Смелянский А. М. **Книга первая. Междометия времени**. М.: Искусство, 2002. 527 с.

Оправдание междометий 9 [Читать](#_Toc475382907)

**Заметки о прошлогоднем снеге**

Четыре круга (Спектакль Анатолия Эфроса в Театре на Малой Бронной) 14 [Читать](#_Toc475382909)

Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска («Жестокие игры» А. Арбузова в Театре на М. Бронной и в Театре имени Ленинского комсомола) 36 [Читать](#_Toc475382910)

Песочные часы (Сезон 1984/85 г.) 52 [Читать](#_Toc475382911)

Порядок слов. Театральное обозрение с мемуарным оттенком Сезон 1985/86 г. 79 [Читать](#_Toc475382912)

Чем будем воскресать? (Сезон 1986/87 г.) 108 [Читать](#_Toc475382913)

Черный снег («Собачье сердце» М. Булгакова в Московском ТЮЗе) 147 [Читать](#_Toc475382914)

«Ба! Знакомые всё лица!» («На всякого мудреца довольно простоты» в Театре имени Ленинского комсомола) 158 [Читать](#_Toc475382915)

Вальпургиева ночь накануне Первомая (Пьеса Венедикта Ерофеева в контексте театрального сезона) 163 [Читать](#_Toc475382916)

«Все будет, как при бабушке…» («Павел I» Дмитрия Мережковского в Центральном театре Советской Армии) 167 [Читать](#_Toc475382917)

ОБЭРИУ, или Несколько вечеров в сумасшедшем доме 171 [Читать](#_Toc475382918)

Спектакль, который не закроют («Самоубийца» Н. Эрдмана в Театре на Таганке) 176 [Читать](#_Toc475382919)

Уроки музыки («Гаудеамус» у Льва Додина) 181 [Читать](#_Toc475382920)

Золотое сечение. Темур Чхеидзе ставит Шиллера 184 [Читать](#_Toc475382921)

Не тащите мастера на баррикады 187 [Читать](#_Toc475382922)

Наследники Брута. Конец сезона — конец империи 192 [Читать](#_Toc475382923)

Нищие купола золотят. Театральные и нетеатральные заметки 197 [Читать](#_Toc475382924)

Комок в горле. Визуальная формула 206 [Читать](#_Toc475382925)

«Живешь в таком климате…» Физиология нынешней российской жизни 214 [Читать](#_Toc475382926)

Октябрьские вечера. Театральные впечатления одного месяца 222 [Читать](#_Toc475382927)

«Сто лет коров доили…» 230 [Читать](#_Toc475382928)

Птицы небесные. Петр Фоменко открывает Островского 233 [Читать](#_Toc475382929)

Страна, которая… «Клаустрофобия» в Париже 239 [Читать](#_Toc475382930)

Родина-время. Театральный разъезд‑95 246 [Читать](#_Toc475382931)

Русский свет, или «Идиот» нашего времени 252 [Читать](#_Toc475382932)

Черный ящик 261 [Читать](#_Toc475382933)

Тот, кто получает пощечины 267 [Читать](#_Toc475382934)

Не про это 273 [Читать](#_Toc475382935)

Болезнь без названия 275 [Читать](#_Toc475382936)

Кончается век 280 [Читать](#_Toc475382937)

Ток без шоу 283 [Читать](#_Toc475382938)

Играем «Макбета» 288 [Читать](#_Toc475382939)

Деконструкторы 293 [Читать](#_Toc475382940)

Из какой пены родилась Афродита? 300 [Читать](#_Toc475382941)

Гамлеты конца века 307 [Читать](#_Toc475382942)

Сплетня — орудие театрального пролетариата. Сугубо полемические заметки 314 [Читать](#_Toc475382943)

Сюрреалисты 322 [Читать](#_Toc475382944)

Лестница Анатолия Васильева 328 [Читать](#_Toc475382945)

Советская Махабхарата 334 [Читать](#_Toc475382946)

Легкое дыхание 340 [Читать](#_Toc475382947)

Заметки о прошлогоднем снеге. Театральное обозрение с оглядкой на «Ground Zero» 346 [Читать](#_Toc475382948)

«Отчего вы всегда ходите в черном?..» 353 [Читать](#_Toc475382949)

**Книжная полка**

Человек играющий… 360 [Читать](#_Toc475382951)

Родной дом 373 [Читать](#_Toc475382952)

«Когда спокойно обо всем об этом подумаешь…» 384 [Читать](#_Toc475382953)

Превращение в Мейерхольда 388 [Читать](#_Toc475382954)

Упрямый дистиллер 392 [Читать](#_Toc475382955)

**Портретное фойе**

Два вечера с Достоевским. «Дядюшкин сон» на голубом экране 400 [Читать](#_Toc475382957)

Перевоплощение Петра Белова 404 [Читать](#_Toc475382958)

Еще только вчера… Памяти К. Л. Рудницкого 412 [Читать](#_Toc475382959)

Наш Декамерон 415 [Читать](#_Toc475382960)

Гулянье над обрывом 421 [Читать](#_Toc475382961)

Der Künstler 427 [Читать](#_Toc475382962)

Фома 431 [Читать](#_Toc475382963)

Дэва Давиду Боровскому — 60 440 [Читать](#_Toc475382964)

Не от мира сего 443 [Читать](#_Toc475382965)

В границах нежности 448 [Читать](#_Toc475382966)

Иеремия с Поварской 453 [Читать](#_Toc475382967)

Избранный народ 467 [Читать](#_Toc475382968)

Плач по Холстомеру 471 [Читать](#_Toc475382969)

Противоположники 475 [Читать](#_Toc475382970)

Государственный артист 485 [Читать](#_Toc475382971)

Грузинский свет 492 [Читать](#_Toc475382972)

В ожидании Годо 495 [Читать](#_Toc475382973)

Лицедей 501 [Читать](#_Toc475382974)

Григорий Горин. On and off 513 [Читать](#_Toc475382975)

**Указатель имен** 518 [Читать](#_Toc475382976)

{7} *Тане*.

*Моему главному любимому читателю*.

# **{****9}** Оправдание междометий

Театральный критик, издающий свои работы, обычно начинает с объяснений. Непременно поминается природа спектакля, который существует «здесь и сейчас». Канувшие в небытие критические отражения, или «междометия» (так презрительно поименовали однажды этот вид литературной работы), трактуются как едва ли не единственный способ сохранить первичную материю театра.

Первородный художник «производит искусство», критик «организует его последствия» — так распределились роли. Комплекс литературной неполноценности преследует «организатора». Ему приходится извиняться и оговариваться, чтоб, не дай бог, не подумали, что его отражения имеют некий самостоятельный смысл.

Решившись собрать свои статьи, критик, надо признаться, становится таким же уязвимым, как поэт, собирающий в сборник стихи разных лет. Собрание «критических междометий» есть организация последствий собственной литературной жизни, которая выставляется на всеобщее обозрение и суд.

Избранное, выставленное на этот раз, составило два тома. В первом — театральная жизнь конца века. Во втором — Художественный театр, его история и современность.

В первом томе несколько разделов: «Заметки о прошлогоднем снеге» — хроника театральной жизни 1980 – 2002 годов, «Книжная полка» и, наконец, «Портретное фойе», в котором представлена скромная галерея художников, рядом с которыми прошла Жизнь. Большие портреты часто соседствуют с каким-нибудь коротким этюдом, репликой, почти вздохом, связанным с тем или иным конкретным поводом, торжественным или печальным. Все тексты внутри разделов расположены, как правило, в том порядке, в каком они возникали в реальном времени.

{10} Хроника театрального двадцатилетия не имеет ничего общего с академической историей театра (такие истории в советские времена обычно доверяли коллективу людей, чтобы отутюжить и обезличить авторов). В моих критических «междометиях» никакой объективности нет. Много очевидных пропусков и даже сознательных умолчаний. Автор не был прикован к журналистской поденщине, писал тогда, когда хотел, и о том, о чем хотел. Неполнота картины могла бы быть компенсирована книгами «Наши собеседники» и «Предлагаемые обстоятельства», которые открывают и завершают избранное театральное время. С точки зрения истории театра долгоиграющие книги более внятны и выигрышны, чем мелкие и раздробленные критические осколки. Естественно, книги те в «избранное» не вошли. По возможности я избегал даже текстовых заимствований и пересечений. Пусть книги остаются книгами, а осколки — осколками. В них есть свой резон. История театра возвращается в исходное состояние, в текущее мгновение, в живую и неровно дышащую протоплазму. Будущее проглядывает в виде скрытых готовностей, но автор не знает этого будущего и не играет роли пророка, «предсказывающего назад». В этом, вероятно, заключен смысл и даже оправдание жизни театрального критика.

Мхатовские сюжеты вынесены в отдельную книгу. Композиционное разделение «избранного» на «общую» театральную жизнь и на жизнь мхатовскую проистекает из чисто биографических обстоятельств, но это условное разделение существенно. В мхатовскую «современность» я вступил весной 1980 года. Оказавшись в эпицентре многих серьезных событий, получил возможность не только наблюдать «текущие мгновенья», но и участвовать в их сотворении. Это существенно повлияло на сам характер литературной работы. Издание Собрания сочинений Станиславского, книги о Булгакове, отклик на книгу мейерхольдовского архива, обозрение сезона или полемическая реплика, продиктованная злобой театрального дня, — все это так или иначе стало соотноситься с Художественным театром. Не только с конкретным нынешним МХАТом, но с Художественным театром как центральным явлением, если хотите, болевым нервом нашей культуры. Интересы историка и критика переплелись с интересами человека, плотно включенного в «будень» Художественного театра, во все его коловращения и катаклизмы. Так сложились «труды и дни», так сложилась и эта книга.

{11} Издавать и даже перечитывать давние статьи дело трудное и опасное. Острое желание что-то подправить в тексте. Соблазн вспомнить о том, что последовало за публикацией, как отозвалась она в режиссере или актере, как газетно-журнальные «междометия» отбирали друзей или порождали врагов. Над многими текстами хочется расставить некие знаки, чтобы передать чувства, владевшие автором «тогда» и «теперь», но таких знаков пока еще не изобрели. Вместо них возник пунктир примечаний — «P. S. из 2002 года», — набранных курсивом в паузах между некоторыми статьями.

В качестве развернутого примечания к портрету минувшей театральной эпохи можно рассматривать и «Уходящую натуру», сочинение, которое обрело форму во время подготовки «избранного». Впрочем, об этой книге удобнее говорить в предисловии ко второму, «мхатовскому», тому, который и завершается «Уходящей натурой».

И наконец еще одно замечание. В «избранное» вошло довольно много статей, опубликованных на страницах газеты «Московские новости». В сущности, основные критические выступления 90‑х годов, составившие хронику конца века, связаны с этим печатным органом. В газете этой я никогда формально не служил, чувствуя себя даже в прежние годы относительно независимым человеком. В новейшие времена чувство независимости, равно как и понимание свободы критика, стало меняться. «Прежде» мало-мальски заметная критическая статья вызывала отзвук театральной среды. Критический текст был неким поступком, который отмечался театральным сообществом. Распад советской цивилизации сильно изменил самочувствие пишущих. О других судить не берусь, но по себе знаю точно: вместе с обретенной свободой наступила эпоха «безответности», беззвучия, какой-то литературной «оброшенности». Театральное сообщество сначала резко сократило круг чтения, а потом и прекратило быть сообществом (в прежнем его виде). Традиционные критические жанры перестали вызывать ответ театральной среды. Критик писал в никуда и выживал в одиночку. Волнение театральных людей мог породить только скандал, оскорбление или «разборка», которые стали определять тон театральной печати. Подросли мастера этого направления, его азартные слуги и провокаторы. В такой ситуации регулярно писать о театре в старом стиле, то есть в стиле некоторой ответственности перед своим «объектом», стало довольно трудно. {12} В моем случае могу сказать с полной откровенностью: большинство «междометий» появились на свет только потому, что редактор отдела культуры «Московских новостей» Ольга Евгеньевна Мартыненко много лет подряд чуть ли не еженедельно звонила мне и своим чудесно-спокойным терапевтическим тоном внушала, что писать все-таки надо, что это необходимо для того-то и того-то. И вот теперь, оглядываясь назад и перечитывая десятки текстов, в которых отразилась «уходящая натура» и моя собственная жизнь, не могу не вспомнить с благодарностью своего редактора. Она права. Что бы ни происходило, писать все же надо. Для кого и зачем? Не нам судить.

# **{****13}** Заметки о прошлогоднем снеге

## **{****14}** Четыре круга Спектакль Анатолия Эфроса в Театре на Малой Бронной

… Почва была глиниста и цепка необыкновенно, дорога расползалась во все стороны, как пойманные раки, когда их высыплют из мешка.

*Н. В. Гоголь. «Мертвые души»*

Гоголевская поэма обладает каким-то коварным свойством, на которое не раз указывали. Ее смысл все время двоится, перетекает из одного плана в другой, из реальности в фантастику, из быта в мистику. Можно даже сказать, что в «Мертвых душах» нет ни одного предмета, лица или движения, которые бы имели окончательное значение. От «птицы-тройки», несущейся в будущее, до реальной тройки, в которой восседают Петрушка с Селифаном да Чичиков, — космическое пространство. Но ведь у Гоголя они каким-то таинственным образом связаны.

В рассказе В. Шукшина отец, слушая, как сын зубрит наизусть лирическое отступление из «Мертвых душ», случайно споткнулся на одном «детском вопросе». Как же это получается, что в «птице-тройке», которой уготовано великое будущее и которой все уступают дорогу, сидит такой прохиндей, как Чичиков? «Тут же явный недосмотр», — встревожился взрослый человек, обиделся и пошел за разъяснением к местному учителю литературы. Но оказалось, что и тот, тридцать лет задавая на дом учить «Русь-тройку», никогда не подозревал такого коварства в утвержденном тексте. Наивный вопрос о том, кто сидит в бричке, влекомой Гнедым, Чубарым и Заседателем, вызвал расстройство мозгов, появились какие-то ненужные посторонние мысли. Рассказ называется «Забуксовал».

На «птице-тройке» забуксовала вся русская литература. Блок {15} уже после революции скажет, что вопрос, загаданный Гоголем, «конем не объехать».

Отечественный театр «объезжал» этот вопрос очень долго. «Мертвые души» почти не ставились, а если и обретали сценическую жизнь, то почти всегда удовлетворялись яркими анекдотами о визитах Павла Ивановича к разным помещикам, «символизирующим» и т. д. Определяющая поэму, влекущая ее сюжет и смысл интонация рассказчика, образ столбовой дороги, русской распутицы, необъятного «беспорывного пространства», по которому «от моря до моря» несется тоскливая песня — все это было для нашего театра запечатанной тайной. Может быть, поэма была вовсе недоступна сцене?

