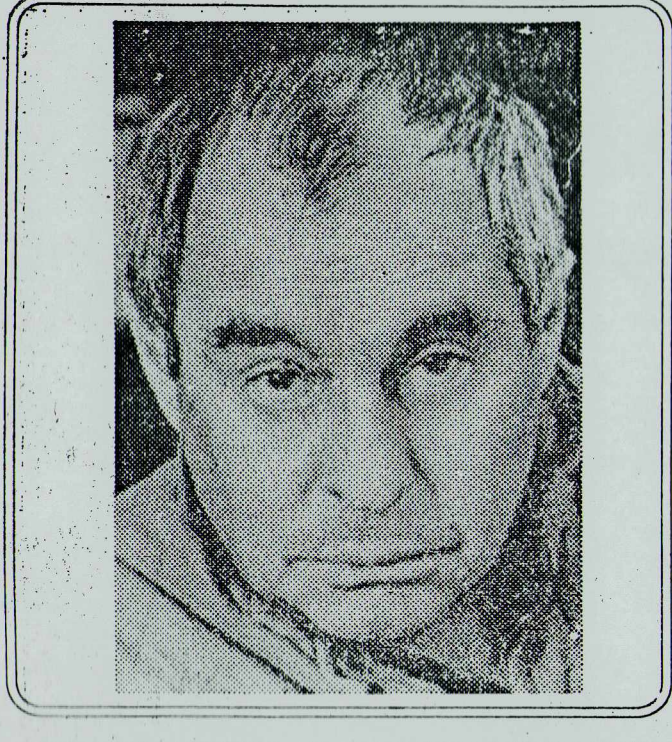


# В Доме Набокова



там самостоятельно сделал пару номеров—и закурило...  
 —Имали успех?  
 —Опасный успех.  
 —Почему "опасный"?  
 —Потому что, если человек выступает на эстраде с номером, который сразу же, изначально, предназначен для того, чтобы зритель смеялся, и всеми силами этого добивается, то считай, что он, этот человек, испорчен. Смех в зале—огромная развратительная сила, которая так и втягивает: тебе хочется еще и еще испытать это сильнейшее, почти физиологическое наслаждение. Но смех возбуждает к творчеству. Смех—это свобода. Обожаю, когда зритель аплодирует, неистовствует...  
 —А разве есть режиссеры, которые к успеху равнодушны?  
 —Да сколько угодно! Заявляют о своем безразличии, манифестируют свое пренебрежение к публике: мол, нам все это—до фени... Думаю, что подобным образом они просто-напросто защищаются от провалов: мол, мы—художники, мы—выше толпы. А сами, подозреваю, от бессилия плачут по ночам в подушку... Нет, я за то, чтобы театр имел у публики шумный успех, но при этом, конечно, не звал ни к бульварщине, ни к вульгарщине, ни к так называемой "массовой культуре"...  
 —Да, все эти последние друг на друга рок-шоу под крышами многотысячных залов...  
 —Ужасно... Когда-то, в прошлом веке, "революционные демократы" иронизировали по поводу "искусства для искусства". Но сейчас беда куда страшней: пришло искусство без искусства! И самое горькое, что в обществе возникла хорошо оплачиваемая профессия в таком роде "искусстве". Ибо возник класс нуворишей, класс новоявленных хозяев жизни с очень тугими кошельками, и, которые требуют для себя вполне

# Марк Розовский: "Потоп продолжается..."

НЕ ТАК УЖ просто встретил в нашем Отечестве человека, чье имя говорит само за себя. Ну вот, скажем, Марк Розовский: надо ли еще что-то добавлять, пояснять, разжевывать? В каком бы качестве ни демонстрировал он себя, это всегда интересно, всегда неожиданно, всегда талантливо... Убедился в подобном еще лет тридцать назад, когда на берега Невы впервые приехала придуманная и созданная Розовским эстрадная студия МГУ "Наш Дом". Потом—потрясение в БДТ от "Бедной Лизы" и "Истории лошади", другие счастливые встречи с его искусством—спектакли, театральные капустники, телепередачи, фельетоны на 16-й полосе "ЛГ" (кстати, именно Розовский придумал там знаменитого "любодея" и "душелюб" Евгения Сазонова, а в "Юности"—Галку Галкину).

