“.

Актеры так и не появлялись, и Олег стал четвертым.

Мы никак не могли найти начало спектакля. Ну не выходить же конферансье с объявлением? Я, уже поставивши во Владивостоке

„Забитого черта“, талдычил, что раз нет занавеса, то его роль может играть песня. Олег сыграл свою песню „Квазимир“ — она не пошла сразу, но другого ничего не было. Стали пробовать другие песенки, и они тоже не подходили. В итоге начало „Юниверса“ было решено без песни: полная темнота и включаемые фонарики, а чуть позже появился Айвз, „Звуковые пути номер 3“.

В сущности, все время мы искали эту песню, это начало, а между делом репетировали проходы и диалоги.

Вот так и родился спектакль.

А когда начались репетиции...

Представьте себе, господа, как можно ставить спектакль, если из четырех его участников три режиссера. (Честь и хвала Олегу, что в этот список не добавил себя. Видимо, еще не освоился.)

Я искренне возмущался неправильной работой. Когда Камышан говорил, что здесь надо пройти справа налево, а потом сказать какую-то фразу, я отчетливо понимал, что надо проходить слева направо, а фразу сказать до начала движения! Вскоре я заявил, что Фет вообще не понимает того, что сам же написал, а имелось в виду совсем другое!

Но тут опять пролетел ангел. И провещал он устами Сысоича: „Давай все-таки считать, что автор знает, о чем писал, а то у нас ничего не получится“. И я согласился.

Вот так три гениальных режиссера слились в одного. На программке значится „режиссер — В. Фет“, но это было коллективное творчество.

Между прочим, по словам Фета, в общаге циркулировал упорный слух о том, что приехал автор и режиссер из Владивостока. Понятное дело: нет пророка в своем отечестве...»

Первый спектакль в двух отделениях (в первом — «Юниверс-13», во втором — «Страсти по Прокрусту»), под именем театра «Феномен», был дан 16 сентября 1975 г. в «холле четверки», т. е. в пристройке первого этажа общежития № 4 НГУ по ул. Пирогова, 8, где селили в основном студентов ФЕН. В полной темноте сначала зажигались карманные фонарики, потом начиналась странная музыка и не менее странные диалоги. Врубался театральный прожектор-«лягушка», осветив двух актеров на сцене: А. Троицкого (Сайзеф) и С. Камышана (Бэр).

Тексты пьес «Юниверс-13» (1974) и «Страсти по Прокрусту» (1973) были впервые опубликованы только через много лет — в книге В. - Фета «Под стеклом» (Новосибирск: «Сибирский хронограф», 2000, ред. С. Камышан); они также доступны в Интернете (<http://victorfet.com>). Здесь нет нужды помещать подробный анализ этих произведений. Конечно же, они несовершенно, написаны в восем-

надцать-девятнадцать лет, подражательны в большой степени. В то же время оба эти текста — настоящий театр, принадлежащий семи-десятым годам, но не потерявший своей живости и через тридцать семь лет...

Сухие, в духе Дюрренматта или Чапека, как бы переводные диалоги «Юниверса» сразу помещают зрителя в мир, подобный лемовско-тарковскому Солярису (фильм 1973 г.), или Зоне из «Пикника на обочине» Стругацких (журнальный вариант, 1972 г.). Это не театр абсурда; сюжет пьесы-притчи предельно ясен — ее четверо героев попадают на некую станцию на острове (неизвестно где), где им «выдается вдохновение», научное или поэтическое. Шотландский физик Митчелл Сайзеф (намек на Сизифа с камнем) открывает единую теорию поля. Советский биолог-неудачник Аркадий Бэр (отсылка к знаменитому российскому ученому Карлу фон Бэру) становится великим экспериментатором. И даже ООН-овский бюрократ Иммануил Гельведий (иронически соединяющий имена двух философов) становится истинным поэтом. Однако цена вдохновения — отрезанность от мира — и трое не идут на эту сделку, сжигают свои труды — и исчезают (неизвестно куда)...

Однако, остается четвертый (*всегда* находится четвертый!) — методичный метеоролог Генри Тантелл, т. е. Тантал с его муками (О. Поляков). Он выдержал конкурс на сотрудника станции — и ему-то и достанется «ежедневная доза вдохновения». Начальник станции Гернсбек (Е. Жданов) исполняет под гитару заключительный зонг — один из первых серьезных поэтических текстов Фета, сочиненный им в восемнадцать лет (май 1973 г.):

*Хочешь жажгу утолить — нагнись,
Только жизнь забудешь ты свою.
Может, здесь и неуютно жить,
Только нет такой реки в раю.
И поют вожги и герои —
Что же делать осталось им? —
И поют вожги и герои
Водам Леты хвалебный гимн,
Водам Леты хвалебный гимн.
Ты забудешь минуты счастья,
Ты забудешь годы невзгод,
И пустую черную чашу
Опрокинет небесный свог.
Кто попробовал воды Леты,
Тот без права владеет всем;*

*Кто попробовал воды Леты,
Тот прозреет, но будет нем.
И поют вожги и герои, и т. г.*

Вот вам и основной экзистенциальный выбор: ученый и мир, знания и тщета. На сцене висел портрет Жана Ануя (1910–1987) работы Нины Ворониной (окончившая математический факультет НГУ, Нина стала художницей, сейчас живет в Праге, делает авторские куклы). Только что (1974) в новосибирском Облдрамтеатре прошла, в постановке Семена Иоаниди, премьера ануевской «Антигоны» с бесподобной Халидой Ивановой, и этот спектакль неоднократно смотрели Фет и его друзья.

Трудно было не прочесть «Юниверс» как аллегорию Академгородка, этой золотой железки, доморощенной нашей Касталии — хотя, честно скажем, автор и не задумывался об этом. Даже абстрактное «пресное море» — море забвения, окружающее станцию, зрители поняли буквально, как Обское море (водохранилище)!

Помнится, студенты-физики, присутствовавшие в зале, скептически расхохотались, услышав, что Сайзеф открыл единую теорию поля («знаете, что это за зверь?» — бросает он Бэру), но притихли, когда физик объявил, что сжег свои рукописи... Зал также явно зашевелился в веселом недоумении, когда ставший гениальным стихотворцем чиновник Гельведий (эту роль исполнял сам автор) начал читать по своей рукописи пушкинского «Пророка»... Спектакль сопровождался необычной музыкой американского композитора Чарлза Айвза (1874–1954) «Звуковые пути номер 3» («Tone roads No. 3», 1915).

Контрапунктом тяжеловато-интеллектуальному «Юниверсу» было второе отделение премьеры, где те же четыре актера надевали условно-античные маски. Фарс «Страсти по Прокрусту» — сценичная, полити-



Жан Ануй (Jean Anouilh, 1910–1987), французский драматург. Художник Нина Воронина, 1975, (уголь). Портрет (по фотографии из книги: Жан Ануй. Пьесы, тт. 1–2, М.: Искусство, 1969) выполнен специально для премьеры спектакля «Юниверс-13» / «Страсти по Прокрусту» 16.09.1975.



Афиша премьеры спектакля «Юниверс-13» / «Страсти по Прокрусту», 16.09.1975 (В. Фет)

«... Дионисий
 Забавная программа... Это ново,
 Чтоб царь от власти отказался сам.
 Цари обычно жутко бестолковы
 И этим портят все... А как же там
 Насчет обещанного идеала?
 Гелиос
 Ох, тяжко мне про это говорить.
 По истеченьи каждого квартала
 Прокруст велит на конкурс приводить
 Сто человек интеллигентной знати.
 Еще никто не выходил живым...
 Дионисий
 Он это — просто так, забавы ради?
 Гелиос
 Нет. Это метод выдуманной им
 Программы отысканья Идеала,

ческая «агитка», легкая по тону, но кровавая по содержанию; стилизация в духе дюрренматтовских «Геркулеса» или «Ромула», но в стихах — о диктатуре, о рабстве, об истреблении «мудрецов»-интеллектуалов.