М. Булгаков, попав по воле судьбы ассистентом режиссера в спектакль «Мертвые души», который готовился во МХАТе, писал одному из самых близких своих корреспондентов П. С. Попову: «“Мертвые души” *инсценировать нельзя*. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существует 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но, во всяком случае, играть “Мертвые души” нельзя».

Тем не менее Булгаков начал сочинять пьесу. И даже вдохновился. Первой мыслью, освещавшей будущий спектакль, была мысль о писателе, который видит Россию из «прекрасного далека»: «Человек пишет в Италии! в Риме (?!). Гитары. Солнце. Макароны». И возникла фигура «Великого чтеца», «Первого в пьесе», автора «Мертвых душ». И этот Первый начинал действие и обращал в зал монолог о вечном городе в час захода солнца, о светлых грудах куполов, воздушных террасах и галереях, о лампах древних римских консулов, которые каким-то легким движением вдруг вызывали в памяти петербургского будочника, зажигающего уличные фонари.

Тогда, в совместной работе с В. Г. Сахновским, задумывался спектакль не о Чичикове, а о Гоголе. Планировались монологи Первого о России, ее дорогах, ее за душу хватающих грустных песнях. Как известно, из этого замысла ничего не вышло. Театральная история редко пишет набело. Булгаковский черновик спустя несколько десятилетий оказался нужным. Сегодня в Драматическом театре на Малой Бронной он как бы воскрес для новой жизни. Создатели спектакля вновь пытаются постичь загадку гоголевской поэмы, которую начинали разгадывать в Художественном театре. Для этого пришлось совершенно разрушить сюжетную {16} последовательность «Мертвых душ», создать небывалую драматическую окрошку (автор пьесы В. Балясный), которая не похожа ни на одну из существующих инсценировок поэмы, имея точку опоры только в том давнем замысле. В центре этой новой сценической версии — Гоголь и его отношения с героями, прежде всего с Павлом Ивановичем Чичиковым.

Булгаковское «Гитары. Солнце. Макароны» оживает в первых же секундах действия: в маленькой комнате, как бы небольшом театрике со своим раскрашенным задником, на котором палящее солнце высвечивает желтый берег залива, какое-то экзотическое растение на берегу и одинокие лодки. В маленьком квазиитальянском пространстве, сотворенном иронической фантазией Валерия Левенталя, появляется Автор — Михаил Козаков. У него в руках большая темная клеенчатая тетрадь. Фоном звучит итальянская мелодия, заливается, заходится тенор, а в зал обращаются первые слова о горечи чужбины и о Руси, которая «одна в сердце». «“Мертвые” текут живо, — рассказывает Автор, — и мне совершенно кажется, как будто я в России и передо мною *все наши*».

И вот они потекли, как в сновидении, эти «наши». Выстроились в ряд яркие карнавальные фигуры: выкроенный из одного куска сукна, с шерстью, прорастающей на спине сквозь материю, Собакевич — Н. Волков; огненно-рыжий курносый Ноздрев — Л. Дуров; «заплатанной», в живописных лохмотьях Плюшкин — А. Дмитриева; куколка Коробочка — О. Яковлева; наконец, улыбающийся сахарной улыбочкой Манилов — В. Лакирев. Все они предстали в воображении Автора, как представали в эфросовской постановке «Женитьбы» будущие женихи перед Агафьей Тихоновной. Но при внешнем сходстве приема сразу же можно было отметить явную театральную новость — Эфрос, почти всегда пренебрегавший любой внешней утрировкой, гротесковым костюмом, сильным гримом, скрывающим человеческое лицо, на этот раз по старой дороге идти не пожелал. «Свои» лица оставлены только Автору и Чичикову, остальные сразу же предстают в виде кукол или марионеток с одной резко выпяченной до карикатуры чертой.

Этот внешний сигнал, поданный в ответственном месте пролога «Дороги», призывал нас к игре по новым правилам, которые были поддержаны по-своему и художником. На сцене стоят три бутафорских коня, как бы распряженная и разбежавшаяся по разным углам тройка. Сверху, придавливая и зависая надо всем, находится распластанное огромное колесо: видимо, то самое, о котором говорят {17} мужики в самом начале поэмы. Центр сцены перед маленьким театриком занимает знаменитая бричка. Нам сразу же представляют основные «школьные» символы гоголевских «Мертвых душ».

«Дорога» начинается с простых вещей, с каких-то детских ощущений, только преувеличенных, разросшихся и набухших. Не стоит спешить с догадками и озарениями, не стоит репетиловским шепотком восхищаться тем, что тройка-то распряжена и никуда не мчится. Дорога еще только начинается, и вот уже звучит ее первый зов грозным, тревожным, захватывающим ритмом Восьмой симфонии Д. Шостаковича. И мы вовлекаемся в это трудное движение, в этот мучительный, никак не разрешающийся диссонанс, захватывающий четыре круга спектакля, четыре среза гоголевской поэмы.

«Дорога», «Торг», «Бал» и «Суд». Спектакль строится как четырехчастная симфония. Все герои пройдут испытание основными темами, а лейтмотив дороги будет разработан во всех его оттенках, от трагически рокового до бесконечно земного и пошлого. Сквозь хаос хоров, дуэтов, трио и неожиданных коротких соло с жесткой прямотой проведен мотив авторской судьбы, образ того, в чьей голове слагается этот прихотливый мир.

Режиссер исходит из того, что «Мертвые души» еще не написаны. Они как бы создаются на наших глазах, вот в этой самой бричке, в которой Автор и Чичиков сидят попеременно. Поэма сочиняется на российской дороге, питается ее разнообразными впечатлениями. Здесь еще ничего не установлено, все перетекает, гримасничает, грозится обособиться и разлететься в стороны.

А. Эфрос пытается проникнуть в источник того, откуда излились «Мертвые души».

Тема дороги начинается с ощущения несмыкаемости двух планов, на котором «забуксовал» шукшинский герой. «И какой же русский не любит быстрой езды. Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери все” — его ли душе не любить ее?» — это признание Автор обращает в зал в торжественных плавных строках ритмической прозы, будто отвечающей ритму дороги, который звучит в душе творца. И тут же без паузы, встык, в левом углу сцены Павел Иванович, сидящий рядом с Селифаном, тоже повторяет, смакуя, «и какой же русский не любит быстрой езды. Его ли душе…» и так далее. Павел Иванович тоже любит быструю езду. И у него есть своя цель. И своя дорога.

Тема первой части складывается мучительно, все время разбивается {18} на какие-то жалкие ручейки и осколки. Пафос никак не может зацепиться за реальную русскую почву. Будто колесо попало в яму и прокручивается, прокручивается, прокручивается, не в силах двинуться вперед. И так же прокручивается, не складывается, не выпевается у Автора то, что зовется лирическими отступлениями. Ставшие давно хрестоматийными фразы рождаются с величайшим трудом, перепроверяются, интонируются, пробуются на зубок. Реальная дорога не дает воспарить и залететь высоко. Только сложится торжественная рулада о «расторопном ярославском мужике, который сочинил нехитрый дорожный снаряд без железного винта, а при помощи топора да долота», как Селифан (В. Камаев) так тряхнет «нехитрый снаряд», что он чуть ли не на кусочки разлетится. Только наладится у Автора плавный гекзаметр о конях, что «дружно и разом напрягли медные груди и, почти не трогая копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху», как тот же Селифан сделает свое «замечание из жизни», будто холодной водой окатывая восторг творца: «… сударь, чубарого коня, право, хоть бы продать, потому что он, Павел Иванович, совсем подлец».

Не складывается поэма. На наших глазах размывается замысел, засасывается глинистой почвой, не дает разгуляться воображению. Мелькают лица Манилова и Коробочки, дьявольским наваждением настигает повсюду смех Ноздрева, тащит к своей цели Павел Иванович, пьянствует и мелет чушь Селифан. И отчетливо ясно, как это может быть только в театре, перед нами пытаются реализовать гоголевский образ «бессемейного путника», образ писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами, — «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога».

Чем дальше, тем труднее сочиняется поэма, все более печальной и скорбно-презрительной маской застывает лицо Автора. С трагическим пафосом открытия вырываются в финале первой части гордые «школьные» пророческие слова о «птице-тройке»: «Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

### **{****19}** Первое лирическое отступление

Нет труднее и неблагодарнее задачи для актера, чем играть писателей-классиков. Каждый в зал приходит, как говорится, со своим гением, и на актера оказывается страшное давление со всех сторон. Он должен ответить ожиданиям зала, он должен воплотить образ, который витает в сознании режиссера, он должен, наконец, выразить свое собственное представление. И в каждую секунду с любой стороны тебе готовы крикнуть: «Ну разве это Гоголь! (Пушкин, Чехов, Толстой)».

Режиссер иногда от отчаяния, испробовав десяток исполнителей, решает играть сам. Обычно скрытый процесс глубоко личностного отношения к классику («Мой Пушкин») выходит наружу. Так О. Ефремов, не имея на то прямых актерских оснований, стал играть Пушкина в своем спектакле, потому что надобен был только «мой (его, Ефремова) Пушкин».

В телевизионном спектакле А. Эфроса «Несколько слов в защиту господина де Мольера» по пьесе М. Булгакова Мольера играл Ю. Любимов. Режиссерская идея оказалась на редкость содержательной. Любимов играл французского комедианта с тем пониманием, с каким плотник понимает своего брата плотника.

В «Дороге» А. Эфрос сам на сцену не вышел. Он выбрал актера, который должен был прожить чужую судьбу, присвоить ее себе, выступить от ее имени.

Автора играет Михаил Козаков.

Можно ему посочувствовать.

Думаю, тонкий и расчетливый сценический ум этого актера надобен был для целей «Дороги» прежде всего. Эфросу важно было донести мысль о Гоголе, сегодняшнее понимание его драмы, а не живой и полноценный образ писателя. Для решения последней задачи в пьесе В. Балясного не было никакого материала. М. Козаков на Малой Бронной и не настаивает на том, что он Гоголь. Это фантазия режиссера и актера на тему гоголевской судьбы. Это не конкретный писатель, а Автор, то есть любой пишущий о России художник.

Публика, однако, тонких различий знать не желает, Автора от Гоголя отличать не хочет. М. Козаков выходит с рукописью «Мертвых душ», и хоть и нет у него ни косого пробора, ни льющихся волос, ни длинного птичьего носа, он воспринимается не как представитель Гоголя, но как сам автор поэмы. Тут возникают резкие и неизбежные смещения. Шутка сказать, на место первого насмешника {20} России, религиозного мыслителя и пророка приходит наш современник, сын «Современника», со всем комплексом проблем, которыми он обладает, причем обладает непроизвольно, не сознательно, а просто всем своим опытом, обликом, нервами человека 60‑х годов, которые кричат из каждой интонации, из каждого жеста, из каждого внятного акцента.

М. Козаков предельно серьезен. Он не улыбнулся, кажется, ни разу за весь спектакль. Он скорбен, язвителен, печален, умен, поэтичен и патетичен. Но в нем нет «состава Гоголя», его способа видения мира, людей, тех самых «наших», которые выстроились в прологе спектакля. Он следит за героями Гоголя как строгий учитель, выставляющий последние оценки. На протяжении всей «Дороги» с каким-то труднообъяснимым мужеством он сохраняет дистанцию между собой и всем что ни есть вокруг, никого «не допускает» до себя. Этот Автор отделен от своих героев непроницаемой стеной, не позволяющей повернуть любой тревожный вопрос от них к себе, «на себя» примерить Собакевича и Плюшкина, Чичикова и Манилова. М. Козаков оказывается неспособным произвести ту самую операцию, которую производил над собой Гоголь публично, перед всей Россией, чем, по существу, и начал исповедническую русскую литературу.

Автор в «Дороге» критичен и весь устремлен вовне. Никакой особой душевной муки, тоски по собственному несовершенству ему не дано. Гражданин и обличитель, он презрительно рассматривает персонажей балагана, как бы забыв об их лирическом происхождении. Сочувственная интонация начала, вот это самое грустное доброе, проникающее «все наши» было очень быстро и безвозвратно потеряно актером. Не удается внутренний диалог с героями. И нет любви к ним, той самой любви, которая дарована творцу к самому последнему из его творений. Эфрос заставил нас смотреть на гоголевский мир глазами этого Автора. И мы потеряли контакт со сценой, с людьми, ее населяющими.

Финальный суд и финальное одинокое сумасшествие Автора оказываются эмоционально не подготовленными: трудно сопереживать тому, кто в нашем сопереживании совершенно не нуждается и ни к какой цели не стремится. Даже Чичиков предстает в большей степени «героем пути», некоей, пусть и ложной, цели, нежели спорящий с ним Автор, окосневший в своем брезгливом неприятии окружающего. Недаром спектакль и завершается той же нотой абсолютной разъединенности Автора и персонажа, которая {21} правила зрелищем: Чичиков в своем углу лелеет новую авантюру, обдумывает кривую дорогу к наживе. Автор же, замкнувшись в одиноком отчаянии, обращает последнюю молитву в небеса и ищет спасения в работе, работе, работе, только и дающей выход из хаоса и путаницы жизни. Он забывается под стук колес.

А «дорога» еще не пройдена. Отзвучали последние аккорды Шостаковича, завершающие тему первой части, и начинается часть вторая — «Торг». В пьесе она имеет и второй подзаголовок — «Сеанс одновременной игры». Этот сеанс обрамлен прямым диалогом Автора с Чичиковым, преследующим важную цель — объяснить природу загадочного персонажа, поставленного в центр поэмы. Писатель и проходимец взаимно вежливы, называют друг друга только по имени-отчеству. Николай Васильевич все пытается понять, зачем Чичиков тратит столько сил на пустое и жуткое предприятие, а Павел Иванович, в свою очередь, оправдывается, объясняет Николаю Васильевичу, что никто сейчас не зевает на должности, все приобретают. Павел Иванович все объясняет попросту, по-житейски, заботой о будущей семье и детках. Он говорит о том, что сознательно избрал «косую дорогу», потому что «косой дорогой более напрямик». Ничего не может сделать Автор со своим героем, он его и обличает, и стыдит, и даже подлецом называет. А Павел Иванович обижается и в доказательство каторжности труда своего начинает «сеанс одновременной игры»: он торгуется со всеми помещиками разом, торгуется со всей Россией, и этот поединок есть высшие минуты его жизни.