Ныне возглавляемый им столничий театр-студия "У Никитских ворот" снова в Петербурге. Вот и пригласили мы Марка Григорьевича к себе, в Дом Набокова. Сели у камина. Включили диктофон...

—Марк Григорьевич, а ведь дипломы о высшем образовании у нас с вами одинаковые, журналистские. Однако вот вы своим дипломом почему-то не воспользовались: изменил журналистике, пришли в театр. Почему? Может, сказали сами, что ты? Или родители не имели. В середине тридцатых поехали они на Камчатку—"строить социализм". Там и родился. А через полгода отца арестовали. И увидев его потом, на свободе, довелось лишь спустя восемнадцать лет. Выросли меня мама и бабушка. Бабушка, кстати говоря, спала пятилетнему внуку жизнь: при бомбежке закрыла меня своим телом и сама получила ранение...  
 —Ну, тогда, может, все начиналось в школьном драмкружке?  
 —Да, именно там, в школе. Вообще убежден: интерес человека к театру рождается или не рождается уже в детстве. А со школой мне повезло очень: наша 170-я находилась в самом центре Москвы—рядом МХАТ, Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, мастерские Большого театра (где меня, между прочим, принимали в пионеры). Была замечательная учительница русской литературы Лидия Герасимовна Бронштейн, которая погрузила меня в это увлечение. Помню, например, делал доклад, посвященный "Горю от ума", в котором, в частности, говорил и о Мейерхольде, хотя это имя в ту пору было под запретом. В соседних классах учились Эдик Радзинский, Андрияша Менакер (да, тогда еще—не Миронов), позже—Люся Петрушевская... Был драмкружок (помню, играл Актера в "На дне"). Проводились конкурсы на лучшее чтеца. На одном из таких конкурсов, на первом туре, я читал сказку Горького "Девушка и Смерть".  
 —Ту самую, про которую Сталин сказал, что "эта штука сильнее, чем "Фауст" Гете"?  
 —Вот-вот... Однако, хотя великий вождь и оценил эту "штуку" столь высоко, ее эротичный, даже сексуальный душок для советской школы в то время был неприемлем, и жюри предложило мне резко сменить репертуар. Тогда на втором туре я прочитал... Что бы вы думали?  
 —"Стихи о советском паспорте"?  
 —Совсем наоборот: есенинское "Письмо к женщине"...

—Вы помните, вы все, конечно, помните...—но ведь тут зрители тоже хватало, да и Есенин в ту пору был далеко не в чести: во всяком случае, подобные стихи не издавались...  
 —И сегодня горжусь тем своим поступком. Конечно, "запрещенный", могучий есенинский стих из уст мальчишки звучал забавно, в жюри возникло замешательство, назревал скандал. Но все равно успех Есенин (не я!) имел феноменальный. Из этой истории на всю жизнь извлек урок: если делаешь то, что хочешь, то пусть и не получишь первую премию, зато широкое зрительское признание будет обеспечено...  
 —Что ж, ваш путь в искусстве истинности этого правила подтверждал неоднократно...  
 —В другой раз на школьном вечере читал монолог Тараса Бульбы о товариществе. Помните: "Нет у святые товариществу!"—это совпадало с моими тогдашними ощущениями. Жили мы трудно. В нашей полуподвальной коммуналке на Петровке как-то размещались восемьдесят три соседа! Нравы, конечно, чудовищные, но при этом—все равно какая-то славная общность. И в школе это чувство братства было мощным. Может, потому, что многие в сталинщина и после войны остались без отцов, и эта горькая безотцовщина тянула нас друг к другу. Дядя заменил родителей, давал уроки прибалтненной морали. За нашим поясничаньем, подкалыванием друг друга, бесконечными хулиганствами и стычками накате стояла большая человеческая близость и любовь к жизни. Не случайно встречаемся классом до сих пор—в этом есть что-то личейское, "студийное" и, кстати, интеллектуальное...  
 —И все-таки почему не подались после школы в актеры?  
 —Да поступал туда, тайно от мамы, но, к счастью, не приняли. "К счастью"—потому, что думаю, актер из меня бы не получился. Ну, может, на эстраде?.. Год провел в МИСИ (одновременно с Володей Высоцким), но еще раз убедился, что точные науки—совсем не мое дело. Поэтому перебрался в Университет, на журналистику. Сначала—на заочный, потом—на вечерний и уж после—как положено нормальному студенту. В Университете был эстрадный коллектив, которым руководил чудесный человек Георгий Вардигели. Подражая Райкину, я