Музыка к «Прокрусту», вряд ли опознанная аудиторией, принадлежала английскому рок-ансамблю «Кинкс» («The Kinks») и представляла собой антивоенную песню шестидесятых годов («Yes sir, no sir / Where do I go, sir / What do I do, sir / What do I say...») знаменитого Рэя Дэвиса (р. 1944).

Царь Прокруст (его играл Камышан в защитном солдатском кителе без погонов и знаков различия — но с нашитым эполетом), единогласно избранный, выдвигает программу поисков своего преемника, которую обсуждают странник Дионисий (А. Троицкий) и вельможа Гелиос (В. Фет):

Программы исчисленья Образца.
 Ее молва народная прозвала
 „Ложе Прокруста“. Ибо мудреца
 Он примеряет якобы на ложе,
 Но это ложе мудрецу негоже...
 Дионисий
 Фашизм... Знакомое явление.
 В двадцатом веке было и не так.
 Чего же хочешь ты просить, чудак?
 Ты хочешь, чтобы я нашел спасенье?
 Твой первый крик: „Умен ли ты?“ Допустим,



Программка премьеры спектакля «Юниверс-13» / «Страсти по Прокрусту», 16.09.1975 (В. Фет)



*Допустим, даже гений — что с того?
Ведь ясно четко: ложе у Прокруста
Не пойдёт ни для кого...»*

Нельзя не отметить здесь прямую (и, возможно, сознательную) перекличку с версией замечательного баснописца и «мудреца» Феликса Кривина. Прозрачный эзопов язык Кривина нами тогда весьма уважался. Вот цитата из его Прокруста («Божественные истории», 1966): «Идеальный человек должен быть таким — только таким, ни больше, ни меньше. Так судите же меня, люди, за то, что я сделал для вас, за то, что я пытался приблизить вас к идеалу!»

Автор «Прокруста» тогда считал свой опус просто иронической стилизацией под классику, подражанием псевдоантичным пьесам — Дюрренматта («Ромул Великий», в репетициях которого Фет участвовал в 1971 — 72 г. в студии Арнольда Пономаренко), Ануя («Антигона»; см. ниже подробнее о постановке этой пьесы в местном Облдрамтеатре), Григория Горина («...Забыть Герострата!», 1972). Все эти произведения, однако, написаны прозой; обращение к рифмованному стиху выдает подражание более классическим источникам — переводам античных драм и Шекспира, а отчасти и стихотворным драмам Брехта и Сельвинского. Сегодня текст «Страстей по Прокрусту» видится как очень смелый (в общем-то, даже безумный для постановки на сцене в 1975 году) сплав юношеской иронии и наивности с неожиданно зрелым и точным строем пятистопного, но легкого ямба.

Зрители запоминали на слух афористичные фразы из «Страстей по Прокрусту».

Яков Вольдман пишет из штата Джорджия, тридцать шесть лет спустя: «...Из „Прокруста“ помню последнюю строчку — засела с тех пор, и так и сидит:

Пример — Прокруст, чтоб было ему пусто,

И фарс негодный (все вместе:) „Страсти по Прокрусту“».

Виктор Бахмутов в Красноярске вспомнил слова Дионисия:

«...по Гауссовому распределенью,

Глупцы и мудрецы — два отклоненья.

Вы просто в середине. В серости».

Друг «Феномена», журналист Татьяна Ривкинд (Брянск) пишет: «Образ „Прокрустова ложа“ точно ложился в 1970-е годы!»

И удивительным, печальным совпадением звучит неизвестное тогда автору фарса стихотворение Виктора Сосноры (1963): «Прокрустово ложе»:

То ложе имело размеры:
метр,
шестьдесят сантиметров.

Эй, путник!

Слышал о Прокрусте?

<...>

Орудует он по округе.

Он, путник, тебя не пропустит.

Он длинные ноги обрубит.

<...>

Мы, эллины, бравшие бури,
бросавшие вызов затмениям,
мы все одинаковы будем,
все

— метр, шестьдесят сантиметров.

Рост средний. Вес средний. Мозг средний.

И средние точки зренья.

И средние дни пожинаем.

И средней подвержены боли.

Положено.

Так пожелали

эгидодержавные боги.

После спектакля состоялось некоторое обсуждение. Эзоповский язык «Страстей по Прокрусту» был настолько прозрачен, что публика предпочла не высказываться по этому поводу... Обсуждение фокусировалось на пьесе «Юниверс-13»: акцентируя внимание на проблеме выбора, возникающей в пьесе, Камышан стал излагать основы экзистенциализма и пытался просветить публику насчет Кьеркегора и Ануя... Физик Роман Зелькович высказался так: «Не могу понять: одно из двух, пьеса либо гениальная, либо очень сырая», чем автор был скорее польщен. А брат автора, Владимир Фет, вспоминает, что юноша, стоявший рядом с ним (зал был набит полностью), в одной из пауз пожал плечами и проронил только одно слово: «Кроссворд».

Александр Буторин, друг и сокурсник Камышана, вспоминает: «„Юниверс“ запомнился очень хорошо, и все содержание, и актеры, особенно Витя Фет с семью висками, восклицание „Единая теория поля!“, сопровождаемое ехидными смешками присутствующих физиков, а также заключительная сцена поощрения Тантелла...»

8. Внецензурность

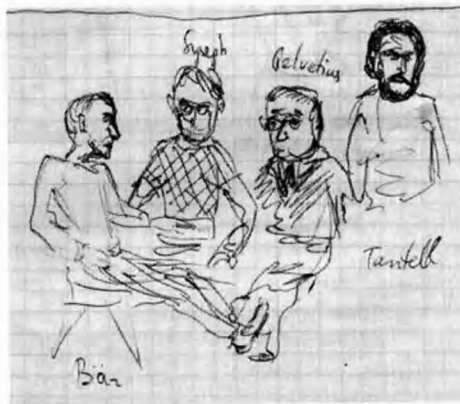
Спектакль 16 сентября 1975 был сыгран *внецензурно, т. е. без какого-либо предварительного предъявления университетской администрации («литование» текста, «просмотр» начальством)*. Студенты и не думали получать разрешение — понимали, что все равно не пропустят. Конечно, они не были настолько наивны, чтобы не понимать того, что спектакль ввиду «Страстей по Прокрусту» получается крамольный. А, значит, и не надеялись, что смогут что-то ставить далее... Еще из Туркмении летом Фет писал Троицкому, допуская, что «после „Страстей“ нас разбомбят и закроют...»: ведь театральным экспертом у начальства НГУ была та же Е. В. Корнюшина. В архиве Фета сохранился набросок предполагаемой афиши «Прокруста» с анонсом «Только один раз!»...

Тем не менее «Феномену» удалось просуществовать намного дольше, чем рассчитывали Фет и его друзья.

Осенью 1975 г. сложилась любопытная ситуация. «Феномен» существовал открыто (театр не может быть подпольным!) и в то же время практически внецензурно, «под радаром»: эффективного контроля за текстами и спектаклями, по сути, не было.