Неторопливая последовательность «помещичьих» эпизодов разбита вдребезги. По замыслу, все должно играться разом, будто сдавленное мощным прессом. Чичиков долго раздумывать не может, он должен перебегать «от доски к доске», от помещика к помещику, он обязан знать все пружины человеческой психологии и играть на них как виртуоз. Никаких психологических пауз, удар за ударом, герой только успевает поворачиваться под натиском кукольных дураков. Тут начинаешь понимать нешуточное положение героя поэмы, которого недаром же гоголевский современник воспринимал Ахиллом, способным на «самопожертвование мошенничества».

Правда, внешне наш «Ахилл» непритязателен. А. Мартынов помещает своего героя в оболочку существа «ни се ни то». Ни знаменитой фрачной пары брусничного цвета с искрой, ни легендарного {22} ларчика красного дерева со штучными выкладками из карельской березы. Вместо брусничной пары — вылинявший темный фрак, прозодежда XIX века, вместо ларчика — простой черный саквояж, как у трудяги врача.

Когда-то в Художественном театре хотели, чтобы Чичикова сыграл Качалов: мечталась именно такая мощная фигура. Эфрос взглянул на дело проще, его «Ахилл» — нормальный «деловой человек», как окрестили гоголевского героя в одном газетном отклике, и этот деловой человек сталкивается с людьми неделовыми, куклами, из которых выжато все человеческое. И Чичиков — А. Мартынов быстро слился с общим фоном.

В такой художественной прессовке резко усилилась сюжетная динамика, но лиц играющих стало не видно. Вернее, все стали на одно лицо. Чудесное ослепительное своеобразие каждого, даже в глупости своей ни на кого не похожего, утратилось в сеансе одновременной игры. Тут серость сражается против серости. За мельканием искрошенного диалога почти не различить людей, как не различить тех безымянных, которые сражаются с гроссмейстером и которых считают не по головам, а по доскам.

На новой дороге Эфросу, очевидно, не так стали важны оттенки и переливы людской психологии. Он также совсем не занят {23} очеловечиванием монстров, которое принесло ему успех в «Женитьбе», открывшей секрет Гоголя в современном театре. Там каждый самый жалкий человек был целым миром, просвеченным и согретым изнутри любовью и пониманием. Нет, это была не жалость к «маленькому человеку», как попытались тогда сразу же определить. Этой темы режиссерское искусство Эфроса, в сущности, никогда не знало. В «Женитьбе», как всегда глубоко лирическом и личном спектакле, режиссер просто «примеривал» судьбы гоголевских персонажей «на себя». Он сам испытывал вместе с гоголевскими героями жуткое одиночество и заброшенность и одновременно тоску по общению, взаимности, любви, которыми оказалась переполнена комедия о женихах.

В «Женитьбе» Эфрос монстров превращал в людей, «ошинеливал» и очеловечивал.

В «Дороге» людей превратил в монстров.

В «Женитьбе» типы становились реальными, до боли узнаваемыми лицами.

В «Дороге» человеческие лица сведены к типам, воплощены в одну гротесковую черту и этой чертой исчерпаны.

В «Женитьбе» он не побоялся побрататься с самым последним из «женихов», каким-нибудь отставным моряком Жевакиным с петушьей ногой и головой, обсыпанной перхотью.

В «Дороге» он отделился от героев фигурой Автора, который в свою очередь отрезал режиссера от сотворенного им мира. Возникло такое ощущение, будто перерезали невидимый провод, по которому ток должен идти в зал.

С бесконечным презрением обращается в финале второй части Автор к Павлу Ивановичу: «Ах, Павел Иванович, Павел Иванович! какой бы из вас был человек, если бы так же, и силою, и терпеньем, да подвизались бы на добрый труд, имея лучшую цель». Они перебрасываются, словно мячом, саквояжем, перебрасывают друг другу мертвые души — и никак не могут договориться. Возникает даже секунда близости, общей печали и нежности, когда Чичиков стал фантазировать о тех, кого он приобрел. Но это лишь на секунду, — все побеждает проклятый практицизм. Павел Иванович окончательно поселяет свой товар в метафизическую область — Херсонскую, — и мы теряем к нему всякий интерес; Николай же Васильевич отходит на исходные рубежи, в маленькую комнатку с итальянским пейзажем и двумя лодками в теплом заливе.

{24} То, что Чичиков — главный собеседник Автора, было понято Эфросом впервые на отечественной сцене. Это как раз одно из тех прозрений, которые давно таились в черновиках театральной культуры. В 1932 году, когда вышел мхатовский спектакль, Андрей Белый, обескураженный «непонятым Гоголем», советовал, не зная первоначального замысла театра: «Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло бы быть интересно. Ибо главный герой “Мертвых душ” не Чичиков, а Николай Васильевич Гоголь и то, что Гоголь думал о Чичикове».

Читая эти строки полувековой давности, можно только подивиться прихотливости театральной истории, которая так долго блуждала окольными дорогами, чтобы выйти наконец на дорогу столбовую. И тут же потерять ее!

### Второе лирическое отступление

Проглядев только что написанные страницы, автор их пришел в некоторое смятение. Представил глаза режиссера, читающего этот текст (а когда пишешь, поневоле представляешь и предвосхищаешь самую важную для тебя реакцию). Представил эти глаза, которым сразу стало скучно, потому что нет ничего глупее в нашем деле, чем требовать от художника делать так, как прежде, или укорять ранее сотворенным. Мы всегда склонны к воспоминаниям, нам подавай то, что мы уже знаем, любим, к чему мы привыкли. А художник часто с отвращением смотрит на содеянное, он готов все сжечь, от всего отказаться, убежать от самого себя. Он ищет новую землю. Не из позы, не из желания новизны во что бы то ни стало, а просто потому, что невозможно, нестерпимо жить по инерции. Когда ты, едва начав ставить, уже знаешь, как ты это поставишь. Когда артисты, еще ничего не попробовав, знают, как они будут играть на премьере. Когда зритель знает, что он увидит, а критик — что напишет. Вот от этой инерции стиля удавиться можно. И тогда жгут рукописи, едут на Сахалин, ударяются в запой, бросают театры, открывают студии, начинают учить грамоте деревенских ребятишек (и у них учиться, переучиваться). Тоска «по новым формам» есть часто тоска по новой правде, по себе самому, еще не утраченному и не оплывшему уверенным мастерством. По жизни еще немой, не понятой, не выраженной. Потому что вчерашний язык искусства для этого опознания не годится. Он уже мертв. Вот что такое изношенность искусства, вот что такое уверенное мастерство.

{25} Но, понимая все это и зная бессмысленность тоски по прошедшему, я говорю о «Женитьбе», как о потерянном рае. Говорю после «Дороги», после этого в куски раздробленного и не сведенного единым чувством мира. Где актеры играют по-разному, по-новому и по-старому, но каждый сам по себе и за себя, представляя зрелище вот этой самой распряженной тройки, что весь спектакль уныло маячит перед глазами. Да, эффектен Лев Дуров, энергичен и талантлив. Любимец публики, он может позволить себе все. Вцепиться зубами в филейную часть Павла Ивановича или пробежать в нижнем белье на бал давать бредовые показания. Его напор — сокрушителен, его дьявольская вертлявость — несравненна. Тут уже нет и следа старой техники: впервые Дурову не дано минуты высокой жалости, прозрения, вызова богам, которые сопровождали почти все его роли в эфросовских постановках классики — от Чебутыкина и штабс-капитана Снегирева до Сганареля и Жевакина. Отправляясь в новую дорогу и безжалостно вырубая прежние актерские навыки, Л. Дуров новых еще не приобрел. Напротив, техника, в которой исполнен Ноздрев (а это самая заметная работа в спектакле), парадоксально напоминает технику «представленческого» театра, лишенного одухотворяющей идеи. Да и все они, может быть, за исключением О. Яковлевой, которая с живым петухом в руках и вечно надутыми щечками бывает порой трогательна в своей немыслимой тупости, повторяю, за этим исключением, актерский мир в спектакле насквозь функционален, не освещен внутренним светом личной инициативы, не согрет теплом тех подробностей, на которые был всегда щедр режиссер. Кажется, «всесильный бог деталей», много лет осенявший Эфроса, покинул его на этот раз.

Хорошо сконструированная пьеса, опоздавшая на десять лет и выражающая, на мой взгляд, представления о Гоголе образованной части студенчества конца 60‑х годов, пьеса эта как-то мало согласуется с умением Эфроса лирически перечитать традиционную, не раздробленную и не распыленную структуру старой драмы. В эстетике концертных номеров эфросовским артистам стало трудно дышать.

Обычная мизансцена Анатолия Эфроса — противостояние Двух человеческих воль, темпераментов, чувств. Он мог поставить Двух неподвижных актеров друг против друга, и мы, как завороженные, следили за тем, что между ними происходит. Эти межличностные отношения в «Дороге» перестали его интересовать. {26} Он пытается создать коллективный портрет хамства и тупости, не заботясь о человеческом обеспечении такого замысла.

«Дорога», если хотите, самый «таганковский» спектакль Эфроса. Старое умение вить сеть психологических сцеплений, ту самую «изогнутую проволочку», про которую Эфрос писал в своей книге, отброшено. Действие разбито на тысячи осколков, фраз, микросценок, в которых проволочку изгибать некогда. Она выгнута в прямую линию. На новой дороге актеры ведут себя по-разному. Один хватается за какие-то старые, почти студенческие уменья, другой отважно отсутствует, третий послушно выполняет чужую волю. Автор все более и более сползает в элегическую декламацию, почти салонную, яростно заламывает руки, закатывает глаза и не знает, как ему совладать с им же порожденным миром.

Второй акт — «Бал» — открывается письмом о гибели Пушкина. Автор начинает с грустной сиротской ноты. Теперь он с Россией один на один. Потом этот мотив практического развития в пьесе не получит и останется чистой случайностью, неким общим интеллигентским довеском, чуждым сюжету «Мертвых душ». На этом балу проходит новое испытание Автора и его героев. Перед нами новелла о бессмысленной суете жизни, у которой есть план выражения, но нет никакого содержания. Это новелла о прорастании {27} абсурда, чепухи, бреда, который увеличивается с каждой минутой и разливается, как вода в половодье.

Эфрос сочиняет сложную пространственно-временную среду, в которой скрещиваются точки зрения Автора и Чичикова. Последний существует как бы в двух измерениях: Павел Иванович все время «соскакивает» в воспоминания, голоса помещиков настигают счастливого победителя. Откуда-то из левого угла, притемненный, подает свои реплики Собакевич, с небес звучат раскаты ноздревского смеха, неотвратимого, как смерть. И тут же кошмарные видения Коробочки с петухом, тоненько долбящей одно и то же, одно и то же, одно и то же. Долго усаживаются есть, буквально затаскивают Павла Ивановича за стол, и едят, едят, едят, а потом, зацепившись за какое-то слово, в резко поменявшемся свете начинают играть в карты, то есть не играть, конечно, а как бы играть, ритуально смакуя основные карточные ходы и увертки. И Чичиков уже в полубреду, и Автор все больше и больше поворачивается спиной к нам и ко всему, что творится на сцене. Он одинок в своем маленьком театрике, в котором теперь уже не Италия, а Россия с ее известными видами — сереньким тоскливым небом, набухшим дождем, проселочной дорогой, покосившейся деревенькой и погостом.

Тут, на «Балу», Чичиков начинает короткий бунт. Загнанный продавцами мертвых душ, дамами, неприятными во всех отношениях, он начинает обличать «Бал». «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы! Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы. … Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того, чтобы жене достать на шаль, или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего? чтобы не сказала какая-нибудь подстега Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье» — и так Далее.

Гнев Чичикова — пафос вора, которого обокрали. «Бал» слов Чичикова во внимание не принимает, Ноздрев с криком «Бей его» начинает преследовать бедолагу Павла Ивановича, и на этом сцена разваливается.

И завершается сюжет сочинения «Мертвых душ», за которым мы следили. Теперь творение Автора входит в мир, и начинается «Суд».

Финальная часть «Дороги» берет новую и, надо сказать, неожиданную ноту. Автор, который от своего создания все более и более отчуждался, вдруг сообщает нам, что он «глубоко счастлив». {28} Он объявляет, что собрался ехать в Россию, и просит беречь его и лелеять, потому что в той старой глиняной вазе, с которой он сам себя сравнивает, «теперь заложено сокровище».

Эта очень характерная для Гоголя нота, идущая у него через всю поэму, нота гордого понимания величия труда своего, понимания тайных, дальних и неведомых миру целей как-то мало согласуется с реальным характером творческого процесса создания «Мертвых душ», каким он представлен на Малой Бронной. Этот Автор никакого горького счастья или тайного восторга от свершенного не испытывает, ничего хорошего не предчувствует и не ждет и никакой любви к своему творению не знает. Его окружает тоскливое море пошлости, срединности и абсурда, и М. Козаков во втором акте смело и резко идет к теме сумасшествия писателя, не ведающего, «где выход» и «где дорога».

Герои начинают судить создателя. Полицмейстеры и помещики, чиновники и цензоры, литературные критики и работники связи — все обижены. Суд над Автором переплетается со все усиливающимся абсурдом, толками и слухами о том, кто же есть на самом деле Павел Иванович Чичиков. Нелепости нарастают, как снежный ком, и завершаются грандиозным соло Ноздрева — Л. Дурова, вытащенного на публику в нижнем белье и начинающего молоть какую-то абракадабру. «Называю поименно ямщиков», — {29} возглашает он с восторгом, стоя на возвышении посреди сцены. И Автор вновь срывается. Он обращается к своим героям с горьким упреком, как же это они могут верить Ноздреву, ведь все, все до единого, знают, что он лгун, да вот на тебе, слушают и верят. И чем бредовее околесица, тем внимательнее слушают и тем больше верят! И тому, что Чичиков шпион, и тому, что он фальшивомонетчик, и тому, что он переодетый Наполеон. Последняя идея принадлежит «шпрехен зи дейч Иван Андрейч», почтмейстеру (А. Песелев), и он излагает ее с замечательной убедительностью. Правильность грамматической формы, в которой предложения Цепляются друг за друга, действует на мозги независимо от содержания. Англия «издавна завидует», что Россия «так велика и обширна», недаром англичанин на карикатурах «держит на веревке собаку», под которой надо разуметь Наполеона: «Смотри, мол, говорит, если что не так, так я на тебя сейчас выпущу эту собаку! и вот теперь они, может быть, и выпустили его с острова Елены, и вот он теперь пробирается в Россию будто бы Чичиков, а в самом Деле вовсе не Чичиков».