определенного обслуживания. Раньше того же от художника требовали парtbody. Вместо нынешнего: "Сделайте нам красиво!" говорили: "Сделайте нам идейно!"  
 —Ну те хоты изображали из себя покровителей классического искусства: на всех торжественных вечерах—рояль, скрипка, балет...  
 —А потом брали девочек из балета в свой будуар, и это тоже входило в их коренные интересы... А сейчас нынешние нувориши—посмотрите, на что они чаще всего готовы тратить безумные деньги, во что готовы вложить миллионы? Да в ерунду! В ахинею! В чужь собачью! Происходит некое заполнение пустоты пустотой. И это—оплачивается! Вот тут и происходит разрушение культуры, и первым этапом—распад цивилизации. Вкусы общества вдруг стало определять вылезшее из всех щелей быдло с "бабками". И это быдло требует того, чего так боялся Достоевский, герой которого выкрикивал иронически: "Заголимся!". Но искусство—это не тусовка, не пердастически-эстетические опыты, его не следует путать с рекламными видеоклипами, со всякими псевдоэффектными арлециными нагромождениями... И это—то, о чем мы мечтали? Видишь, это то, что надо было отменить цензуру? Ради этого отобрать свободу? Да разве не свободными мы с вами становимся, а дичьем, уходящим назад на тысячу шагов... Когда при Ережневле было трудно показать зрителю "Историю лошади" (потому что это—"мюзикл", а "мюзикл"—это что-то враждебное, "не наше"), и городской худсовет метался между своим мнением и мнением Ленинградского обкома), мы, тем не менее, пытались победить грозных чиновников и мы не в средствах с вами и искусства. А сегодня я вижу, как художники (и большие художники!) направо и налево занимают черт знает чему! Отдавая свой талант, свой гений, свою жизнь, единственно и неповторимую, на эти бесовские игрища, они тем самым служат идолу бескультурия. А к ним еще пристраивается масса шарлатанов, которые сами себя провозгласили "художниками". И этот шарлатан нынче просто непобедим. Человекообразное вместо человеческого. Духовный Чернобыль... Увы, подобные процессы проходят через каждого из нас, все равно проникают в театр, и если я хочу выжить, то должен внутри своего театра найти способ противостояния...