И в этом, похоже, было наше коренное отличие от официальных театров! Вениамин Смехов пишет о Таганке: «Театр, как завод по изготовлению продукции, подчинялся пирамиде власти. Если мы говорим о „предприятии идеологического фронта“, то это были различного уровня секретности органы цензуры». Смехов насчитывает для Таганки одиннадцать (!) административных этажей цензуры: Политбюро КПСС, ЦК КПСС, спец. Управление КГБ, отделы Совмина,

Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, горком КПСС, Управление культуры Моссовета, «райком той же партии», партком самого театра, административный директор театра, главный режиссер театра. «...Чтобы довести абсурд до „чертовой дюжины“, назову еще два органа: № 12 — Главлит, то есть орган, дающий „добро“ на текст пьесы (или „недобро“). И № 13... Метафизический орган самооценки и самодосмотра:



Эскиз мизансцены к «Юниверс-13».
(В. Фет)

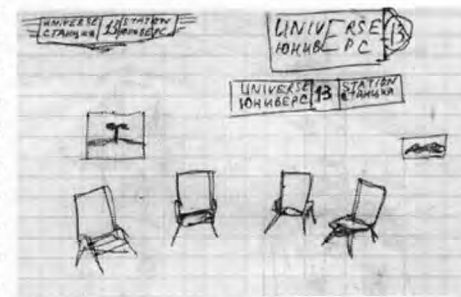
„партийная совесть“» («„Мастер и Маргарита“ в стране чудес». Moscow; Boston; Aachen: Московский актер, 2000).

По идее, представители парткома (или комитета комсомола ФЕН) должны были присутствовать на репетициях, на финальных «прогонах», т. е. иметь представление о том, что происходит. В реальности, однако, система партийного контроля и цензуры была вялой и безынициативной, реактивной; в отсутствие активных доносов снизу или окриков сверху партийные и комсомольские функционеры были достаточно ленивы. В то же время отдельные из них, более либерально настроя, иногда даже поддерживали студентов (см. ниже воспоминания Эльвиры Барбашиной).

Студенческая самодеятельность типа капустников по природе своей эфемерна, одноразова. В формате театра миниатюр (СТМ) уже возникают повторы, репертуарность, а «Феномен» по своему формату находился где-то между типичным СТМ и камерным театром-студией. Текучесть кадров, сплочение которых держится только на энтузиазме и страсти к сцене — другая постоянная проблема в любом самодеятельном коллективе. На время (сезон 1975–76) в «Феномене» сложилась уникальная ситуация, в которой его участники были объединены не только и не столько страстью к театру, сколько желанием представить на публику свои собственные, неофициальные, неопубликованные тексты, песни, аллюзии — и в то же время юношеским бунтом против начальства, вольнодумным порывом, фрондой. Участники, естественно, понимали, что долго им не продержаться.

В сентябре 1975 г. Троицкий возвращается к себе во Владивосток. Однако Фет, Камышан и Поляков втроем решают продолжить деятельность новосибирской группы и разрабатывают далеко идущие планы.

В дневниках тех дней сохранился проект создания не просто своего театра, но целого литературно-творческого объединения, клуба «Феномен». Виктор Фет по-прежнему твердо планирует покинуть Новосибирск в 1976 г. по окончании НГУ и хочет «оставить после себя» действующий интеллектуальный коллектив, клуб, где шли бы дискуссии по проблемам культуры, выявлялись бы воспитывались бы литературные, режиссерские и сценические таланты.



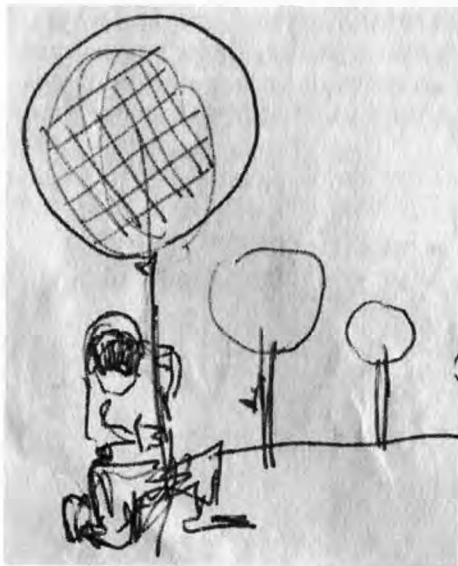
Эскиз декорации к «Юниверс-13» (В. Фет).

27 сентября Фет набрасывает на перфокарте грандиозную схему творческой работы: «Серийный запуск творческого объединения... Кадры — уже без меня (1976 — 1979 и т. д.) могут действовать и внедрять это... Смысл: определенная идея (политическая, нравственная, бытовая)... Путь: ирония, пафос, лирика (свои или литературные). Метод: театр — дискуссия (градиент). Смеха здесь мало где будет [полемика с юмористическими СТМ, обычными и тогда, и после]... Самосознание ребят. Воспитание кадров литературных и театральных (последнее труднее). Чтение. Посещение театров...» В этом месте приписано рукой Сергея Камышана: «Браво! Кстати, поставь их в известность, что я купил 4 билета на „Антигону“ (31.X), а то скоро снимут».

На другом листочке сохранилась запись от 30 сентября: «Собственное творчество. Доклады. Рефераты, спектакли. Развить (отыскать, предвидеть, направить) литературные, драматургические особенности». В планах были не полнометражные пьесы (уже на опыте с постановкой Шварца было ясно, что небольшой коллектив с ними не может справиться), а поэтические, «юбилейные» (!) спектакли-концерты, приуроченные к таким примечательным датам (не обязательно круглым юбилеям), как *дни рождения* — Хлебникова (9 ноября), Гофмана (24 января) и Шекспира (23 апреля)...

Камышан планировал поставить спектакль к дате сожжения в Пустозерске протопопа Аввакума, 14 (24) апреля 1682 г., с использованием киносценария Рудольфа (Родиона) Тюриня «Бунт на коленях» из журнала «Искусство кино» (фильм по нему не снят и поныне). В сцене сожжения протопоп за занавесом с изображением пламени должен был выкрикивать один из блюзов Лэнгстона Хьюза. Была в планах и пьеса Андрея Платонова «Голос отца» (1938), которую предполагалось решить как диалог актера с магнитофоном — мистика заменялась техникой...

Актерская техника, впрочем, тоже присутствовала в довольно явном виде — приемы театрального мастерства, усвоенные в студиях Пономаренко



Эскиз по мотивам «Юниверс-13»: Тантелл запускает метеозонд (В. Фет).

и Корнюшиной, Фет старался передать своим единомышленникам. Камышан отмечает: «Уместно вспомнить подробнее об этих занятиях — недолгих, но многому нас научивших. Лично я именно тогда узнал, например, о „сценическом шепоте“, когда актер вроде бы и шепчет, а слышно на другом конце зала (не могу сказать, что вполне освоил это, но хоть понятие получил)»

9. Феноменовская закулиса

Рассказывает (от третьего лица) Сергей Камышан:

Всякому театру нужна в первую очередь сцена. И она у нас была, причем, в отличие от многих самодеятельных (да часто и профессиональных) театров, постоянная — небольшое двухъярусное возвышение у дальней стены гостеприимного холла-пристройки четвертого общежития. Воздвигалось оно когда-то не как сцена, а как что-то вроде эстрады для музыкантов или радиоаппаратуры на танцах, но нашим потребностям, при всей своей крохотности, вполне отвечало — в случае чего мы и в зал спускались, не смущались публикой. (Хотя иногда возникали у нас мысли и об иных подмостках для каких-нибудь специальных целей — например, о бетонном кубе недалеко от Областного театра драмы, а то и о другой какой площадке под открытым небом. Что-то такое мы обдумывали насчет развалин танцплощадки эпохи начала шестидесятых напротив Института экономики — сейчас это место именуется, кажется, сквером имени Гагарина. А еще как-то увидели непонятное, тоже старое и тоже бетонное возвышение на опушке сразу за университетским стадионом — и тут же принялись фантазировать, что бы можно тут поставить и где разместить публику. А гораздо позднее я мечтал о постановке какой-то французской пьесы на балконе Института химкинетики — чтоб зрители толпились внизу, перед входом, вокруг клумбы. Но все эти уклонения от нашей основной сцены так и остались прожектками да мечтами.)