Так «зачинается» «Русский бред»:

«Воз скрипит по колее,  
Поп идет по солее…»

Иногда глубоко запрятанный, иногда лирически-откровенный мотив какой-то тяжкой и грустной нескладехи, опутывающей жизнь, проходит практически через все эфросовские постановки классики. Может быть, наиболее резко он прозвучал в таганковском «Вишневом саде», в тупом спокойствии его обитателей, над которыми висит топор и которые не только ничего не хотят сделать для своего спасения, но еще и устраивают пир во время чумы, танцуют под еврейский оркестр.

В «Дороге» мотив противостояния хаосу носит двоякий характер. Трактуя Чичикова как своего рода лирического героя поэмы, режиссер видит, что перед ним единственный человек пути, то весь остальной мир замер и коснеет в полной неподвижности и кукольном автоматизме. Но «дорога» Чичикова — величайший обман, и прежде всего самообман, разрушающий живую душу.

На одном полюсе чичиковское предпринимательство, на другом — коловращение Ноздрева. Так возникает дурная зеркальная бесконечность, так возникает «отрицательное переживание жизни», разделенной на обездушенную деятельную прагматику и столь {30} же мертвую и косную неподвижность. Не создав духовного полюса, противостоящего этим двум началам, не решив образ Автора, режиссер должен был проиграть спектакль.

### Третье лирическое отступление

Прикоснувшись к теме подступающего хаоса, постановщик «Дороги» прикоснулся, может быть, к самой тайной пружине поэмы, которую мы до сих пор знаем как-то изолированно, обособленно, в той видимой ее классической части, которая называется «первый том». Между тем первый том сам по себе еще не дает разгадки «детского вопроса» о том, кто сидит в «птице-тройке» и почему все более решительно уходит автор от конкретной почвы истории в чистое и свободное парение. Рассыпанные по всему тексту первого тома обещания каких-то неожиданных поворотов, намеки на будущее воскресение героя — все это отечественной сценой, вслед за критикой, отбрасывалось как несущественные наслоения, отголоски назревающей болезни писателя, разорванного зрелищем тяжкого разлада видимого и сущего в мире. Однако без этих «отголосков» и «наслоений», без этих, как сказано у Белинского, «мистико-лирических выходок» нет Гоголя, нет «Мертвых душ» в их целостном громадном замысле. Тема пустоты и бессмысленной праздности жизни, которой Эфрос в своем спектакле придает чисто сатирический характер, переживалась Гоголем иначе. Спасение от подступающего хаоса он видел только на путях переустройства тех самых людей, которые населяют «Мертвые души».

На страницах второго тома мотив всеобщей мировой путаницы и хаоса развивается, обретает новые формы. Гоголь создает важную по последствиям в русской литературе фигуру некоего юрисконсульта, колдуна и мага, умеющего заварить такую кашу, такую бумажную карусель, так всех запутать и стравить, что губерния пойдет войной на губернию, вместо антихристов перебьют неантихристов и достигнут предела пустоты. Будто опухоль пожрала все живое. Но именно на обломках второго тома можно прочитать и другие, будто отчеканенные слова о спасении Отечества, которое писатель видит только на путях внутренней борьбы с неправдой: «Дело в том, что пришло вам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управления, образовалось другое правление, гораздо сильнейшее всякого законного. {31} Установились свои условия, все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах поправить зла, как [ни] ограничивай он в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Все будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстания народ вооружался против [врагов], так Должен восстать против неправды».

Эти слова финала дошедшей до нас рукописи второго тома составляют сейчас как бы параллель, своего рода рифму к финалу первого тома, к той самой «птице-тройке», которая сразу же лишается бессмысленного «апофеоза быстрой езды» и обретает трагический контекст, столь близкий и внятный позднейшим русским художникам.

Второй том «Мертвых душ» — книга, совсем не тронутая нашим театром, многое смогла бы объяснить в Гоголе. Но пока она Для нас нема, пока она все в тех же черновиках культуры, которые ждут своего часа.

Однако вернемся к «Дороге».

Создавая сценический образ Великой Путаницы, Эфрос насквозь сатиричен. Он целиком замкнут в пределах первого тома, и дальний призыв к спасению на тех путях, которые предлагал Гоголь, отброшен как чистая химера, которую и в расчет-то принимать нельзя. Хаос захватывает все сущее, поглощая вместе с собой и сознание Автора. В эпизоде «Суда» герои совершенно распоясались, на них нет никакой узды. Эфрос резкими и гневными мазками создает галерею свиных рыл, убивающих писателя. Прессуется в один отвратный знак все то, что у Гоголя помечено знаком бесконечной двойственности живой жизни, вроде того самого полицмейстера, который в «Дороге», у Л. Каневского, чистый органчик, пьяно и тупо твердящий о том, что «бунта не будет», а у Гоголя являет собой изумительный пластический образ «отца родного», грабителя, вызывающего большое сердечное уважение у своих жертв, потому как «успел приобресть совершенную народность» и «хоть оно и возьмет, но зато уж никак тебя не выдаст».

Есть известный гоголевский набросок, как бы план поэмы: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота… Как созидаются соображения, как эти соображения восходят до верха смешного. Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, {32} ничего не говорящею смертью… Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая сокрыта в том тайна… Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездеятельности жизни всего человечества в массе».

«Страшная мгла жизни» сокрыта у Гоголя в живой копошащейся материи. Она обволакивает ее так, как молочная плотность тумана обволакивает остывающую землю.

«Мгла жизни» в «Дороге» составлена рациональной мозаикой вырванных фраз. Это абсурд «от Балясного», а не «от Гоголя». Режиссеру не пришлось эту мглу выискивать, выпаривать, колебаниями «изогнутой проволочки» вызывать. Все задано драматической конструкцией, которая не дает в полную силу прозвучать ни одной серьезной теме Гоголя, волнующей Эфроса. Вернее, лишает эти темы «сокрытой тайны», которая выведена в прямой текст, на самую поверхность. Может быть, поэтому не удается и резкий смысловой переход к мотиву Смерти, внезапно прервавшему финальный «Суд». Смерть прокурора, похоронная процессия, перерезавшая дорогу чичиковской бричке на выезде из города, — все это у Гоголя исполнено высшим предостерегающим смыслом. Режиссер это понял и заставил своих героев замолкнуть в трауре и, взглянув в лицо упавшего прокурора, даже произнести несколько печальных и тихих слов. Но упала кукла, мы ни на секунду этого не забываем. И нам сразу же напомнят, что это смерть в балагане, а кровь тут — клюквенная.

И смерть никого не останавливает и ровным счетом ничего не значит. Пляска марионеток вокруг Автора продолжается с той же силой, критики и цензоры несут околесицу почище Ноздрева. Гневно и с открытой болью Автор бросает в зал слова о том, что заездили в литературе добродетельного человека и что пора «припрячь подлеца». Дискуссия на эту тему Автора чрезвычайно захватила, здесь у М. Козакова был едва ли не самый страстный момент роли, еще раз подтвердивший старое мнение о том, что все мы дети своего времени.

Смерть пронеслась мимо героев. И «Бал», и «Торг», и «Суд» канули. Осталась последняя часть дороги — и два человека на ней: Автор и его герой. «Ну, что ж!.. Плачем горю не пособить, нужно дело делать», — приговаривает почти по-серебряковски несломленный Чичиков, готовясь к новой авантюре. И на той же дороге, в полном одиночестве, Автор взывает к тому, кто, вероятно, знает, зачем «мир в дороге, а не у пристани», и в чем этой дороги смысл и {33} цель. Вновь звучит Шостакович, быстрая часть Восьмой симфонии, созданной в годы Великой Отечественной. И эта, казалось бы, не совсем уместная музыка неожиданно приближает нас к пониманию чего-то очень важного в Гоголе. Может быть, пятого круга его судьбы, перед которым остановился современный режиссер.

### Театральный разъезд

И повторилось все, как встарь. Стоял в «сенях театра» Автор спектакля. Слышался «отдаленный гул рукоплесканий», в котором теперь, как и прежде, ничего толкового не различишь: «Голова ли думает, сердце ли чувствует, звучит ли глубина души, работают ли ноги, или руки перевертывают стаканы — все покрывается равными плесками».

Если б можно было записать все, что слышал я в «сенях» на Малой Бронной после представления «Дороги». Записать те мнения, которые «еще девственны и свежи», еще «не покорились толкам и сужденьям знатоков и журналистов», еще находятся «под влиянием своего собственного суда». Впрочем, Николай Васильевич Гоголь и эту работу произвел за нас, и, пожалуй, нечего и добавить к его подробнейшей классификации околотеатральной молвы, если не считать какой-то особой хищной радости по поводу неудачи, хотя и это, конечно, всегда было…

Стал читать мнения «знатоков и журналистов». Их всего несколько. И все они без остатка укладываются в гоголевскую схему.

Вот восторги пишущих женщин: «Это одно из откровений и в спектакле, и в творческой судьбе актрисы» (про Коробочку — О. Яковлеву). «Другое откровение — Плюшкин», и дальше о мизерной роли А. Дмитриевой: «“Я уже отобедал” в устах этого Плюшкина прозвучало как дядиванино “Пропала жизнь”».

Вот мужская похвала эпохи научно-технической революции. В «Дороге» «слишком большое количество информации поступает к зрителю в единицу времени».

Вот наконец и та ожидаемая долгожданная формула, без которой как-то неудобно писать об Эфросе: «В неприятии такого, вроде бы по-человечески понятного желания устроиться и “приобрести”, — гражданское звучание спектакля, его глубоко современный смысл».

Вот и одинокий суровый приговор: «Дорога» — «пройденный этап отношений между современной сценой и классической прозой».

{34} Приговор в одну строку, а за ней годы работы, поисков, разочарований. За ней спектакль, в котором на кон было брошено все.

Нет, что ни говори, трудно было взяться за перо.

Мешало все.

Мешала ситуация театрального «промежутка», в которой Эфроса, только что неприкасаемого (для определенного театрального круга, конечно), стали энергично сбрасывать «с парохода современности» (беспрецедентно, но факт, что за две недели до выхода официальной премьеры «Дороги» уже было напечатано в уважаемой газете, что спектакль не стал праздником). Мешала ситуация в критике, которой теперь стало как-то привычней выяснять серьезные отношения с режиссером устно, а традиционные формы связи, письменное свое слово, которое одно только есть наше дело и добыча будущих историков, превращать в своего рода сферу обслуживания. Мешала ситуация в Театре на Малой Бронной, о которой можно было судить хотя бы по печальным статьям самого Эфроса, который через газету стал выяснять отношения со своими артистами. Мешало собственное малодушие, понятное, может быть, только собрату по цеху. Да мало ли еще что мешает нам вести диалог с мастером, как он того заслуживает, и с той степенью серьезности, на которую ты сам способен.

В поисках итоговой формулы надо было на что-то опереться, на какой-то близкий случай. Я стал перечитывать статьи критиков, которые были мною глубоко чтимы и оказывались в сходной ситуации. И вот, кажется, нашел. «В этой работе дорого то, что в ней нет надсады, нервной заботы об этапности. Если хотите, это рядовой спектакль». И далее с абзаца: «Рядовой спектакль одного из самых больших современных режиссеров. Естественно связанный с тем, что он делал и будет еще делать».

Это было написано об одном спектакле Г. Товстоногова, и я позавидовал великолепному чувству стиля, в котором горечь главного предложения немедленно отбивалась необходимой паузой и как-то сразу уравновешивалась финальным аккордом. Рядовой спектакль был только передышкой между победами, и мы могли облегченно вздохнуть.

В нашем случае и такая счастливая формула не годилась. «Дорога» оказалась не рядовым спектаклем одного из самых больших современных режиссеров. Перед нами был спектакль этапный, «надсадный», кризисный (и опять вспомнил важный разговор с {35} режиссером, его горький юмор по поводу того, как возвращаются к нему его же слова, сказанные в сердцах на какой-нибудь открытой репетиции, вот и словечко «кризис» вернулось).

Если хотите, «Дорогу» Эфрос замечательно проиграл, получил необходимый отрицательный результат, в котором прозрения и догадки, обещанные трудной сценической историей «Мертвых душ», обернулись каким-то роковым художественным непопаданием.

В таком «непопадании» важен масштаб, его принципиальный характер, который остается во внутренней памяти театра.

«Дорога» поэтому еще и спектакль о собственном театральном пути, который каждый раз приходится искать заново, выдираясь из цепкой глинистой почвы прежних умений и предрассудков «любимой мысли».

Будем надеяться, что новая дорога не напрасна.

Будем надеяться, что не зря она дарована творцу.

Театр, 1980, № 10.

## **{****36}** Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска «Жестокие игры» А. Арбузова в Театре на М. Бронной и в Театре имени Ленинского комсомола

Странная судьба у пьесы А. Арбузова «Жестокие игры». Помню, с каким энтузиазмом принимали ее на читках актеры. Помню, сколько надежд с ней было связано у разных режиссеров. Помню также, какие сомнения она вызывала у критика одного популярного иллюстрированного журнала. И что же? Вышли десятки вполне благополучных премьер в самых разных городах, в мелких и крупных театрах, включая такие первостепенные, как БДТ. И почти нигде не было успеха. И почти нигде не было провала. Событийная по первому впечатлению пьеса будто уходила в театральный песок.

В пьесах последнего, «голубого», периода Арбузов с искусством виртуоза говорит о самых трудных проблемах легко, под маской мудрого простака, вроде шекспировского шута, знающего, что мир «ломает комедию».

В «Жестоких играх» автор менее всего философичен и загадочен. Его пьеса зазывает и шумит, как утренняя газета. «Сыны отражены в отцах». Старую эту тему Арбузов разыграл на современном материале, наполнив свежими наблюдениями, и вынес на театральный суд в причудливом жанровом облике. Пьеса, в которой исландские гейзеры перемешаны с отечественной перцовкой, где подкидывают и воруют грудных детей, пугают мнимой беременностью, поют под гитару, философствуют, дерутся, держат дверь открытой для любого «отверженного», пьеса, которая начинается с отчаяния, а завершается рождественскими свечками елки, — как обозначить ее жанр? Предложу за неимением более точных терминов такой: социальная мелодрама.