—Видите, к чему привел отказ от цензуры?  
 —Нет, нет, цензура не нужна, будь она проклята—сколько убийств живого она произвела. Но отсутствие цензуры еще не есть присутствие культуры. Отсутствие цензуры—это же огромная ответственность Мастера перед самим собой. "Ты царь, живи один..." Да, сегодня, слава Богу, прежние художественные отмены. Однако внутри каждого-то из нас свой, личный "худсовет" остается. Только я сам могу себе что-то позволить или, наоборот, не разрешить. А это очень непросто—вести диалог со своим собственным "я". За долгие годы идеологизации искусства мы привыкли к тому, что смысл художественного произведения—самое важное. Идеология всегда triumphала называть этот смысл, и чем прямолинейнее, тем более она была удовлетворена. И вот сегодня, когда этот смысл оказался обреченным и отринутым, когда коммунистическая идеология рухнула, началась борьба со смыслом как таковым. Потому что другого смысла, великого смысла в художественном образе пока, пожалуй, не найдено. Вместо этого вдоволь всякой бессмыслицы, пустоты, ерничества, пихонства, выпендривания, дешевого эпатажа...  
 —Ну ванкуму то искусство все это не свойственно. И еще раньше, в шестидесятые годы, когда руководил бесстрашной эстрадной студией МГУ "Наш Дом", ваши спектакли отличались прежде всего большим смыслом, выраженным в ярком художественном образе, в единственной, неповторимой форме. Не зря ж власти против вас так озлобились: студию закрыли, а Розовского провозгласили чужим для нас антисоветчиком...  
 —Именно "антисоветчиком"—за незрелость идейных позиций. Это было политическое обвинение, акция на уничтожение. Моя фамилия была запрещена к упоминанию во всех средствах массовой информации. Я исчез как таковой: был и не был. И "Нашего Дома" вроде никогда не существовало. Ощущать подобное было очень мучительно. Потому что, когда тебя ругают, это хоть и неприятно, но все же значит, что ты есть. А вот когда тебя и не т, когда даже и не ругают, просто не замечают... Ты живой, но ты о т с т в у е ш ь с . Такое очень болезненно переживается... Я был в отчаянии: работы нет. На что содержать семью, где к тому же маленький ребенок?... И тут руку помощи протянул человек, которого считая своим учителем—Тонстоногов: заинтересовался моей интерпретацией карамзинской "Бедной Лизы", Георгий Александрович доверил мне постановку спектакля на Малой сцене БДТ...  
 —Ах, какой это был спектакль! Необычайно поэтичный и, что удивительно,—актуальный: про нашу, сегодняшнюю боль, про наши нынешние человеческие муки... Чувствовалось: актеры играют с наслаждением—и Алексеева, и Ольхина, и Пустошкин. Что же касалось Рощетера, то, по-моему, это вообще была его лучшая работа в театре... Не пойму, да как же вы догадались, что сентиментальная, хрестоматийная "Бедная Лиза" таит в себе такие гигантские возможности? Как почувствовали, что и скромный рассказ Толстого про Холстомера способен стать событием мировой сцены?  
 —А знаете, все эти идеи рождались еще внутри "Нашего Дома". Если бы нас не закрыли, была бы там и "Лиза", и