А кроме сцены, театру нужно место, где гримироваться, обсуждать детали будущей постановки, репетировать небольшие фрагменты, не требующие всего сценического пространства, и т. п. — в общем, место, где протекает вся закулисная жизнь. Никаких кулис в холле не было. При необходимости актер мог спрятаться за колонну по левую руку от сцены (если смотреть из зрительного зала) или уйти в треугольную каморку по правую руку (каморка была сделана специально под телевизор: высоко вверх было прорезано для него окошко, но вытащить снаружи его было невозможно, только изнутри каморки, снизу; когда мы начали свои спектакли, никакого телевизора там уже не было и камор-

ка не запиралась). Но это не были настоящие кулисы: места там было чуть-чуть, а за колонной — вообще открытое пространство, так только, слегка заслоненное. Поэтому сперва все предварительные разговоры и репетиции проходили где попало — в основном у В. Фета дома или где-нибудь в общежитии. Припоминается какое-то довольно бурное обсуждение в сентябре, происходившее в комнате 314 «большой», где жил Камышан с тремя однокурсниками, никакого отношения к театру не имевшими. Они были тут же, и их присутствие, конечно, мешало. (Тут надо сделать для тех, кто не знаком с бытом общежитий НГУ, пояснение насчет «больших» и «маленьких» комнат. В каждом блоке типовых общежитий, носивших номера с третьего по седьмой, было по две комнаты плюс санузел и крохотная прихожая. В меньшей комнате жило по два человека — обычно старшекурсники или аспиранты либо же семейная пара (порою и с ребенком), в большей — по четыре, а то и по пять, хотя по первоначальному проекту комнаты были рассчитаны на одного и троих соответственно, что легко определялось по числу встроенных стенных шкафов, а равно по практике заселения СОАНовских общежитий, построенных по тому же проекту. «Маленькие» комнаты как более изолированные и комфортные служили предметом вожделения всех студентов; бывало, первокурсники строили даже фантастические планы заключить два фиктивных брака, получить молодоженам по маленькой комнате (был такой неписанный, но довольно строго соблюдавшийся закон), а потом жить двум девушкам в одной, а двум юношам в другой. Неизвестно, был ли такой план когда-либо реализован. Кроме того, перенаселенность общежитий приводила к тому, что иногда студенты жили в комнатах для занятий, кухнях и проч., что давало еще большую изолированность, но имело и существенный недостаток: своего санузла не было. Это, впрочем, уже никак не относится к нашему повествованию.)

Бесприютность «Феномена» разрешилась несколько неожиданно; как почти все благополучные исходы в советской и постсоветской реальности, это произошло благодаря личным отношениям. Камышан и вообще был на хорошем счету у комендантши общежития, а тут еще в конце августа и начале сентября сильно помог ей с заселением первокурсников, хоть и не состоял в студсовете (почему-то члены студсовета не все собрались вовремя после каникул, вот он и пришелся кстати). А потом к Саше Буторину, уже окончившему университет и продолжавшему жить в общежитии по договоренности института, где он работал, с ректоратом, предъявили претензии: живет один в комнате, предназначенной для двоих. Но он, опять же, был у комендантши в фаворе, так что не подселили к нему кого попало, а предложили выбрать себе соседа по вкусу. Ну, он и выбрал к всеобщему удовлет-

ворению Камышана: пришел и говорит: «Переселяйся ко мне, если хочешь». Тот, конечно, хотел.

Камышана с Буториным связывало более давнее знакомство, чем с остальными участниками театра. Они вместе поступили на факультет естественных наук в 1968, но Камышан с третьего курса был изгнан за неуспешность, пошел в армию и восстановился в 1973, сдав проваленный три года назад экзамен по органической химии (сдавал, кстати сказать, в солдатском мундире — том самом, который впоследствии облакал торс царя Прокруста). Уместно заметить, что уже тогда, в июне 1973, Буторин впервые приютил Камышана на несколько ночей в своей комнате — в октябре 1975 это повторилось в более фундаментальном виде.

Родители Буторина жили в городе, так что по выходным он обычно из общежития уезжал. К тому же в ту пору (конец семьдесят пятого — начало семьдесят шестого) он много ездил в командировки в Пущино, и очень большую часть времени комната № 214 «маленькая» оставалась в полном распоряжении Камышана, вот и было где феноменовцам собраться, загримироваться перед спектаклем, обсудить грядущие постановки. Надо еще добавить, что Камышан несколько уменьшил тесноту комнаты (9 кв. м), купив складное кресло-кровать, а общежитскую железную выбросив. А забегая вперед, скажем, что потом он прожил на этом месте еще год незаконно: официально распределился в Томск (Институт химии нефти), ибо не мог получить распределения в Новосибирский научный центр из-за низкого среднего балла, но по предварительной договоренности между директорами ИХН и Института химической кинетики и горения, где делал диплом, «открепился» и уже в октябре 1976 устроился в родной ИХ-КиГ, связи с которым не теряет и по сей день, невзирая на многочисленные извивы и изгибы своей профессиональной карьеры. В общежитие СО АН, однако, переехал лишь в 1977, так что целый год мог поддерживать тесные контакты с оставшимися участниками театра (в основном тогдашними уже второкурсниками).

Итак, в 214-й маленькой «Феномен» обрел свою репетиционную базу, а в лице Саши Буторина — верного поклонника и активного участника последующих, постфеноменовских литературных упражнений и околосценических розыгрышей (целая мифология сложилась вокруг вымышленных фигур Х. И. и Х. П. Редькиных, их друга и друга Ника Никиты Шпыреватых, епископа (sic!) Иоанна Ягодицы и многих, всех уж не упомнить, персонажей — все это вписывалось в широко практиковавшееся всей компанией вышучивание и передразнивание всего подряд, именовавшееся вослед дурно усвоенным трудам Бахтина *карнавализацией окружающей среды*).

Тесный уют 214-й, выходявшей окном на университетские сосны, а метафизическими окнами — на множество воображаемых миров, — комнаты, где рождались мизансцены, проговаривались диалоги, — обсуждались далекие от театра, но значимые для его актеров вопросы, перепечатывались роли и не относящийся к делу, но такой нужный самиздат, осуществлялись скромные кулинарные экзерсисы, — остался памятен не только обитателям этой комнаты, но и большинству феноменовцев. Мелкий нюанс: отъединенность этого нашего штаба, нашей крепости усиливалась тем, что входящий к комендантше Камышан как-то исхитрился забрать у нее дубликат ключа от комнаты, так что оба обитателя могли не мучиться с одним ключом на двоих, а без их ведома в комнату вообще никто не мог попасть, что в тогдашнем общежитии было редкостью и роскошью.

Этюды и масштабные репетиции, правда, приходилось проводить в более поместительных помещениях — в том же холле, когда его удавалось занять, либо в так называемых комнатах для занятий, наличествовавших почти на каждом этаже.

Радушие и гостеприимство Саши (не иссякшее и несколько лет спустя, когда он получил квартиру в Кольцове, да и ныне, в Париже, буйно бьющее через край), его постоянный интерес к нашему театру сыграли огромную роль в его истории, а вот почему Буторин, столь близкий «Феномену» (да вдобавок имевший большой опыт участия в студенческом театре миниатюр в 1970 — 1973), так и не вышел на его подмостки, сейчас сложно сказать. Вероятнее всего, ему не предложили этого именно ввиду его постоянных о ту пору разъездов. Ну и, конечно, лидеры театра хотели привлекать на главные роли младшекурсников — чтоб традиция сохранилась дальше, а второстепенных ролей в осуществленных постановках практически не было.