{37} Навыков игры в таком условно-театральном мире у многих театров просто не оказалось. Жанровый сплав был не разгадан ни в одном спектакле, которые мне приходилось видеть еще задолго до двух московских премьер. Воспринимали только вторую половину названия, как бы опуская эпитет, который слово «игры» предваряет. Пьеса о воспроизводстве и дурного и хорошего в наших человеческих отношениях, пьеса об опасности «игрового» отношения к жизни — все было сглажено и размыто в хорошо известном сиропе, который называется рядовым арбузовским спектаклем.

Первый спектакль — на Бронной — поставлен очень хорошим артистом. Второй — на улице Чехова — одним из лидеров «режиссерского театра». Оба спектакля достаточно характерны для нынешней театральной ситуации. Они возникли с промежутком в один год, но между ними, как сказал бы арбузовский мальчик Кай, — века.

Спектакль Л. Дурова такой гладкий, что его трудно ухватить. Почти невозможно портретировать. В нем все правильно, все арбузовские слова говорятся, все паузы выдерживаются, там, где положено, артисты переживают, там, где назначено, веселятся. Если указано, что Мишка Земцов, энтузиаст 60‑х, поет под гитару, то Г. Мартынюк и поет под гитару, подающую голос из-за кулис, а сам лениво, вполоборота к зрителю перебирает мертвые струны. Все нормально, так и положено в театре, так тут принято. Не надо нервничать. И мы не нервничаем и не волнуемся, настраиваясь на тот особый лад, когда все несущественно. Ну, пришла провинциальная девочка Неля в случайный дом ночью, от отчаяния пришла, от безысходности, готовая немедленно расплатиться постелью с молодым хозяином пустующей квартиры (родители отъехали в страну исландских гейзеров). Не надо нервничать — это же все очень условно, мы же в театре, не пугайтесь. И Неля, сразу видно, хорошая девочка, милая, простая, как бы не помнящая ни аборта в «школьные годы чудесные», ни побега из дома, ни нескольких ночей, проведенных на вокзале. Слова про это есть, но не более. Девочка приходит не с вокзала, а из-за кулис. И мальчик Кай (Р. Симонов), нехороший мальчик, пьющий в одиночку, но все равно очень симпатичный. Он прогоняет несчастную девочку, даже оскорбляет ее, но не грубо, а как в театре. У мальчика Кая, видимо, в глаз попала злая льдинка Снежной королевы, но сказка закончится хорошо. Не сомневайтесь, не волнуйтесь. И мы не волнуемся, потому что особым условным знаком, даже не подвластным воле создателей спектакля, самым первым звуком актерского {38} голоса, самым первым лучиком света, брошенным на сцену, нам шепнут о том, что все будет нормально.

Странным свойством обладает здесь художественный текст: прошло пять — десять минут спектакля, а уже все ясно. Ясен предлагаемый уровень разговора, его характер и цели. И еще раз скажу, нормальный спектакль поставил Л. Дуров, не к чему придраться, каждый игровой момент разработан на уровне текста, есть даже один порыв к метафорической пластике, очень напоминающей стилистику А. Эфроса (что вполне естественно для порожденного им хорошего артиста). И вот Кай, смертельно оскорбленный письмом матери, казенно напечатанным на машинке, униженный снисходительной интонацией суперзаграничного велюро-кейсового отчима, приехавшего на два денька отдохнуть от гейзеров среди родных осин, вдогонку ему начинает выкрикивать гневные слова. О, что с тобой стало, гордое поколение Политехнического, «как яростно теперь начищены твои ботинки!» — и несколько раз эту строчку повторит, и пробежится по сцене, и несколькими резкими вскидами руки подкрепит слова, чтобы идейный акцент пьесы стал совсем ясным. Может быть, этот акцент, тоже на уровне слов, был единственным местом в спектакле, где проглянула проблема пьесы, ее сложная интонация. В остальном «Жестокие игры» протекали мирно и вполне по-семейному. С наслаждением И. Кириченко и Г. Мартынюк разыграли мелодраму отношений вполне созревшей женщины, для которой запах тайги важнее, чем двухмесячный ребенок, и молодого, нетерпеливого мужа, не понимающего того, что понимают все. Уж если ты геолог, «ты ветра и солнца брат». Врач Мишка Земцов, энтузиаст 60‑х, тонет в болоте, спасая больного. А потом вдова рыдает и слушает записанный на магнитофонную пленку голос Мишки, его немудреную песенку, звучащую уже с того края, где не играют ни в какие игры, в том числе театральные. И заламывает руки, и бьет себя в грудь, и называет стервой, и производит все то, что положено производить на сцене в подобных случаях.

Режиссура как искусство соотношений уступило место типично актерскому «точечному» мышлению, прикидывающему все на себя, для данного момента и случая и редко способного охватить всю картину целиком. Когда актер целостным зрением обладает, он становится режиссером, то есть человеком другой профессии. Об этом надо сказать ясно, потому что актерская режиссура у нас в последние годы расцвела пышным цветом и в чем-то даже потеснила {39} режиссуру профессиональную. Упадок последней не входит сейчас в предмет разговора, но без этого контекста многое останется непонятным в побудительных причинах «актерской режиссуры». В ситуации промежутка, в которой мы находимся, когда на десять лет запоздала явиться на московскую сцену новая режиссерская генерация, в этой ситуации вполне естественно, что корифеи хора, наши первые артисты, как в добрые старые времена, берут на себя бремя ответственности за спектакль. Они заполняют профессиональный вакуум. А поскольку история не раз подтверждала, что из актеров вырастают режиссеры (и какие режиссеры!), то кто возьмет на себя смелость предсказать завтрашнего Станиславского, Мейерхольда, Товстоногова, Ефремова или Любимова? Упаси бог глушить актерскую инициативу! И я каждый раз с надеждой жду, что поставят наши замечательные артисты. Но как редко сбываются даже скромные надежды, как часто откровенный дилетантизм возвращает нас в другую театральную эпоху. Действительно, трудно смотреть, как режиссура подменяется разводкой, как толпы артистов, не ведающих языка пространства, слоняются по сцене, лишенные организующей художественной воли. И тогда поймешь Арбузова, который не так давно обещал написать статью или даже книгу о болях современного театра под названием «Нищета мизансцены». Очевидно, автор «Жестоких игр» имел в виду не только постановки чужих пьес.

Оглянемся вокруг. Как соблазнительно легко стать режиссером! В театре ведь разделение труда. Художник сделает свое дело: поставит, например, как в спектакле на Малой Бронной, стенки московской квартиры, которые, мгновенно повернутые, обратятся в тарные доски только что сколоченного жилища, — вот тебе и сибирские сцены. Поэт напишет подобающие стихи для двух-трех лирических песен. Композитор напишет музыку. Актеры подобающе сыграют текст, авторский сюжет работает сам за себя — и спектакль готов. И видно, что актеры договорились с «корифеем», о чем они будут играть. На уровне слов договорились. Но почему-то все целиком, сложенное из разных творческих воль, не оказывается искусством в том понимании, в каком стали воспринимать театральное дело после рождения МХТ. Есть договоренность, но нет спектакля. Нет способности параллельно литературному тексту сочинить свой, театральный, вчитать его в паузы пьесы, насытить ее, придать ей объем и глубину, потому что пьеса, даже великая пьеса, есть лишь знаки на бумаге, обращенные к творческой {40} воле театра, который должен эти знаки оплодотворить живой жизнью. Последнее есть схватка, любовное борение двух противоположных начал. Режиссер подобен создателю. Он творит вселенную целиком, от начала и до конца. Он маркирует своей личностью все, что происходит в луче света, — актеров, музыку, тишину, даже вещи, которые попадают на сцену. Он создает среду обитания, он строит маленький мир, который должен выразить собой мир огромный. Материя литератора — слово, живописца — краски, композитора — звуки. Материя режиссера, вещество, с которым он работает вместе с актерами — пространство и время. Это его глина, которую он рассекает, формует, растягивает и прессует, чтобы выразить жизнь человеческого духа в данный момент истории. Каждый, кто знает театр изнутри, каждый, кто хоть раз в жизни был причастен к созданию пусть не великого, а просто хорошего и честного спектакля, вспомнит эту ни с чем не сравнимую атмосферу творческого подчинения высшей воле режиссера всех остальных, вполне самоценных и в иной ситуации порой гораздо более «важных» творческих воль. Потому что все знают, понимают, чуют, что только в искусстве режиссера их труд обретает оправдание, высший смысл и завершенность творения.

Когда мы сегодня начинаем противопоставлять актерство и режиссуру, приходится напоминать об этих элементарных основах театрального дела. Впрочем, они, видимо, не такие элементарные, если последний шедевр Феллини, возникший под занавес 70‑х годов, называется «Репетиция оркестра» и весь построен на метафоре, уподобляющей взаимоотношения дирижера с музыкантами общей мировой ситуации. Конечно, итальянский художник толкует свою тему «мира без дирижера», важную для обезбоженной цивилизации, но в очень большой степени фильм этот проясняет и совершенно конкретную исходную ситуацию любого коллективного искусства, и театра в частности, — ситуацию взаимоотношений духовного лидера, творца с живой группой самоценных художников, призванных исполнять высшую чужую волю. Каждый из инструментов «оркестра» только себя считает истинным и единственным. Каждый хочет жить сам по себе, хочет «право иметь» и не желает быть «тварью дрожащей». Актерский бунт набирает огромную разрушительную силу: «Долой дирижера!» Его свергают, устанавливают метроном, бесстрастный и потому ни для кого не обидный. Потом свергают и метроном, чтобы совсем по собственной воле пожить. На развалинах храма после катастрофы {41} вновь выстраиваются музыканты, те, что сумели выжить. И снова выходит дирижер и начинается мученическая репетиция, До изнеможения, до седьмого пота, до взаимной ненависти. И как понятны надежды, обиды и вера музыкантов. И как страшна внутренняя пустота дирижера-виртуоза, который имеет несравненную технику, но уже не знает, что сказать людям. Потеряно чувство времени.

Скачок от спектакля Л. Дурова к фильму Ф. Феллини иному читателю может показаться совершенно не оправданным и даже запрещенным приемом. Ну а почему же не вспомнить этот фильм, Который я смотрел почти в те же дни, что и спектакль на Малой Бронной? Искусство не изолированно, его критерии едины. И если художник хочет встать у пульта, дирижерского или режиссерского, он должен в полной мере сознавать последствия своего решения.

Актер, достигший вершин в своей профессии, недоволен. Он хочет высшей власти. Он хочет творить не только себя самого, но и всю вселенную, именуемую театром. Перефразируя певца Политехнического, можно сказать и так: страсть к режиссуре, как страсть к зачатью. Неудержимая страсть. Высокая. Вполне естественная. Только на долю критика остается обязанность честно сказать, какая же вселенная возникла из сырой глины времени. {42} Скажу прямо: в Театре на Малой Бронной возникло жилье массовой театральной застройки. Комнаты обычные, санузел раздельный, лоджия из большой комнаты, из маленькой — балкон. Полы паркетные. Пролог грустноватый. Финал веселый, оптимистический. Не очень жестокие игры. Обычные, как в театре.

Марк Захаров ставил «Жестокие игры» долго. Поставив, долго не мог выпустить. Со всех сторон неслись разные слухи, на которые так падок околотеатральный мир. Но вот спектакль появился, страсти улеглись, и нашему взору предстало причудливое зрелище, вовсе не похожее на тех близнецов, что идут в разных театрах страны под одной крышей арбузовского названия. Скажу проще: этот спектакль поставлен режиссером. Все в этом спектакле определено личностью создателя, продумано от первого до последнего мазка (и в буквальном смысле мазка, когда Неля — Т. Догилева, «блудная дочь» 70‑х, нарисует гримом на голой спине своего возлюбленного «бубенчика» Никиты — А. Абдулова красный скрипичный ключ, оба сядут к пианино и начнут долбать в четыре руки финальную шлягерную мелодию Г. Гладкова).

Как обычно, у М. Захарова современная жизнь упакована в современные ритмы и звуки. Они записаны на синтезаторе, описать их не берусь, но досадные жуткие всхлипы бормашины, въедающейся в ваш больной зуб, достаточно точно передают ощущение от первых же музыкальных ударов. Эти первые всхлипы в темноте, крик и отчаяние мальчишки, схватившегося за голову, победоносное кружение огромного «чертова колеса», как в парке культуры и отдыха, ярко-красного цвета, украшенного разноцветными лампочками, — все в этом бессловесном, чисто режиссерском прологе ориентировало на то, что игры будут жестокие. Как и заявлено драматургом.

М. Захаров довольно долго не дает звучать арбузовскому тексту. В спектакле на Малой Бронной молодой герой сразу и с места в карьер заявляет, что он страдает от отсутствия доброты. В спектакле М. Захарова подобная откровенность немыслима. Он решает словесный ряд на томительных паузах, на подводном течении, на вскрытии под текстом таящегося смысла. Паренек в джинсах (Ю. Астафьев) молча сидит в кресле в темноте на фоне пианино, ощерившего свою черно-белую пасть и бесстыдно открывшего все внутренности, как на рентгене. Высокая полукругом дверь, стол, заставленный бутылками, мольберт, эскизы (и среди них маленький {43} эскиз всей декорации ленкомовского спектакля, созданного Молодым художником Олегом Шейнцисом). Пространство разделено на две половины, объединено красным колесом на арьерсцене. В центре квартиры — стойка с пятью прожекторами. На авансцене — большой мусорный ящик, в котором свалены за ненадобностью старые игрушки. В этот хаос и попадает героиня. Не из-за кулис, а из жизни. Паренек по имени Кай, он же Юлий, свое царственное двойное имя пластически подчеркивает. Он не ходит, а выступает, лениво перебирая ногами в потертых джинсах. Он долго скучает, лениво пьет и девочку совсем не слушает. Она ему неинтересна. У него своя боль, свои проблемы.