"Лошадь"—Володя Точилин уже начинал репетировать Холстомера. Но, увы... Оказавшись прочно без работы, я терзал себя вопросом: "Что делать? Как дальше жить? Неужто единственного выходы—пробовать уехать в Израиль? Нет, надо во что бы то ни стало здесь, дома найти способ самовыражения..." Писатель может писать "в стол", но ведь спектакль делать "в стол" нельзя. Театр требует публики. Слава Богу, опять помогала моя, по выражению Алексея Николаевича Арбузова, "ванька-встаньковость". Имея филологическое образование, я в 1971 году сделал хитрый ход. Пришел в Литературный музей и сказал: "Давайте раз в неделю буду устраивать у вас литературно-театральные вечера". На это предложение клюнули, и я организовал при музее театр. Ставил там Чехова, Горького, Платонова, Зощенко, Есенина—не пьесы, а прозу, стихи. Искал непредсказуемые способы превращения литературы в театр. Был этим очень увлечен. Каноинический текст книги пытался превратить в некую версию, дать собственное прочтение уже на языке сцены. И чем несценичной поначалу казалось словесное произведение, тем интересней было искать для него театральную образную систему...  
 —Не было желания поставить телефонный справочник?  
 —Представьте, имел некоторые задумки и на сей счет. Но больше, пожалуй, хотелось перенести на сцену более серьезное собственное "детище"—Евгения Сазонова, его знаменитый "роман века"—"Бурный поток"... Ну а к Тонстоногову я пришел сразу с обеими идеями, с Карамзинным и с Толстым, и на "Бедную Лизу" Георгий Александрович среагировал мгновенно. Может, потому, что я сказал, что это будет russian "Love story", мюзикл. Он улыбнулся и сразу принял решение...  
 —А музыка спектакля тогда уже существовала?  
 —Нет.  
 —Дивные мелодии! Пожалуй-ста, напомнимте, кто композитор?  
 —Извините, там неизялостный композитор...  
 —Простите, кто же?  
 —Кто? ...который композитором себя вовсе не считает. Я же не знаю ни одной ноты, пою по слуху. Когда напел все зонги на стихи Юрия Ра-шенцева Тонстоногову, он сказал: "Не нужно никакого профессионального композитора. Как вы пели, пусть так и останется в спектакле". Конечно, потом мне очень помог музыкальный руководитель театра Семен Ефимович Розенцвейг: все это аранжировал, поправил, сделал грамотным. Во время нашей совместной работы дело доходило до анекдотов. Например, когда мне слышалась какая-то высокая нота, я объяснил это профессионально не мог и говорил Розенцвейгу, который играл на рояле: "Правее! Правее играйте!". Он смотрел на меня безумными глазами и играл "правее"... Примерно так же все было и потом, на репетициях "Истории лошади".  
 —Какотся, благодаря "Истории лошади" вы даже оказались первым советским композитором, чей мюзикл исполнялся на Бродвее. Причем—в течение целого года!  
 —На Бродвее спектакль поставил американский режиссер Роберт Кэлфин... Вообще в заграничной судьбе "Лошадки" много смешного. Например, у меня дома хранится телеграмма из Национального Лондонского театра: "Приглашаем Вас и Вашу супругу в пятницу на премьеру "Истории лошади". Ваши места такие то. Сэр Питер Холл". Телеграмма пришла во вторник. Поскольку я был "непьющим", мы с женой расхотались, пригласили друзей и на кухне в честь премьеры распили бутылку водки... А ездить за границу стал, когда мне уже стукнуло пятьдесят...  
 —Говоря о Тонстоногоре, вы назвали Георгия Александровича своим учителем. В чем же для вас его главные уроки?  
 —Я учился у Георгия Александровича искусству психологического театра. Мне кажется, гибель культуры и вместе с тем гибель нашей национальной театральной реалистической школы, школы переживания—это процесс, связанный со всем тем, что сегодня творится на самых разных подмостках. Увы, общий уровень мастерства психологической режиссуры опускается все ниже, хотя это искусство как раз и является высшим, абсолютным неперекаемым пиком художественного освоения мира—в классной самоотдаче наших актеров, в их интеллектуальной чувственной игре, скупой и строгой, но наполненной и импульсивной. Сегодня в нашем театре стало мало а к а д е м и ч е с т и —той, что вызывает восторг своим пропорциональным сочетанием внешнего и внутреннего. А ведь именно в это м заключалась практика Тонстоногова-Мастера. Это он умел делать, как никто. Работать—ради смысла, ради сути, ради главного, не рутинно, не скучно, а через некое откровение, через партнерство и преданность глубинному содержанию—вот в этом для меня главный Тонстоноговский урок!  
 —Кто-то из "левых" критиков, прочитав это, возможно, усмехнется: "Розовский стремится подражать Тонстоногову..."  
 —Пусть называют это "подражанием"—Тонстоногов ли, Станиславскому или Мейерхольду, но, когда приступаю к своему опыту, я должен иметь опору. А если буду думать, что вот, мол, сейчас все сделаю по-своему, и обязательно не т о и не т а к, как уже делал кто-то, то тем самым совершу глупейший поступок. Как режиссер я ведь должен служить только Богу Содержания—своему Автору, и никому больше! И на этом пути обретаю единственную и неповторимую, окрыляющую меня и моих актеров форму. Вот если такое происходит, зритель оказывается в подлинном потрясении. Возникает именно п о т р я с е н и е , а не "тряска". Вообще я, придерживаясь принципа: о коллегах, как и о покойниках,—или хорошо, или ничего. И все же, к сожалению, многие мои коллеги довольно часто занимаются сегодня вот этим—"тряской", "сотрясением" и отнюдь не организацией потрясения... А потрясения, я убежден, нас ждут прежде всего в жанре психологического театра. Когда я говорю: "психологический театр"—это не значит, что он должен быть этаким скучным, разговорным, старомодным. Даже пантомима, опера, балет и куклы тоже вполне могут отвечать такому понятию: "психологический театр". Ибо нужен прежде всего театр человеческий, тот, который трагед, заставляет сопереживать, который построен на высокой поэтике и драматургии...