Вот так и получилось, что фактического хозяина 214-й «маленькой» (Камышан-то был по сути дела «на подселении») формально феноменовцем нельзя считать, хоть в «посмертной» истории театра он принял самое активное участие (см. главу «Литературные продолжения»).

А вот что вспоминает сам Александр Буторин:

«...Годы моей жизни в „четверке“ после окончания университета (1973 — 1976) и позволили мне познакомиться с участниками „Феномена“ и — через Сергея Камышана — сблизиться с ними. Сережа пишет, что он жил у меня долгое время нелегально. Это действительно так. Ко мне в маленькую комнату комендантша Марья Кузьминична, несмотря на просьбы ВНИИ МБ, все же подселила одного человека, тоже из нового института, но он оказался мертвой душой — уехал на длительную стажировку в Москву и более никогда не вернулся.

Кажется, он выписался из общежития, но я некоторое время жил один, пока не появился Сергей Сысоич. Он приехал ко мне с раскладным креслом-кроватью, чтобы было впечатление, что в комнате всего одна кровать, и разбирал его лишь на ночь, а по утрам снова собирал. Я принял его с большой радостью, да и ему вроде бы было неплохо, особенно если учесть мои частые разъезды. Однажды мы попались.

Пришла большая комиссия из университета и студсовета, правда, без милиции. Комендантша обо всем знала, но ничего не говорила и никому не доносила — у нее к Сысоичу всегда было самое доброе отношение, помню, еще в студенчестве надо было выбрать соседа по маленькой комнатке в общежитии, и она меня спросила, с кем бы я хотел жить, а я ответил: „С Камышаном“, на что она сказала: „С Сереженькой каждый бы захотел“.

А тут — вечером десяток незнакомых людей вдруг вваливается почти без стука, неожиданно. Ситуация трагикомичная: сидит Сысоич в своем кресле распаренный, в халате, только после душа, и стою я, в костюме, только с работы. Далее между нами и комиссией происходит следующий диалог:

— Сколько человек здесь живет?

— А разве в ваших документах не указано, что один? И разве это не видно? — жестом указываю на единственную в комнатке кровать.

— Да, но кто из вас, — заглядывает в список, — Буторин?

— Я, — отвечаю я; легкое замешательство, потом показывают на Сысоича:

— А это кто?

— Это мой гость. Правилами это не запрещается, и час ранний, он пока имеет право быть здесь.

— А почему в таком виде?

— А я всегда всех своих гостей мою.

— А документы у него есть?

— А вы всегда приглашаете к себе гостей с документами?

Удивительно, но прошло. То ли в составе комиссии были молодые студенты и аспиранты из разных студсоветов без „старшего идеологического товарища“, то ли какие другие факторы роль сыграли — но ушли, и без последствий. Только отметили в своих кондуитах, что я там действительно живу — один.

Вот этой жизни и посвятил Сергей Сысоич свое стихотворение „214“, помещенное в самиздатском сборнике „Подтекст. 1981“ (о „Подтекстах“ — литературных продолжениях „Феномена“ будет сказано ниже).

...Там было впрямь прекрасно, ибо
Такой уж дух сложился там...
И люди разного пошиба
На суп захаживали к нам.
Там мегаваттной искрою
Долбал в розетку старый ЛАТР,
Гримировался там порою
Весь наш студенческий театр.
Там по субботам за стеною
Пог грохот ног, глуха, слепа,
Шла с танцев жаркою волною
Разгоряченная толпа.
Там лился смех вприкуску с чаем,
Глядели сосны к нам в окно,
И комната казалась раем —
Пусть душно, тесно — все равно!
В беседе, глинной, как спагетти,
Какой был смак! какой уют!
Пять лет спустя беседы эти
Мне все покоя не дают.
И смех, и бары-растобары
Я вспоминаю, как пароль,
И тарактенъ Бочкотары,
И даже головную боль!
Буторин поясняет:

«„На суп захаживали к нам“ — мы с Сысоичем варили на ужин супы из пакетов в традициях студенческого быта, и охотно делились этими супами со всеми гостями — а их было много, в основном студенты, жившие в „четверке“».

„Там мегаваттной искрою / Долбал в розетку старый ЛАТР“. Эта фраза имеет прямое отношение к осветительному софиту, использовавшемуся в постановках „Феномена“. Этот софит потом долго хранился в нашей комнате и освещал наши ночные бдения. Подключался он через лабораторный автотрансформатор (ЛАТР), который позволял регулировать яркость света. Когда его включали в розетку, он вышибал все предохранители на этаже, и этаж повергался во тьму, и тогда кто-то из нас, я или Сысоич, шел к распределителю включать предохранители, по дороге демонстративно и превентивно ругаясь на „мерзавцев, которые вечно врубают „козла“ и лишают весь этаж света“. Потом эта история была отражена в частушке-рифмоиде:

То не молния сверкает,
То не гром ей вслед гремит,
То Сысоич зажигает
В нашей комнате софит.

„Гримировался там порою / Весь наш студенческий театр“ — единственная строка, которая говорит о „Феномене“. Я этот процесс застал лишь однажды, но впечатление осталось незабываемое: десяток человек на наших девяти квадратных метрах, в полном творческом вдохновении гримируются, гримируют друг друга, смеются, шуточно пикируются...

„Там по субботам за стеною / Под грохот ног, глуха, слепа...“ — комната 214 стеной выходила на центральную лестницу, по которой по субботам часа этак в четыре поднималась, расходясь с танцев — из того же холла, где давались спектакли „Феномена“ — шумная толпа студентов, и шум ее непременно нас будил (если мы уже спали). Тогда мы с Сысоичем сильно ругались, про себя, конечно.

„И тарактенъ Бочкотары, / И даже головную боль!“. Однажды в пятницу, после работы в химической лаборатории, я ездил на спектакль Областного театра драмы (не исключено, что это была „Антигона“ Ануя, которую я, как и Камышан, смотрел не менее семи раз, а может быть, „Кьоджинские перепалки“ Гольдони). Помню, спектакль очень понравился, но к концу его, видимо, от воздействия паров химикатов, у меня сильно разболелась голова. И вернулся я еле живой и даже спать не мог — так сильно она болела. А вылечил меня Сысоич просто — заставил лечь, расслабиться и стал читать „Затоваренную бочкотару“ Василия Аксенова. Замечательный слог Аксенова и дружеская помощь и забота Сысоича как рукой сняли головную боль...»

10. Несостоявшийся спектакль

Уже в октябре 1975 г. Фет и Поляков собирались представить свой «Концерт для острова Пасхи» — оригинальный спектакль-монтаж, «урок истории в XXV веке». В него планировали включить песни на стихи А. Вознесенского («Кучум»), О. Сулейменова, Ф. Гарсиа Лорки, Имре Дерё («Бухенвальд»), песни собственного сочинения в духе Галича, а также сочиненные Фетом диалоги ученых будущего о тоталитаризме XX века.

Пьеса создавалась стремительно. «Концерт» предполагался как продолжение первого спектакля театра, в черновиках было помечено: «диалог на станции „Юниверс-13“». Диалог должен был начинаться



Эскиз афиши к спектаклю «Концерт для острова Пасхи», октябрь 1975 (В. Фет).

аналогично началу «Юниверса»: «ЛЕРНЕР. Итак, этот остров назывался островом Пасхи.

БАРЕНЦЕВ. Да, так здесь написано.