М. Захаров первую сцену растягивает на полчаса. Ему важно проработать текст детально и с самого начала, чтобы ничего не Пропустить в завязке, чтобы не пропустить в этой обманчиво-легкой пьесе нерва, редко выходящего наружу, чаще погруженного в лабиринт театральной условности и общих мест. Первый акцент {44} возникает тогда, когда девочка упоминает о своих родителях, от которых она сбежала. Кай встрепенулся и впервые внимательно посмотрел на Нелю. Тут режиссер начинает с драматургом вязать нравственную цепочку, которая и выразилась в названии пьесы. В непраздничном, не классическом восприятии жизни как «жестокой игры». Сказав о родителях, девочка будто назвала какой-то пароль. Обиженных мы сразу принимаем, это наш «карас», для таких у Кая всегда открыта дверь. Ребята будто опознали друг друга, их соединяет непонимание взрослых. Они собираются вместе помолчать. А это уже радость: вместе помолчать об одном и том же, как скажет Терентий (Ю. Зайцев) — юноша с видом настоящего мастерового, из другого, чем Кай, караса (не понимает разницы между «нарисовал» и «написал», назван за это идиотом, за его спиной все время маячит папаша-слесарь, золотые руки, умелец, из бывших алкоголиков, маячит и кается и просит прощения у сына за изуродованное детство). Третий мушкетер — Никита — кажется внешне счастливчиком, из тех, которым жизнь всегда улыбается. Он появляется в спектакле с победным воплем ковбоя, как бы расстреливая всех на ходу, что-то имитируя по-английски. Девочка сразу и на всю жизнь потрясена. У Никиты в семье алкоголиков нет. У него семья образцовая. Все — в деле, все — в заботах, все — стремительно несутся к неведомой цели. От образцово-показательной семьи парень сбежал к Каю.

В Ноевом ковчеге, в трехкомнатной ночлежке собираются три мушкетера, чтобы восполнить дефицит в общении, в молчании, в доброте. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска, которой они все начинают служить.

До чего же театральная кровь течет в Арбузове! Какие неожиданные переходы, какая небоязнь быть банальным, какая легкость реакции. И вот уже ребята интервьюируют друг друга (все для Нели, конечно) и говорят о детстве как самой счастливой поре, и говорят о доброте, без которой трудно жить. Между тем на авансцене поставлена мусорная корзина с забытыми детскими игрушками, и М. Захаров в полной мере осознает парадокс ностальгической «детской темы» в юношеском сознании. Пора детства в жизни и литературе обычно становилась источником сладких воспоминаний для зрелых людей или стариков. Но в двадцать лет мечтать о недостижимом уже детском рае — это какой-то новый мотив, мало знакомый нашей драматургии.

Чертово колесо, корзина с детскими игрушками — символы {45} режиссера просты. Может быть, слишком просты. Он разрабатывает технику шоковых ударов, призванных расколоть гранит современного, ко всему привыкшего зрительского сознания. Он хочет ввести в образовавшийся пролом человечески важное содержание. Иногда его не хватает и уходишь со спектакля с ощущением расколотого черепа, в который ничего не вложили. На этот раз М. Захаров предельно серьезен. Он оспаривает опыт зрителя, драматурга, актеров. Он пытается в образовавшийся пролом ввести то, что в пьесе таится на самом донышке. Его ребята действительно душевно жестоки, агрессивны, независимы и бедны духовно. Они совершенно эмансипированы и бесконечно нуждаются в помощи. На любую бескорыстно и не ханжески протянутую руку они готовы ответить стократным добром. «Пожалейте их!» — кричит в спектакле Неля, но это, конечно, сам Арбузов выглядывает из-за спины девочки. Старая арбузовская тема, идущая под сурдинку почти во всех его пьесах, тема выхода человека из духовного тупика получает в «Жестоких играх», в спектакле М. Захарова особое звучание. Для того чтобы елка в финале не стала чисто бутафорским знаком, надо было предшествующий ей мотив «жестоких игр» разработать максимально правдиво. Поэтому, видимо, понадобилось, чтобы Неля и Никита раздевались на сцене. Поэтому, видимо, понадобилось, чтобы Кай, обиженный на гордое поколение Политехнического, ни за что ни про что вымещал свою обиду на девушке, «мало похожей на ангела». Он выплескивает в лицо ей стакан кефира, и на темном стекле за головой девушки образуется быстро расползающийся нимб. И все это точно до сантиметра рассчитано: режиссеру нужно это белое пятно на темном стекле, этот выплеск страдания. Ему нужен шоковый удар в финале первого акта, когда Кай схватит красивый ящик из-под подарков, привезенных из страны гейзеров, и засадит этот ящик в то самое стекло, на котором только что расплывался кефирный нимб. Звуки разбитого стекла это тебе не звуки гитары из-за кулис. М. Захарову нужен натуральный «жестокий» ряд, натуральная елка, натуральное пенящееся пиво, натуральный удар и звон разбитого стекла, чтобы в условнейшей форме социальной мелодрамы дать ощущение безусловной правды. Чтобы театральность Арбузова, идущую как бы параллельно жизни, столкнуть с ней, Устроить короткое замыкание.

Стилистика «Жестоких игр» на ленкомовской сцене достаточно отчетливо перекликается с тем, что сделано на соседней сцене {46} Театра имени Станиславского А. Васильевым в спектакле «Взрослая дочь молодого человека». Речь идет, конечно, не о заимствовании, но об определенном влиянии мощной художественной радиации, которую еще излучает Васильевский спектакль. Общая для двух пьес проблематика движущегося времени, естественно возникшая на рубеже десятилетий, только обостряет сопоставление.

Разница между двумя подходами заключается в степени проработки, в захваченности актерского организма режиссерским заданием. Во «Взрослой дочери» «взрослые» распахнуты настежь, их исповедь обжигает, память на детали недавнего, но уже ставшего историей времени оказывается беспощадно точной чувственной памятью. В конце концов создана театральная действительность, которая параллельна и равна сильному жизненному впечатлению.

М. Захаров при всем своем умении нанести шоковый удар, достаточно рационален. Полное погружение актеров в предлагаемые обстоятельства не всегда происходит. Они еще и играют вот таких людей, вот такое джинсовое поколение (впрочем, в спектакле А. Васильева юные, в отличие от поколения Политехнического, тоже еще играют в юных, демонстрируют свою поразительную раскованность, а не живут здесь и сейчас, как их отцы). В спектакле М. Захарова не всегда соблюдена мера между шоковым приемом и эмоциональным содержанием, который этот прием призван выразить. Когда кефир выплескивают человеку в лицо, то страдаешь не столько от этого акта отчаяния Кая-Юлия, сколько от неприятного ощущения растекающейся жидкости по стеклу и лицу. От дискомфорта зрения. Сплав натурализма и мгновенного поэтического обобщения, переход от «жестокой» детали к общему сочувственному и просветленному тону дается с трудом. Но М. Захаров упорно идет по этому пути, в его театре знают, что зрителя нельзя оставлять в покое, его нужно вывести из автоматизма восприятия, и тут все средства хороши. Зритель же привыкает и к шоковым ударам, начинает их прогнозировать и заранее готовиться (так некоторые нервные люди заранее закрывают уши, когда герой на сцене поднимает пистолет). Вопрос жизни для М. Захарова и его театра, ставшего буквально за несколько лет одним из самых популярных в Москве, в том, чтобы накапливать запас душевной и духовной энергии, которую приходится тысячекратно тратить в эстетике шоковых ударов.

В шумных партитурах ленкомовских спектаклей всегда особенно важны тихие места. Два‑три момента свободного полета {47} воображения режиссера, вдохновения артистов, отпущенных на свободу. От «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты» осталась в памяти тихая песенка девочки, потерявшей любимого. От «Иванова» — белое платье Сарры — И. Чуриковой, отпускающей грехи герою. В «Жестоких играх» лучшие минуты — воспоминания трех мушкетеров о своем детстве, сцена, построенная без всякого шокового сопровождения. Она решена так, чтобы мы не дифференцировали отдельных слов, а воспринимали бы только общий их смысл и тон. Ребята начинают вспоминать детство на даче в Кратово. Вспоминают сущую ерунду, какой-то перочинный ножик, первые детские благодарности и обиды. И постепенно слова исчезают, остается музыка и словесный гул, и счастливые лица этих джинсово-эмансипированных ребят, которым недостает только одного — доброты взрослых, играющих в свои игры. Эпизод проявляет дух пьесы, дух лучшего в Арбузове, недаром поставившего эпиграфом к пьесе слова Олби о человеке, который всю жизнь помнит детское ощущение нежных рук отца и матери.

Нежность — категория сложная. В ней таится искус сентиментальности. Арбузов и сентиментальности не боится, недаром он одно время проповедовал мелодраму как излюбленный демократической публикой жанр. Л. Дуров насчет нежности распорядился с лихвой. Сочувствие к ребятам в его спектакле приобретает гипертрофированные формы некоего преклонения, ничем не заслуженного и фальшивого. Девушка, похожая на ангела, случайная Птица, залетевшая в открытую дверь Кая, перед «отлетом» пытайся даже поцеловать нашему страдальцу руку! Ничего похожего нет в спектакле Ленкома. Нет никакой снисходительности, нет никакого любования, ни снизу, ни сверху. Тут зрение прямое, в Упор, а сочувствие дано, как и положено у Арбузова, почти всем без исключения персонажам: от той девахи, что наворачивает суп и мечтает побывать в Дагестане, потому что стыдно прожить двадцать один год на свете и не побывать в Дагестане, и до Мишки Немцова, врача и бедолаги, погибшего из-за роковой любви к Машке Земцовой, которая сначала геолог, а «все остальное» потом.

Мишка и Машка (так они названы драматургом) — маски недавних лет, те самые, про которых острый на язык Кай скажет: «энтузиасты 60‑х». Этих Мишек, тонущих в болоте и подбадривающих нас посмертной песенкой, я повидал множество, как и Машек, торопящихся натянуть рюкзак на спину и уйти в тайгу. Мишка к тому же у Арбузова выступает с ответственными высокими {48} словами перед молодыми заблуждающимися товарищами, которые все пишут картину про дождь и совершенно не замечают солнечной погоды. Солнечный синоптик Мишка понравился даже критику популярного иллюстрированного журнала, которому в пьесе Арбузова не хватило социального оптимизма. Оставляя пока в стороне старый вопрос об оптимизме, солнечной и дождливой погоде, согласимся, что Мишка действительно оптимист, хороший парень с вечной гитарой, никогда не унывающий и вовремя умеющий поддержать падающего товарища таким, например, высоким утешением, как «держи хвост трубой». Мишка всех зовет в Сибирь, потом забывает имена тех, кого звал и кто приехал, поверив, что надо «держать хвост трубой». Мишка-де обижается на Машку, которая любит не его, а соседа Ловейко, который хоть и геолог, но «все остальное» на потом не оставляет. Если Мишка вызывает восхищение даже у тех, кто сомневается в социальном оптимизме Арбузова, то Машка своим несерьезным поведением как-то смазывает картину геологического оптимизма. В одной статье я даже прочитал такие грозные слова, адресованные Машке: «Дожила женщина до сорока лет, а нравственно совершенно необразованна: сыну, который проходит действительную службу, на письма не отвечает, спит с первым попавшимся».

Последний вопрос слишком деликатный, чтобы рубить с маху. Связь между нравственной образованностью и постелью материя сложная, тем более что в разных спектаклях по «Жестоким играм» любовный треугольник решался по-разному. В Театре на Бронной, например, Машка занята нефтью, а не любовью, она ее в тайгу тянет, а совсем не Ловейко. М. Захаров же, вообще всю сибирскую линию резко сокращая, отношения Машки с Ловейко дает серией безмолвных чаепитий, идущих параллельно московским сценам. Одновременность происходящего в Сибири и Москве — принцип спектакля. Переход через условную сценическую границу происходит без всякого намека на правдоподобие. Театральность арбузовского решения режиссер не скрывает, а специально подчеркивает, не стремясь углубляться туда, где все ясно. Да, его Машка — Л. Чикурова достоверна, но не в ней суть, не в ее любви к Ловейко. О другом речь и другое играет Н. Караченцов, единственный исполнитель, проникший в этой роли за пределы банальности. Вот он появляется в квартире московского кузена, встречается с поколением, о котором он и понятия не имел в тайге. Когда Мишка увидел картину Кая, с ним случается почти нервный тик. {49} Он начинает петь привычные песенки, орать во все горло, и все невпопад. Он ёрничает, Мишка, никак не может найти контакта с молодыми людьми, и в его песенках, подчас невероятно фальшивых музыкально, будто ему медведь на ухо наступил, вдруг проглядывает драма человека из другого времени. Он кажется московским ребятам «чудовищем ископаемо-хвостатым» с его запахом тайги, кострами, зовом дальних дорог. Дети стали взрослыми, а молодые люди 60‑х годов как бы застыли в формах своего времени или превратились в велюро-кейсового Олега Павловича. Мишка у Н. Караченцова, взрослый двоюродный брат московского молодого человека, растерян, и актер эту растерянность превосходно объясняет с тем самым историческим чутьем, которое здесь так необходимо. Он голосит невпопад, он не знает иного утешения, чем «держи хвост трубой». Но он знает нечто такое, что совсем недоступно ребятам: он что-то знает про солнечную погоду и пытается втолковать про нее тем, от кого отделяют его «века». Напившись для храбрости, он начинает свой длинный монолог. Говорит в основном для себя, его никто не слушает. Поучения не годятся, да и слов настоящих у энтузиаста не очень много. «Держи хвост трубой» — ну разве это человеческие слова?

У Арбузова Мишка тонет в болоте. У Захарова Мишку уносит наверх то самое цветное колесо, что крутится весь спектакль, поддерживая его узловые моменты. Арбузов мелодраматичен. Захаров патетичен. Драматург ведет в сторону общих театральных мест, Режиссер тянет в сторону героики и мученичества. Ни для того, ни для другого оснований нет.

И вот наступает финал, то самое заколдованное место нашей Драматургии, о которое не раз спотыкались самые талантливые замыслы. Арбузов написал пьесу о трудном движении жизни. Но он не был бы Арбузовым, если бы к финалу не приберег утешения. Поэтому Терентий подает долгожданную руку своему папаше-призраку (Н. Скоробогатов) и уходит с ним домой под гром аплодисментов. О, как мы любим счастливые развязки! Вот и в Театре на Малой Бронной в этом же месте аплодируют, а серебристая бутафорская елочка сверкает огоньками, а Кай разглаживает брови, которые весь спектакль хмурил домиком, и идет, как в детстве, смотреть елку в окне с улицы. Все улыбаются, все довольны, все будет хорошо. Испытания закончились, жестокие игры прекратились.

В Театре Ленинского комсомола арбузовский финал сыгран в Другой аранжировке. Ребята притаскивают какие-то коробки, извлекают {50} старые костюмы, кепи, котелки, грим. Начинается ералаш переодеваний и бессловесного веселья. Тема пьесы вдруг отзывается иным своим смыслом. Жизнь, конечно, игра, но надо запастись отвагой, чтобы эту жестокую игру выдержать.