—Посмотрев в вашем театре как раз такой, пронзительный спектакль по пьесе Джорджа Табори "Майн кампф. Фарс", я ощутил, что опасность отторжения фашизма волнует вас очень, что это—в а ш а т о м я , а в а б о л ь ...  
 —Еще какая боль! Об этом и некоторые другие мои спектакли. Например: "Все течет—Жизнь и судьба" по Гроссману, где рассказ о том, как в середине двадцатого века человек погибал между гитлеризмом и сталинщиной. Или "Триумфальная площадь"—о Мейерхольде, о страшной судьбе художника в эпоху тоталитаризма. Как могу, своим делом стараюсь этому страшному противостоять...  
 —Судьба художника в эпоху тоталитаризма—об этом ведь была и ваша театральная работа, посвященная Маяковскому. До сих пор ощущаю ошеломление, которое испытал лет, наверное, уже десять назад, в зале Дворца Искусств, где вы тогда читали эту самую, столь необычную пьесу—"Высокий", со столь но хрестоматийным героем...  
 —Не разделяю сегодняшней тенденции—сбросить Маяковского "с корабля современности". (Хотя он сам когда-то намеревался сделать это со всеми классиками.) Приближаясь перед Владимиром Владимировичем как период полудиким поз-тум, представляю себя—достаточно реалистично, хотя бы в

сих пор не сказано... Да, конечно, и Маяковский, и Мейерхольд, и другие художники левого направления продали душу коммунистическому дяволу, но и они сами были погребены в "нашей буче, боевой, кипучей". Все же, думаю, с этими художниками не все так просто обстоит... Сегодня имена и Маяковского, и Мейерхольда, и еще кое-кого часто просто-напросто порочатся. Приближается год столетия Владимира Владимировича, и, пожалуй, это—хороший повод, чтоб спокойно разобраться, что есть кто в нашем искусстве и в чем была трагедия этих титанов художественного освоения мира, действительно мощных новаторов, подлинных авангардистов. Да, они заблуждались. Трагически заблуждались. И вместе с тем сам финал их трагедии заключается в том, что они были, может, одними из первых, кто противостоял своим убийцам. Задумавшись: что, например, изображено в пьесе "Баня" и когда она действительно м о л в т ? Что за человек по имени Победоносиков, который возникает в сознании победившего пролетариата на рубеже 1929—1930-го годов? Что такое "Глаштаншник" и его аплират? Кто такой партоухой с фамилией Оптимистенко? Что за всем этим стоит? Мне кажется, там уже был колоссальный антисталинский заряд... Мы помним школьное определение про "лучшего и талантливейшего" и совершенно не знаем Маяковского—"диссидентствующего", непокорного, неуправляемого большевистскими помладруми. Жаль. Сегодня об этих людях—"будетляных"—ходит столько сплетен. Договариваются даже до того, что Маяковский чуть ли не был связан с НКВД. Но никогда, простите, ни-ког-да Владимир Владимирович не писал доносов. И даже когда Мейерхольду противостоял Булгаков, все равно виной этого противостояния была сталинщина, бросающая художников на разные стороны баррикад. Да, они могли поносить друг друга. Но—доносить? Никогда!  
 —Уж не потому ли в 1967-м так напугала Ленинградский "бульварный" пьеса "Новая "Мистерия-буфф", поставленная на сцене Театра имени Ленсовета? Что же там—в тот уже далекий год 50-летия Советской власти—чиновники из Смоленского повергло в такой ужас? Что произошло?  
 —Произошел театральный пикант—в могучей постановке Петра Фоменко, в декорациях фантастического сценографа Игоря Димента. Дело в том, что "Мистерия-буфф", эта первая советская пьеса, имела приписку самого Маяковского: "В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие "Мистерию-буфф", меняйте содержание,—делайте содержание ее современным, сегодняшним, сионимичным". И я, по наивности, решил выполнить этот завет. Игорь Петрович Владимиров—по той же наивности—разрешил этот завет воплотить на сцене, за государственный счет. Состоялось всего два просмотра. И началось. То есть кончилось. Оказалось, что более антисоветского спектакля к 50-летию Советской власти, чем наш, трудно себе представить. После обсуждения в Управлении культуры (надеюсь, стенограмма где-то сохранилась, вот бы ее найти и опубликовать!) было такое впечатление, что сейчас к нам войдет какой-нибудь матрос Железняк и от чистого сердца из знаменитой "авроровой" шестидесятировки бабахнет по всем тем, кто участвовал в этом р-р-революционном действе... Никогда не забуду бошениого стража в глазах обкомовских чиновников, когда они видели, как "нечестные", то есть мы с вами, народ, обрываются с Конюга "чистых", то есть их. А дальше сместили А д с его сталинско-гитлеровскими лагерями, сместили Рай—с его псевдигиной и ложью коммунистических иллюзий и отказались от Земли Обетованной, которая являла собой отнюдь не землю государства Израиль, а абсолютно наше, родное Отечество, пришедшее к рыночным отношениям и полной нищете духа...  
 —Может, пришло время вернуться к этой идее? В самом деле: что, если этот спектакль показать сегодня?  
 —Может быть, может быть... Ведь потоп, начатый в 1917 году, продолжается и сегодня. И все мы с вами, герои моих будущих мюзиклов, рано или поздно попутно прикасаемся "буфф", а затем, по закону плати и по золу сердца, оказываемся вечно помнящими героическими, эпическими и сатирическими изображениями нашей эпохи!...