ЛЕРНЕР. А там не сказано, кому принадлежал остров Пасхи?

БАРЕНЦЕВ. Простите?

ЛЕРНЕР. В XX веке и ранее был такой обычай: каждый сравнительно небольшой участок земной поверхности был подчинен участку, большему по размерам. Это называлось „принадлежать“...»

Название «Концерт для острова Пасхи» было выбрано в традиции знаменитого «Концерта для Бангладеш» Джорджа Харрисона (Нью-Йорк, 1 августа 1971). И далекий тихоокеанский остров был выбран не случайно. Мы все с детства знали из книг Хейердала о его знаменитых статуях «длинноухих» и «короткоухих»,

однако мало кто знает, что остров Пасхи — территория Чили. После путча Пиночета (сентябрь 1973) именно чилийская хунта была общеизвестным примером кровавой диктатуры. Спектакль, однако, распространял обсуждение идолов и идолопоклонников далеко за пределы Чили; лейтмотивом его слышалась знаменитая песня Галича о памятниках Сталину — «Когда в городе гаснут праздники...».

Вот характерный отрывок из написанных Фетом «научнообразных» диалогов:

«...БАРЕНЦЕВ. Геопсихологами доказано, что подобные образования [статуи острова Пасхи] не могли иметь искусственного происхождения, но были всего лишь локальной копией, подражаниями, которые порождает земная кора в припадках своей бессознательной активности. Как раз характерным для Земли является порождение на поверхности Земли различных структур, внешним видом напоминающих людей или же другие живые существа. Такие, по сути дела, уродливые, аномальные структуры можно уподобить опухолевым образованиям наших тел.

ЛЕРНЕР. Стало быть, вы считаете, что Земля сама по себе...

БАРЕНЦЕВ. ...Непроизвольно.

ЛЕРНЕР. ...непроизвольно способна порождать копии людей из косной материи? Нечто подобное я читал в одной старинной книге, — там, однако, речь шла не о Земле.

БАРЕНЦЕВ. Я знаю эту книгу. Однако порождать копии людей способен не только вымышленный Океан планеты Солярис, но практически любая взрослая планета, и прежде всего наша Земля. Это доказано и не подлежит сомнению.

ЛЕРНЕР. Но я не знаю фактов.

БАРЕНЦЕВ. Исчезнувшие ныне идолы острова Пасхи или же красноярские „Столбы“ (которые сто лет назад считались творением сибирских народных умельцев средневековья) — это далеко не самые яркие примеры бессознательной активности Земли.

ЛЕРНЕР. Что же еще?

БАРЕНЦЕВ. Вам как историку должно быть известно странное явление, получившее распространение на Земле особенно начиная с XX века. Я говорю о массовом возникновении идоломорфных структур, как называют их геопсихологи. Структуры эти, состоявшие из камня или же довольно чистого металла, продуцировались земной корой в огромном количестве и главным образом на территории крупных городов, на площадях, улицах и так далее.

ЛЕРНЕР. Я, разумеется, знаком с тем, что вы назвали идоломорфными структурами, но судя по фотодокументам, многие из них так разительно сходны с произведениями искусства, что до сих пор у историков не возникало спора об их происхождении.

БАРЕНЦЕВ. Но геопсихологическое толкование напрашивается здесь само собою; уже самый масштаб „идолообразования“ — тысячи и тысячи совершенно идентичных фигур — наводит на мысль о стихийном, естественном происхождении. А сходство их с произведениями искусства (на мой взгляд, весьма относительное) — свидетельство лишь сложности еще неразгаданного механизма стихийного идолообразования.

ЛЕРНЕР. Все же ваши доводы не кажутся мне слишком убедительными. Не проще ли будет предположить, что эти структуры изготавливались людьми — так сказать, в ритуальном назначении. В таком случае их численность могла быть весьма большой; а камень и бронза вполне подходят для изготовления рукотворных идолов. Так было всегда.

БАРЕНЦЕВ. Мне приходится напоминать вам банальные вещи: мы ведь говорим о людях Великого Двадцатого столетия. О каких ритуалах могла идти тогда речь? Люди, наоборот, постоянно переживали процессы развенчания очередных идолов, — а вы говорите, что они могли воздвигать новых!

ЛЕРНЕР. Учтите, что мы недостаточно знакомы с Двадцатым веком:

Палеарктическая и Неотропическая инвазии уничтожили почти всю материальную культуру той эпохи!

БАРЕНЦЕВ. Но ведь остались фотографии, книги, киноленты! Мы можем судить о людях того героического времени непосредственно по книгам, где они писали сами о себе!

ЛЕРНЕР. А если они не писали правду?

БАРЕНЦЕВ. Это уже не исторический подход. Оставим такие домыслы писателям-фантастам и будем объективны. По-вашему, идоломорфы могли изготавливаться серийно в ритуальных целях. Простите — но это чушь. Люди XX века, какими мы их знаем, не могли тратить свое время, свои творческие силы на штампование бессмысленных ненужных идолов, уже по самой своей серийности не претендующих на звание проиизведения искусства. Искусство не может быть серийно — люди XX века знали это не хуже нас с вами. Не будет ли более реальным, в свете данных современной геопсихологической науки, если мы предположим обратное: что в силу каких-то механизмов своей бессознательной активности Земля именно в огромных центрах скопления человеческих особей локально продуцирует массу идентичных идоломорфов? А уже люди, вероятно, используют эти уродливые наросты на теле Земли в своих целях, пуская камень на строительные нужды, а ценный металл — на переплавку. Вам, должно быть, известны работы Роберта Броуна, так называемые „броуновские картинки“?

ЛЕРНЕР. Нет.

БАРЕНЦЕВ. Броун слышал фотографии, взятые из старинных книг разных годов издания и представляющие одно и то же место, скажем сквер или площадь, где в какие-то периоды возникали идентичные идоломорфы. На более ранних фотографиях, естественно, идоломорфов не было, затем они появлялись, причем весьма концентрированным по времени пулом — за несколько лет. По прошествии некоторого времени идоломорфы исчезали, то есть, вероятно, использовались в хозяйственных нуждах человечеством, которое испытывало острый недостаток в полезных ископаемых. Иногда Броун наблюдал остаточное идолообразование: на месте старых идолов возникали новые, несколько отличные от прежних по форме, хотя материал оставался прежним...»

Сохранился эскиз афиши, из которого видно, что спектакль планировался на 16 октября 1975 г., ровно через месяц после сентябрьской премьеры — помнится, что, окрыленные ее успехом, мы решили тогда, что будем давать по спектаклю каждый месяц...

Однако друзья резонно рассудили, что после такого откровенно политического спектакля театр уж точно запретят, и идея «Острова

Пасхи» была оставлена.

Тем временем ощущается нехватка кадров, и «феноменовцы» рекрутируют новых людей в театральные коллективы. После официальной части собрания по поводу заселения первокурсников в четвертое общежитие, перед собравшимися появился Камышан, с рассказом о театре «Феномен». Он же и пригласил всех желающих поучаствовать в постановках этого театра. Среди откликнувшихся были Елена Федоровская, Дмитрий Речкин, Сергей Бобков, Борис Камха... Подошел и Марк Тарабан, с которым уже ранее познакомился Камышан после похвальных отзывов о нем своих научных руководителей: они принимали у Тарабана собеседование при поступлении в университет (эти научные руководители, сотрудники Института химической кинетики и горения Рен. З. Сагдеев и Т. В. Лешина, уже упоминались в шестой главе).

Уже 28 октября был повторен «Юниверс-13», где Троицкого в роли Сайзефа заменил биолог Дмитрий Речкин. Впрочем, спектакль не удался — в нем было плохо обозначен финал, аплодисментов не было, и публика не расходилась, поэтому пришлось выпускать актера (Б. Камха), который объявил публике: «Больше ничего не будет!»...