И эта тема искусства, способного преодолеть чертово движение разноцветного колеса обыденщины, набирая силу, звучит в финале захаровского спектакля. Арбузовских слов уже нет, а текст театральный продолжается. Важный текст. Неля и Никита сядут на разноцветные пуфы, и девочка вдруг скорчит гримасу и завоет белугой, как в детстве, неожиданно и безутешно. Никита вырвет у нее сигарету изо рта, погрозит пальцем. А потом начнется то, о чем я уже писал. Яркой помадой по груди — цветок, по спине — скрипичный ключ. Лица разрисованы тоже. И в четыре руки на пианино. Кай — на духовой гармонике, Терентий — на трубе с сурдиной. Мелодия чистая, прозрачная и очень нежная. Вполне оптимистический финал. И мне этого оптимизма вполне хватает, чтобы задуматься над своей жизнью или заново взглянуть на дочку, которая чудовищно быстро взрослеет и скоро станет «взрослой дочерью». В какие игры нам предстоит играть?

Однажды было замечено, что все лучшие пьесы Арбузова вызывали яростные споры и неприятие, а все худшие обычно сопровождались вялыми похвалами. Не знаю, к какому разряду окажутся в конце концов причислены «Жестокие игры». Одно скажу — это пьеса важная. Трудная. Достоверность перемешана в ней с театральщиной. Смысловой удар с пиротехническим эффектом. Судьба с пустотой. Но в ней есть предложение, взгляд на жизнь, позиция. В ней есть завидная молодая театральная энергия, так запросто растраченная на многих и многих сценах и впервые проявленная в спектакле М. Захарова. Обычная театральная история. Жестокие игры. Это ведь еще и про театр сказано.

Театр, 1980, № 6.

*P. S. из 2002 г.*

*Статья вышла в июне 1980 года, когда я уже недели три как служил в Художественном театре. Анатолий Васильевич Эфрос, который репетировал во МХАТе «Тартюфа», прочитал журнал «Театр» чуть ли не в день его выхода. Был очень доволен ироническим заглавием, соглашался со всем тем, что было написано про спектакль Марка Захарова. Но вот портрет спектакля Театра на Малой Бронной (его родного дома), а также мои оценки режиссерской работы Л. Дурова его не увлекли. «Нет, нет, это все чистописание, надо было прямо и резко сказать…» — и дальше он сформулировал,* {51} *что бы надо было сказать про спектакль, поставленный его (и моим!) любимым артистом. Мне-то казалось, что я и так перегнул палку, что Лева Дуров никогда мне не простит прямоты тона. Эфросу же этого было явно мало, он сражался тогда со своей актерской «семьей» и искал во мне союзника. Звонок режиссера был, кажется, первым нашим разговором о критике и критиках, про то, как надо писать о современном театре.*

*Дважды повторенная фраза про «критика иллюстрированного журнала» — типичный стилистический ход советского времени. Имелся в виду всесильный софроновский «Огонек», который тогда выполнял роль сторожевого пса режима. Ни М. Захарова, ни А. Арбузова, ни того же Эфроса А. Софронов на дух не принимал. Но прямая полемика с «Огоньком» была тогда невозможна, во всяком случае, на страницах журнала «Театр».*

*Да, а Льва Дурова я встретил через пару недель на какой-то московской премьере. Эфросовский актер с чудесным юмором прокомментировал всю эту историю. В своем режиссерском будущем он не сомневался.*

{52} *Так случилось, что три переломных театральных сезона середины 80‑х — от конца «застоя» до бурного цветения нашей короткой «перестройки» — отразились в трех обозрениях. Эти критические опыты объединены для удобства чтения. Тут видно, как все начиналось, как разрешили говорить, как стали захлебываться словами, как зарождалась эйфория перестройки. Повышенно-радостное настроение, равно как благодушие, давно испарилось, «реальная действительность» вступила в свои права. Тем интереснее вспомнить время, когда эйфория считалась прекрасным состоянием разбуженной души и еще никто не ведал, что с нами со всеми произойдет.*

## Песочные часы Сезон 1984/85 г.

Единственное, что в нашей власти, это не исказить голоса жизни, звучащего в нас.

*Б. Пастернак*

Бытовик… То же, что бытописатель. Работник предприятия бытового обслуживания.

*Словарь русского языка*

### О личном и мелком

Вот цепочка названий, возникших в минувшем сезоне: «Я — женщина» В. Мережко, «Скамейка» А. Гельмана, «Блондинка» А. Володина, «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Родненькие мои» А. Смирнова, «Вы чье, старичье?» Б. Васильева, «Синее небо, а в нем облака» В. Арро, «Островитянин» А. Яковлева, «Плюшевая обезьянка» М. Яблонской, «Серсо» В. Славкина, «Блондинка за углом» А. Червинского. Спектакли и пьесы очень разные, не все они попадут в наш обзор. Однако достаточно поставить их рядом, чтобы увидеть связующую нить. Дело идет о повседневности, о частной жизни, о странностях любви, о «личном и мелком».

Когда означенная цепочка спектаклей к исходу сезона обнаружила свой удельный вес в московской афише, наблюдатели заволновались. Один из них, углядев некоторый «перекос», объяснил нам на газетных страницах, в чем этот перекос состоит: «Личная жизнь да еще неудачная, несложившаяся или разрушаемая, показанная под углом зрения женской обиды, вот о чем говорит сегодня театр».

{53} Прочитав статью товарища по «задорному цеху», посвященную спектаклю «Три девушки в голубом», я, признаться, оторопел. В памяти всплыли кое-какие примеры из отечественной словесности, которая в прошлом веке прямо-таки облюбовала тот самый проклятый «перекос», с которого мир видится «под углом зрения женской обиды». Примеры всплыли, но я их тут же и опроверг. Ишь чего вспомнил, мы теперь иной мерой мерим, иным масштабом мыслим. Нас женской обидой, протекающей крышей или больным ребенком не тронешь. Не слезинку ребенка, тонны слез подавай, не разжалобишь. Потому как «иная жизнь, иной напев».

Вот от этого напева оторопь и берет. От способности запросто пренебречь реальным человеком и его житейскими заботами, тем, из чего плетется не ткань театрального сезона, но ткань самой жизни. На все про все одно слово и один ответ — быт…

### «Говори, чтобы я мог тебя лучше видеть»

Какое ж это многозначное и грозное слово! Открываю словари. Владимир Иванович Даль передает важнейшие оттенки этого понятия — от быта как имущества, пожитков до быта как рода жизни, обычая, обыкновения того или иного народа. Как способа жить. И умирать. «Бывшиться» — это у новгородцев и костромичей значило «умирать, кончаться, отдавать Богу душу». И тут же рядом «бытие» — существование, пребывание вживе, жизнь. И тут Же «бытие» — пребывание, жизнь в значении низшем: «Житьё наше бытьё — вставши да за вытьё». И уйма иных оттенков, однокоренных и созвучных слов, в совокупности своей пытающихся обнять и выразить характер и смысл нашего пребывания на земле.

Литература, обращенная к жизни своего народа, неминуемо Должна была научиться понимать и народный быт, формирующий человека. Быт городской и крестьянский, дворянский и купеческий, мещанский и полицейский. Быт открывали как неслыханное богатство, поражались тому, что было у всех перед глаза-Ми и под ногами, в обиходе и на языке. Островский открывал Замоскворечье, как новую землю, как воздух, которым все дышат и никто не замечает. Писатели «ходили в народ», слушали живую Речь, собирали ее по крупицам, создавали «физиологические очерки», занимались бытописанием, которое почиталось важным и необходимейшим делом литературы. Потом на основе этого бытописания, пристального и всестороннего изучения и охвата жизни, вырастет Достоевский, которому, кажется, и быт как таковой {54} не очень нужен. Он весь в идеях, спорах, pro и contra. Вещи, пожитки, имущество, мебель, квартиры, воспитание детей, добывание одежды и пищи, забота о хлебе насущном, досуг — все это дано будет мимоходом, как уже изученное и понятое литературой.

Но потом придет Чехов и снова возвратит быту людскому значение основы основ и выдвинет новый принцип драмы, в пределах которой «люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни». И он же заметит, что про Сократа легче писать, чем про барышню или кухарку.

В своем стремлении постичь жизнь литература идет приступами. Стоит ей залететь высоко вверх и забыться в горних проблемах и идеях, как тут же является очередной «бытописатель» и возвращает словесность на грешную землю, туда, где «обедают, только обедают». Рядом с поэмой «Хорошо» литература породит нечто вроде «Рассказов Назара Синебрюхова»: в этом, если хотите, здоровое равновесие искусства по отношению к объему и пестроте жизни.

Четверть века прошло со времен дискуссии «о кризисе бытовой режиссуры». За эти годы мы знали разные периоды взаимоотношений с бытом на сцене. Мы этот быт закрывали, преодолевали, остраняли, презирали, потом заново открывали его чудодейственную силу и вновь надменно отворачивались от него. Островского решали вне быта. Чехова играли в опустошенном пространстве. Среда социального и природного обитания человека выжигалась до основания. При этом думали, что преодолевают быт, но очень часто преодолевали саму жизнь.

Мы научились запросто беседовать с Сократом, Сенекой и даже Нероном, а к современной «барышне» или «кухарке» не знаем порой, как и подступиться. Мы замечательно научились перевоспитывать героев пьес при помощи редакторского карандаша. Мы очень активно пытались решать производственные проблемы на сцене, а не в жизни, наивно удивляясь тому, что зашла в тупик наша «производственная драма». Мы слишком опрометчиво не хотели замечать тех непреложных обязательств, которые берет на себя сцена, желающая стать живым образом действительности.

Потеря вкуса к живой жизни — болезнь искусства, имеющая дальние и не сразу различимые последствия. Тем более важно сказать о пьесе, трактующей современный быт с полемической остротой, вызывающей незатихающие споры.

Речь идет о пьесе Людмилы Петрушевской, поставленной {55} Марком Захаровым в Театре имени Ленинского комсомола. Полемика начинается уже в программке к спектаклю, в которой автор поместила своего рода маленький манифест, обращенный к зрителям:

«Нам нужен обыкновенный человек.

Смотрите.

Вот молодая женщина бежит с сумками на автобус, она спешит в больницу, в сумках термос и пакеты. Дома у нее остался ребенок, оставила одного, чтобы не тащить с собой в больницу. Кому нужна она, эта женщина, со своей озабоченностью, красными от стирки руками, с такими редкими минутами покоя, с прекрасными глазами, в которые уже никто не заглянет…»

Дальше сказано про современного мужчину, про старушку, которая рассказывает свои истории очень громко, потому что привыкла, что ее не слушают, и спешит выговориться, пока рядом есть живой человек.

Подготовив к восприятию своей пьесы, где будет и эта женщина, и спившийся мужчина, и эта самая одинокая старушка, Л. Петрушевская пытается предвидеть возможную зрительскую реакцию:

«Зритель скажет: зачем мне на это смотреть в театре, да еще за деньги — я вон на улице их вижу толпами таких. И дома у себя. Спасибо.

Видит ли он их? Смотрит ли на них? Жалеет ли, любит? Или хотя бы понимает их? И кто-нибудь поймет ли его самого?»

Ленкомовский спектакль поняли. Он вызвал многочисленные отклики, по большей части восторженные. Однако пьеса понята по-разному. Татьяна Хлоплянкина в «Литературной газете» отметила, что «давно не появлялось на нашей сцене спектакля, который так безбоязненно погружал бы нас в мелочи быта». Евгений Сурков на страницах «Известий» сформулировал более остро: «Быт не только материал, а прежде всего проблема. Трудная и впервые осознанная на этом уровне, в этом социальном контексте». Борис Любимов, принимая в целом спектакль и пьесу, отказал последней в точности бытовых реалий, которые были, оказывается, верны в конце 70‑х годов, а к середине нового десятилетия явно устарели: «Внимательный наблюдатель жизни дачного Подмосковья засвидетельствует, что протекающая крыша на даче уже не основная Проблема. И Ирина с ее знанием гаэльского языка отнюдь не живет на 130 рублей, а дает уроки английского языка для поступающих {56} в МГИМО, так что материальное положение ее отнюдь не столь драматично, как об этом говорится в пьесе».

Трудно спорить с «внимательным наблюдателем жизни дачного Подмосковья» в силу полного отсутствия личных наблюдений на этот счет. Вполне допускаю, что крыши уже не текут, а знатоки гаэльского языка стали жить припеваючи. Чеховская Ирина была обучена итальянскому, который не был востребован окружающей ее средой. Значит ли это, что и чеховская пьеса устарела, если учесть большой дефицит в преподавателях итальянского языка в Пермской области?

Высокая параллель здесь уместна хотя бы потому, что современная пьеса открыто ориентирована на классический сюжет и находится с ним в сложном взаимодействии, начиная с названия и кончая способом художественного постижения повседневности.

Б. Пастернаку принадлежит очень емкое описание писательской техники Чехова, важное для нашего разговора: «Как драматург он был против выплескивания социальных и гуманистических идей в диалогах; они написаны не согласно логике, интересам, страстям и характерам действующих лиц. Речи и реплики схвачены из пространства, из воздуха, в котором они были произнесены, они подобны пятнам и штрихам при изображении леса или луга». И дальше про связь этой техники с темой жизни — «огромной обитаемой формы, с ее симметриями и асимметриями, пропорциями и диспропорциями, жизни как скрытого, таинственного принципа всего сущего».

Вот к этому принципу генетически восходит современная пьеса, впитавшая в себя и многие иные драматургические уроки.

Оптика микроскопа, события микромира.

Кошка пропала — чрезвычайное происшествие. Крыша течет — несчастье. На даче нет туалета, приходится ходить в курятник — страх божий. Свои представления о чести, о жизни, о любви. Когда герой, вернее, антигерой пьесы решает совершить мужской поступок, он возводит туалет на даче. И возлюбленная его благодарит — каждый, мол, день вспоминаю, даже несколько раз на день.

Классик определял счастье как преодоленное препятствие. Герои Петрушевской счастливы ровно столько, сколько препятствий они преодолевают. И не унывают, не жалуются, не ноют, напротив, смеются, работают, растят детей — живут! Перед нами не тягостная «бытовая драма», предлагающая, пусть даже и «безбоязненно», срез современного быта, но высокая комедия, в которой {57} повседневность выступает как реальная среда обитания человека. В этой среде обитания бьются живые люди, стираются, смиряются, обретают себя, несут свой крест. Быт не столько лечит, сколько калечит, но пьеса и спектакль держатся на скрытых запасах поэтической энергии, которые М. Захаров разглядел в разных пластах текста. Тут сказки, рассказанные ломким голосом ребенка, тут дыхание доброй сотни «закадровых» людей, так или иначе упомянутых персонажами пьесы. Воздух комедии так густо заселен людьми, умершими и живыми, что создателям спектакля оставалось сделать только один шаг, чтобы воплотить и вывести на сцену безмолвных таинственных девушек в длинных платьях начала века, молчаливо сострадающих героине (ее играет Инна Чурикова). На мой вкус, режиссер даже несколько пересахарил в стремлении таким образом опоэтизировать конфликт: у Петрушевской проза и поэзия жизни сплетаются не так наглядно и вызывающе, как это сделано в спектакле, хотя — еще раз скажу — режиссерская идея питается пьесой и от нее отталкивается.