—Марк Григорьевич, простите: я ведь забыл сказать о самом главном. Многие ваши актеры (Владимир Долгинский, Сергей Десницкий, другие) меня буквально потрясли. Возникает ощущение, что им подвластно в с е : любовь жанр, любая рожеиссорская задача. Как такое удается? Как вообще вы с ними работаете?  
 —Спасибо за доброе слово о наших актерях... Театр "У Никитских ворот" в новом сезоне отметит свое десятилетие. Юбилей? Нет, скорее—завершение первого этапа строительства. Именно строительства, поскольку все эти годы шли на выращивание "по кирпичику" ансамбля артистических индивидуальностей, которыми можно восхищаться, а без восхищения театра нет. Сергей Десницкий, Владимир Долгинский, Владимир Юматов, Ольга Лебедева, Наталья Баронина, Александр Вилков (список могу продолжить)—сегодня наш зритель ходит к нам на этих артистов. И хотя у каждого из них судьба подчас была жутковатой, а слава—негромкой, я вижу в них мастеров. С такими хороша "езда в незнаемое"—стремительная и сосредоточенная на высшей художественной цели. Заканчивают учебу в ГИТИСе те, кто пришел в студию изначально. И этот уникальный курс во многом определял и определял курс всего театра. Так что актеры "У Никитских ворот" есть, и еще какие... Зритель часто просто обалдевает от того, что они делают на сцене, а моя задача—раскрыть все их психофизические потенциалы, отсюда—ставка на разножанровый, разнопословный репертуар, на живой, озорной в импровизациях и сокращенный в переживаниях актерский труд. Помните, Тригорин в "Чайке" говорит: "Я боялся публики... Мне казалось всякий раз, что брызнет враждебно настроенная, а блондинка холодно равнодушная". Так вот, "комплекса Тригорина" в театре "У Никитских ворот", к счастью, нет. Мы не боимся ни блондинов, ни брызнетов... К нам ходит и молодой, и пожилой зритель. Нас любят, потому что мы любим их, стараемся для них. Можно сказать, на каждом спектакле подвергаем себя полному самосожжению...  
 —

ДА, ОЧЕНЬ не простым был его путь к с в о е м у театру. На пороге восьмидесятых спектакль Розовского шло уже (кроме БДТ) во МХАТе, в Сатире, Театре имени Маяковского, на рижской и других сценах... Уже появилась в его мнт ерпротации первая советская рок-опера "Орфей и Эридикка", разные эстрадные и телевизионные программы, уже были написаны четыре книги о театре... И вдруг—бац! Грандиозный скандал с альманахом "Метрополь", а там—его статья "Театральные колечки, сложенные в спираль". И опять оказался Розовский как бы выброшенным из жизни... И все же наконец создал то, к чему стремился всегда. Никто ему театра на блюдечке с голубой каемочкой не преподнес—сам сотворил свое долгожданное детище. И теперь всякий раз, когда коллектив "У Никитских ворот" приезжает в наш угрюмый город, Питер кажется чужоку светлее...  
 Нынешние их гастроли завершаются скоро, 24-го. Артисты укатят домой, но сам режиссер на невских берегах еще задержится. Потому что через несколько дней под крышей Александринки премьеры: "Романсы с Обломовым"—в постановке Марка Розовского. А раз Розовский, то, надеюсь, будет что-то новое, что-то неожиданное. Обязательно будет!  
 Беседу вел Лев СИДОРОВСКИЙ