В. Фет — А. Троицкому из Новосибирска, 3 декабря 1975 г.:

«...Вернулся из колхоза первый курс, и Камышан выступил перед нами, агитируя в „Феномен“. Результат: несколько человек, гл[авным]. обр[азом]. парни. Решаем: что ставить? Долго решали. Поляков все хотел „Концерт для о. Пасхи“ писать. Но когда мы с ним стали его писать, то решили, что нам-то уже все равно, а зачем 1 курс втягивать в политический спектакль? Т. к. акценты на „идолах“ болно современные получались. „Пасху“ оставили. А что ж делать? У меня куча мучалей: адаптация „Гамлета“, „Пир во время чумы“ etc. Но все это не идет, что ни попробую принести. ...И внезапно Дима Речкин (один из первокурсников) предлагает взять „Авось“ А. А. В., мою любимую вещь, которую я все лето орал на весь Кизыл-Джар [гигантский овраг в Бадхызском заповеднике]. Я согласился...»



Афиша второго спектакля «Юниверс-13», 28.10.1975 (В. Фет).

11. Первый «Авось»

Сразу же обратим внимание читателей на то, что описываемый ниже спектакль «Феномена» (1975 — 1976) «Авось» по поэме А. А. Вознесенского не имеет *никакого отношения* к знаменитой впоследствии рок-опере «„Юнона“ и „Авось“» (режиссер Марк Захаров, композитор Алексей Рыбников) в московском Театре Ленинского комсомола.

Поэма Вознесенского «Повесть под парусами» («„Авось“!») была впервые опубликована в журнале «Дружба народов» в октябре 1971 г. (В декабрьской книжке того же журнала публикуется знаменитая повесть Окуджавы «Мерси, или Похождения Шипова».) Поэма потом неоднократно воспроизводилась, с некоторыми изменениями, в книгах Вознесенского «Взгляд» (1972), «Выпусти птицу!» (1974), «Дубовый лист виолончельный» (1975), «Витражных дел мастер» (1976), и т. д.

Премьера рок-оперы «„Юнона“ и „Авось“» состоялась в 1981 г.; отдельные записи из нее были доступны уже в 1980 г. Текст (либретто) оперы был написан Вознесенским в 1977 г. и очень существенно отличается от текста поэмы.

Спектакль «Феномена» (его премьера состоялась 2 декабря 1975) должен, по всей видимости, считаться *первым* сценическим воплощением поэмы Вознесенского — по крайней мере, нам неизвестны никакие более ранние постановки. А после появления рок-оперы навряд ли кто-то уже занимался инсценировкой поэмы для драматического театра. Так что вполне вероятно, что опыт «Феномена» был не только первым, но и единственным.

Когда позже, в конце 70-х, появились сведения о готовящейся постановке Марка Захарова, Фет послал ему из Туркмении в Ленком тексты своих песен к спектаклю («День рождения» и «Лейтенантская цыганочка», см. ниже) — авось пригодятся. Но ответа не получил: либо письмо не дошло, либо тексты не понравились.

А рок-опера с великолепным Николаем Караченцовым в роли Резанова, первый такого рода эксперимент в СССР, настолько укрепила в сознании современников, что многие конкурсы упорно считают, что «Фе-

номен» ставил «„Юнону“ и „Авось“» — но наш спектакль назывался просто «Авось», строго следуя поэме в ее журнальной редакции 1971 г.

В. Фет — А. Троицкому из Новосибирска, 3 декабря 1975 г.:

«...Взяли „Авось“. Речкина назначили Резановым. ...Месяц делали „Авось“.

Программку посылаю. Вчера дали премьеру. Прошла успешно, в холле было человек 120, т. е. полный. ...Кстати, спектакль чуть не отменили. Мы не захотели говорить парткому о том, что он будет и чтобы цензура его просмотрела. Уже объявления развесили, как вдруг на генералку случайно попадает Корнюшина. Шум, хай: почему не предупредили? Ругань, критика, etc. Забрала текст и велела назначить просмотр. А до спектакля — день (генералка 30.XI, спектакль 2.XII). Назначили его 1.XII и ввиду того, что могут и запретить, „хитро“ пишем на объявлении „Просмотр 1.XII“, чтобы те, кто сильно хочет, пришли 1-го. А Е. В., оказывается, забрав текст, наутро поскакала в партком и доложила, что готовится спектакль с нецензурными выражениями. Это она, „наводя критику“, велела нам выкинуть из текста А. А. „неприличные слова“, которые можно писать в книге, но нельзя говорить со сцены. Слова сии: „шлюха“, „сифилис“ & „унитаз“.

На следующий день меня вызывают в партком, дают цензоров, и мы идем на просмотр. После просмотра („наши люди“, сидя сзади цензоров, услышали шепоток: „если запретить, шуму больше будет“) у нас добивались, где же те нехорошие слова, которых мы якобы на просмотре нарочно не произнесли. Мы ссылались на текст.

В общем, отделались предупреждением о том, чтобы в будущем предупреждать о спектакле и делать просмотр за неделю. Спектакль разрешили.

Вчера он прошел. Камышан с Поляковым, изображавшие Довыдова и Хвастова, тебе известны. Они играли лучше всех. Я (Хор), по привычке, частил, Конча (Лена Федоровская, 1 курс) играла ничего, но кричала; Речкин (Резанов) несколько был неэмоционален. Но, в общем, в отличие от обоих „Юниверсов“, особенно второго, спек-



Программка премьеры спектакля «Авось», 2.12.1975 (В. Фет).



Афиша премьеры спектакля «Авось», 2.12.1975 (В. Фет).

такль был, хотя и сыроват, но динамичен. К тому же он был напичкан штампами-символами до отказа: зеркало, 2 иконы, образок, лампада, распятие, гитара, шпага. Свеча, перо, старинная книга, конторка, два больших щита с надписями „ДЕЛО“ [через „ять“], из которых выглядывали те же Серж [С. Камышан] и Олег, изображая Чинов У и Х. Критик Z сидел в зале. Олег пел три песни (две по тексту поэмы, третья в начале, „Испанская песня“ А. А. В. же). Заднюю стенку разрисовали надписями. Телевизорное окошко завесили флагом Росийско-американской компании, обитым мехами. Он сваливался, и из окошка Аукционеръ (Марк, 1 курс) вел распродажу архивных документов. Бредовый диалог (Конча — Резанов) в „Свадьбе“ велся с завязанными у них глазами при зеленом фильтре. В конце аукциона Довыдов и Хвастов срывали с большой, в рост, иконы изображение богоматери, под ним было зеркало, в которое глядя, спиной к залу, Конча читала „Молитву Богоматери — Резанову“. В Эпilogue я завешивал зеркало-икону черным платком (кстати, на премьерe я забыл это сделать)...»

В спектакль были включены просветительские моменты, помогавшие зрителю ощутить себя в историческом контексте, и в то же время было придумано много иронической игры. Необязательное, «балдежное» двустишие Вознесенского «А что ты думаешь, Довыдов, о



Эскиз декорации к спектаклю «Авось», 6.11.1975 (В. Фет).

происхожденьи видов?» тут же превращалось в игру: Хор демонстрировал солидный том Дарвина, и объяснял, что эта фраза — анахронизм: действие происходит в 1806 году, а Чарльз Дарвин родится лишь в 1809 (заодно напоминалось, что Пушкину — только шесть лет). (Интересно упомянуть, что книга-реквизит из домашней библиотеки Фета действительно включала «Происхождение видов», будучи подлинным третьим томом академического собрания сочинений Дарвина, 1939 года издания; в списке редколлегии этого тома значились одновременно и Н. И. Вавилов, и Т. Д. Лысенко).

Подпольное присутствие любимого Галича в спектакле было несомненно.

Практически его голосом и «на его мелодию» пел Поляков строки Вознесенского, которые через несколько лет услышала вся страна в абсолютно другом, медленно-лирическом варианте рок-оперы Рыбникова (последняя ария Резанова):

*Принесите три самых желания,
Что я прятал от жен и грузей,
Что угрюмо отдал на заклянье
Авантюрной планиде моей.*

И тут же, во второй строфе, Олег переходил на голосовой надрыв и хрипотцу «под Высоцкого»:

*Принесите карты открытий
В дымке золота, как пыльца.
И, облив самогоном, сожгите
У наменных дверей двorca!*



«Авось», генеральная репетиция, 30.11.1975 (Хвастов — О. Поляков, Довыдов — С. Камышан). Фотографии скорее всего принадлежат Сергею Круподеру.

А повтором шло уже от себя: «у надменных дверей Творца...»

И навряд ли кто-то, кроме довольных участников спектакля и их друзей, опознал назойливый мотив без слов, который Камышан (изображая по роли пьяного лейтенанта Довыдова) наигрывал одним пальцем на пианино,— буффонадную песенку Галича из запрещенного тогда фильма «Бегущая по волнам» (1967):

*Все наладится, образуется,
Так, что незачем зря тревожиться.
Все безумные образуются,
Все итоги непременно подытожатся...
Были гром и град, были бедствия —
Будут тишь да гладь, благоденствие,
Ах, благоденствие!*

Жозеф Беккер, научный сотрудник ИХКиГ (по совместительству преподававший физметоды у биологов) был из «старшего поколения», участвовал в КВНах еще шестидесятых годов. Его привел Камышан, выбрав за представительную фигуру и «наглый» голос. Беккера посадили в зал и дали единственную реплику — Мнение Критика Зета:

От этих модернистских оборотцев



«Авось», 30.11.1975 (Чин Y — С. Камышан, Резанов — Д. Речкин, Чин X — О. Поляков).

Резанов ваш в гробу перевернется!

Как ни мала была эта роль, но Беккер на премьере ее варьировал. Почему так произошло — сейчас он сам уже не помнит: то ли позабыв текст (такое впечатление сложилось у некоторых актеров и одного-двух знатоков из публики), то ли сознательно вознамерившись его изменить (мнение Тарабана, внимательно наблюдавшего этот эпизод с самой удобной точки — вознесенного над зрительным залом окошка Аукционера), но он, встав, размеренно произнес следующее: «Замечательно!.. От штучек этих модернистских... (тут он задержался, что-то придумывая) Резанов ваш... наш... их! перевернется в гробу!» И гордо сел.

Зал, как и предполагалось, был удивлен вмешательством подсадки. Заминки с текстом, кроме самих актеров, почти никто не заметил. Спектакль удался. А на будущее, чтобы Жозеф Маркович ничего не спутал, не забыл и не имел возможности отговориться забывчивостью, Камышан даже записал ему эту реплику на перфокарту — все равно в зале темно и не видно, что он подсматривает в шпаргалку

Вспоминает Яков Вольдман: «Жоз Беккер (мой тогдашний шеф) говорил, что ему больше всего понравилось, как мужики со сцены, в присутствии большого количества народа, распевали:

„У нас авось — России ось,
Крутит, вертит, а кучер спит!“



«Авось», 30.11.1975 (Хор — В. Фет, Резанов — Д. Речкин).

...Поэму я знал и любил, поэтому смотрел с некоторой ревностью — мне казалось, что игра недотягивает до текста. Самое сильное впечатление — потрясающей красоты девочка, игравшая Кончу...»

Вспоминает Александр Буторин: «„Авось“, на мой взгляд, был выше всяких похвал — прекрасный поэтический спектакль; особенно произвело впечатление, как бережно обращались с поэтическими текстами, как изящно в оригинальный текст Вознесенского были вплетены стихи других поэтов и как в него вписался бард Поляков. Помню бравого Диму Речкина в главной роли, не менее бравых Камышана с Поляковым, а особенно запомнилась Лена Федоровская в малиновом бархатном платье, такая естественная в проявлении своих чувств Кончита. Надо признаться, до этого я к Вознесенскому относился достаточно холодно, а этот спектакль возбудил к нему настоящий интерес, и уже из следующего похода по аулам Таджикистана я вернулся, нагруженный его книгами (в те времена хорошие книги в российских городах купить было невозможно, вот и искали в азиатских глубинках). Потом я всегда вспоминал эту постановку, приходя на спектакль Театра на Таганке, так много было разных ассоциаций».

Репетиции «Феномена» той осенью летели, как помнят участники театра, в атмосфере интеллектуальной эйфории и свободы. У первокурсников, пришедших в труппу впервые и тут же занятых в главных ролях, не было ощущения, что это «драмкружок». Речкин вспоминает «некоторое резонансное состояние, близкое к сектантскому». Всех нас переполняло чудесное ощущение, что все возможно, все «работает», «что захотим, то и сделаем!»

Через много лет Елена Федоровская сформулирует: «Наш „Феномен“ — это алхимическая реторта, где всякая незначительная вещь и хлам может стать золотом...»

Вспоминает Сергей Коваленко (он пришел в «Феномен» весной 1976 г. и сыграл важную роль Гелиоса во втором и последнем «Прокрусте»): «Общение с вашей театральной труппой для меня было сильным впечатлением — с одной стороны, дистанция второй — пятый курс все-таки очень большая, с другой стороны, у меня был постоянно широко открыт рот от совершенно незнакомых мне ранее пластов культуры и истории, которые так и носились вокруг именами, афоризмами, аллегориями. Большая часть этих пластов для меня так и остались в виде белых пятен, но людей, которые умеют это все органично акцептировать и жить в таких измерениях, я по-прежнему воспринимаю как неких специальных человеческих созданий более высокого порядка...»

Вспоминает Олег Поляков: «При постановке „Прокруста“ у нас шли полусмешливо-полусерьезные разговоры о том, что не поставить ли нам

„Прокруста“ в варианте бард-оперы (или фолк — или рок — или глум-музикла). Помнится, предлагался вариант — спеть в диалоговом режиме „Ну-у-у, вера есть ве-ера, Слия-ание чувств... — Каприз изу-вера, безумен Прокруст!“ на мотив Гимна по типу „Партия Берии, Сила народная, Нас на расстрелы с улыбкой ведет“... Но не воплотилось».

(А перед первой генеральной репетицией 15 сентября 1975 года Троицкий-Дионисий и Камышан-Прокруст, упражняясь в импровизации, шутливо пропели окончание пьесы в своих ролях, о чем сохранилась даже магнитофонная запись.)

Короче, нас на некоторое время оставили в покое — а точнее, просто поленились закрыть сразу...

Тем временем в «большом мире» осенью 1975 в полузакрытых просмотровых залах появляется культовое «Зеркало» Тарковского.

На Западе в 1975 г. публикуются «Верный Руслан» Владимова, «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» Бродского...

22 ноября 1975, Хуан Карлос Бурбонский после смерти генералиссимуса Франко становится королем Испании — прямо по тексту «Прокруста»: «Найду среди вас достойного сменить меня. Искать я буду сам...»

А в декабре 1975 г. Андрей Дмитриевич Сахаров получает Нобелевскую премию мира — «За бесстрашную поддержку фундаментальных принципов мира между людьми и мужественную борьбу со злоупотреблением властью и любыми формами подавления человеческого достоинства».

Продолжение следует