В языковой повседневности мы изъясняемся в основном {58} штампами, дело известное. Даже потрясение не может вывести нас из автоматизма речи. В. Шкловский рассказывал о встрече с отцом Есенина. Повесть о погибшем сыне старик начал так: «Была темная ночь, дождь лил как из ведра».

Штампы и клише бытовой речи становятся штампами и клише речи сценической. Язык современной драмы становится безликим, как стертая монета. Такого рода «наивный реализм» преодолен в «Трех девушках…» особым образом разработанной языковой системой, в которой, вероятно, заключена художественная тайна пьесы Л. Петрушевской.

Речь фиксируется прежде всего «со слуха», записывается фонетически. Слова и реплики взяты и схвачены из пространства, из воздуха, в котором они были произнесены, но без окончательной фильтровки и многократного процеживания сквозь литературное сито. Не раз указано, как произносится то или иное слово («воще», «щас», «консэрвы»), где ставится ударение, и т. д. Движение диалога подчинено сложному спазматическому развитию мысли и чувства, задавленного и заклиненного на простых вещах — вот на этой самой протекающей крыше, отсутствии туалета или пропавшей кошке. Придаточное предложение подчиняется не главному, а предыдущему придаточному или даже тому, что было сказано несколько минут назад. В результате возникает искусная речевая ткань, в которой штампы не только не заслоняют персонажа, но приоткрывают его сокровенную суть.

«Говори, чтобы я мог тебя лучше видеть» — сократовский способ познания человека.

Человек виден не столько в прямом слове, сколько в сочетании слов, в их порядке. «Я надела туфли желтые, зубы, плащ синий, полушалок с розами синий, невестка подарила раз в жизни».

Вот вам проба речевого грунта из монолога одинокой старухи, которую блистательно и без всякого речевого курсива играет Татьяна Пельтцер. Любой литературный правщик хищно схватился бы за этот текст, в котором спрессован опыт целой жизни, никак не вмещающийся в грамматику.

Наши «деревенщики» открыли прелесть народной речи вместе с открытием «народного характера». Петрушевская пытается провести не менее трудную и гораздо менее благодарную работу по отношению к огромному слою людей городского роевого быта. Того быта, где речевые потоки, диалекты, жаргоны чудовищно перепутаны и напоминают в какой-то степени ту языковую стихию, {59} голос которой пыталась в свое время выразить молодая советская литература, прежде всего М. Зощенко и А. Платонов.

В речи человек отпечатан так, как в срезах дерева отпечатана его история. «Давай я тебе одну отдыхающую с дом отдыха пущу»; «вы захотите отдохнуть мертвый час»; «у нее дочь была взрослый инвалид детства»; «Ира! Ты гордая, пойми об этом!» — тут не просто языковая характеристика, здесь, если хотите, словесный рентген, выявляющий героя до сердцевины. Однако перед нами не только «магнитофонная правда», о которой автор этих строк когда-то опрометчиво высказался на страницах «Литературной газеты». Магнитофон фиксирует все что попало, без отбора. Писатель производит сложнейший отбор в грудах речевого шлака для того, чтобы ухватить не внешнюю оболочку жизни, но ее внутреннюю суть. У каждого героя пьесы свои штампы и клише, неповторимые, как отпечатки пальцев. Штампы сдвинуты с насиженного места, остранены, приведены в столкновение и конфликт друг с другом. В любовных диалогах Ирины и ее Дружка-спермотозавра такого рода словесный поединок приобретает трагикомическое звучание.

Он: «Самое интересное, я люблю, когда дождь, находиться в {60} помещении»; «Я так соскучился за вами!»; «Моя ночная бабочка-птица»; «Вот в тот вечер, когда мы с тобой гуляли до трех часов, ты сказала мне: “Возьми меня под той елочкой”» (эту фразу М. Захаров в спектакле опустил, полагая, вероятно, что она компрометирует героиню, хотя в ней искусная транскрипция условно-поэтических штампов, которые выражают Ирину в той же степени, в какой фраза «давай еще раз отдохнем» выражает блудливого чиновника Николая Ивановича).

Захаров строит сцену по эстрадным законам, которыми он владеет безошибочно. Николай то приносит шкуру белого медведя, чтобы «отдохнуть», то, наткнувшись на сопротивление, уносит ее назад. Не менее остро, чем этот простой прием, действуют словесные жесты, особенно в той сцене на юге, куда «ночная бабочка-птица» порхнула вслед за дружком, бросив больного ребенка. Изломанная жизнь в переломный момент выплескивается в упаковке условно-поэтического штампа: «Мне от тебя ничего не нужно. Я просто больна тобой!» (на что следует испуганный ответ: «Больна, так от этого выздоравливают» и еще острее: «Ты кончай с этим преследованием меня тобой!» И даже слезу смахнет от обиды на тупую бабью жестокость и непонимание его души).

Вот тут и происходит в спектакле сильнейший разряд, удар, эмоциональный и смысловой взрыв, ради которого существует театр. Секунды актерского торжества Инны Чуриковой. Оставшись одна в волчьем мире, любительница Цветаевой должна убедить диспетчера в южном аэропорту, что ей нужен билет, потому что ребенок остался один в Москве и она может не успеть. Вокруг людское месиво, протянутые умоляющие руки, голоса. «Я могу не успеть» — животный, бабий не то вопль, не то крик, не то хрип (в детской сказочке в начале пьесы скользнуло что-то про рыбку, которая захрипела и из которой сделали котлету).

Не рыбка захрипела, человек захрипел на своем родном, не гаэльском языке. И разом повернулась огромная стена, та, что представляла подмосковную коммунальную дачу, и промахнула по всему пространству, сметая все на своем пути. Опустошенное пространство — метафора духовной смерти.

Комедия разрешилась сильнейшим драматическим аккордом, извлеченным из самой что ни на есть повседневности, из гущи этого проклятого, ненасытного, неистребимого быта, от которого не дано уклониться никому.

Судьба «обыкновенного человека» очищает душу страхом и {61} состраданием, вплотную выводя нас к теме жизни, «этой огромной обитаемой формы со всеми ее симметриями и асимметриями, пропорциями и диспропорциями».

### Касьян и Багорыч

В то время как героиня Петрушевской пытала свою судьбу в симферопольском аэропорту, где-то в глубине России, в неназванном по имени поселке, рядом с безымянной железнодорожной станцией разворачивалась другая коллизия: истаивали две стариковских жизни, из микромира, из той почвы, которая облюбована нашей прозой, но почти не привлекает внимание драматургов.

«Вы чье, старичье?» — задорный вопрос, походя обращенный смешливой девчонкой к Касьяну Нефедовичу Глушкову и Павлу Егоровичу Сидоренко, обращен, конечно, и к нам, к нашей совести, к нашему чувству справедливости, к нашему понятию о долге перед теми, кто дал нам жизнь.

Маленький рассказ Б. Васильева, опубликованный года три назад в «Новом мире», был прочитан с той жадностью, с какой когда-то читали «Привычное дело» или повесть Распутина о старухе Матрене, что собралась помирать. Так, вероятно, в прошлом веке читали «Записки охотника», ту самую историю про Хоря и Калиныча, в которой, пожалуй, впервые в русской литературе были намечены два основных типа национального характера. Разгадывать его вновь и вновь в разных обстоятельствах истории — бессрочное дело литературы.

Борис Васильев сделал пьесу по своему рассказу, Евгений Лазарев взял эту пьесу для своего дебюта в качестве главного режиссера Театра на Малой Бронной.

До чего же различны возможности прозы и сцены, до чего ж полярны дарования прозаика и драматурга и как редко соединяется они в одном лице! На двадцати трех журнальных страницах Б. Васильев не только успел обрисовать своего Касьяна и Багорыча со всеми их привычками, укладом жизни и представлениями о мире, но и сумел восстановить их родословную, начиная с революции и продолжая коллективизацией, войной и всем тем, что выпало на долю народа. Один созерцал, обращал все внутрь себя, был равнодушен к житейским благам, ничего не накопил, никому не насолил, похоронил жену, единственно близкую душу, и к концу жизни подошел с пенсией, которую хватало разве что на кефир. Второй — Багорыч — с детства мир воспринял как митинг, {62} бичевал все, что мешало мировой революции, воевал с попами, лавочниками, гнилыми интеллигентами, перерожденцами и кулаками. Был деятельным, ловким, настырным и крикливым, к любым обстоятельствам умел приноровиться, любому времени попасть в масть. Один дальше пастуха в службе своей не шагнул, другой все время был на виду, в войну колхозом руководил, а потом, когда сняли, заведовал горюче-смазочными материалами, на которых в конце концов и погорел, придя к последнему перегону со стаканом плодово-ягодного в руке и способностью разливать бутылку «на слух», по «булькам», что и стало основным источником дохода и даже некоторого уважения со стороны приятелей, собиравшихся на пустыре.

Так сошлись крайности — «созерцатель» и «шустряк».

А рядом скупыми и резкими штрихами выписан быт шалавой и добрейшей Вальки, внучки Багорыча, отправлявшей его на два часа погулять с заведенным будильником, когда захаживал к ней очередной кавалер; или замордованной пьяницей-мужем продавщицы Лидки, принимавшей у себя в тесной магазинной подсобке «Валерианочку» — милиционера Валериана, который перед тем как «отдохнуть», краснея от натуги, должен был надувать матрас.

История стариков прослежена в ее социальных истоках и следствиях, в той толще советского быта, которым она питается. В этой толще люди проявляют себя по-разному. Истощенная, казалось бы, душевная почва вдруг начинает щедро плодоносить, а тот, кто должен был бы по закону родства помочь, как говорится, глазом не моргнул. Масштаб поступков, как и в пьесе Петрушевской, микроскопичен и с иной точки зрения прямо-таки ничтожен. Но когда старик Глушков, получая в месяц двадцать два рубля пенсии, покупает пригревшей его Вальке на прощание букет цветов у южного человека за 16 рублей, то по нравственной шкале ценностей его душевный порыв, как сказал бы герой Островского, дорогого стоит.

«Я взглянул окрест меня…» Что сделано в театре с этим рассказом, в который залетел осколочек вечной российской боли? Как эта боль, становясь предметом театральной игры, расплескивается и протекает сквозь пальцы, сомкнутые робким режиссером?

Впрочем, по порядку. Когда-то Генри Джеймс уподобил писателя, переделывающего прозу в пьесу, капитану, выбрасывающему за борт огромное количество груза для того, чтобы спасти {63} корабль. Б. Васильев уподобляться опытному капитану не стал и решил провести корабль прозы в сценическую гавань самым традиционным способом. Он ввел в пьесу ведущего, и этот объясняющий господин время от времени стал выходить к зрителям и рассказывать им то, что должны были сыграть актеры. Не прошло и десяти минут, как корабль спектакля дал течь, накренился под непосильным бременем и стал тонуть. Спасти его уже не могли ни трогательная достоверность Л. Дурова, играющего деда Глушкова, ни испытанные театральные приемы С. Соколовского, жирно и со вкусом играющего Багорыча, ни «утепляющие» сентиментальные штрихи под занавес, вроде благородного порыва южного человека, догнавшего старика Глушкова и вернувшего ему деньги за цветы.

Режиссура — искусство соотношений. Способность из музыки, света, слов, человеческих тел, пауз, ритма, времени и пространства сочинить сценический образ. Не хочу гадать и предсказывать, какой режиссер в конце концов «вылепится» из Евгения Лазарева, превосходного актера, дерзнувшего переломить свою судьбу. Давай ему Бог. Все может быть и все бывало даже на нашей памяти. Что касается спектакля «Вы чье, старичье?», то приходится сказать, что, кроме благородных намерений и принципиального литературного выбора для дебюта в качестве главного режиссера, никаких иных режиссерских достоинств, к сожалению, обнаружить не удалось. Вяло текущее действие перегружено словами без воздуха, расцвечено жанровыми мазками и мазочками, снимающими болевое ощущение прозы.

Люди театра взглянули окрест себя, но увидели только то, что находится в пределах театральных кулис, — нехитрый реквизит и бутафорию родного цеха.

### «Это же стыдно»

Лидия Либединская передала остроумное замечание Бориса Пастернака, адресованное Виктору Шкловскому, великому знатоку того, «как делается» искусство: «Он точен, как песочные часы, только нельзя понять, который все-таки час».

Песочные часы — извечная проблема театра, обращенного к современности. Как часто актерские и режиссерские умения, заведомое знание того, «как делать спектакль», мешает пробиться голосу живой жизни, звучащему в художнике. Как часто плотный набор Приемов, количеством которых иные ремесленники исчисляют величину {64} таланта, закрывает для театра возможность понять и выразить писателя, особенно такого, который работает в самой подвижной области современного городского быта, например, там, где уже несколько десятилетий существует Александр Володин.

Вернее, работал. Давно ушел он из театра в кинематограф, сохранив в себе на изумление благодарного и искреннего зрителя. Он всегда готов увидеть что-то хорошее даже в плохом спектакле, его душа открыта для впечатлений жизни и впечатлений живого театра, который кажется ему непредсказуемым. Он боится категоричности, железобетонной определенности приговоров. Может быть, поэтому он не очень жалует критиков, особенно «дегустаторов», из тех Бобчинских и Добчинских, что первыми спешат «попробовать» спектакль и, суча ножками, побежать по городу распространять слухи.

Много лет назад, когда уход Володина из театра казался еще невероятным, в завлитовских своих хлопотах я обратился к нему с традиционным вопросом насчет «новой пьесы». Он как-то виновато поморщился и ответил, как тогда показалось, довольно странно: «Я писал пьесы, когда верил, что мне есть что сказать людям, а выходить к тысячной публике просто так и болтать — это же стыдно».

Теперь, спустя годы, понимаю Володина, хотя и сейчас думаю, что он остался одним из содержательных наших театральных авторов, не потерявшим дара понимания людей. Не только своего поколения, но и новых, входящих в жизнь.

В минувшем сезоне К. Гинкас в Москве и Г. Товстоногов в Ленинграде поставили новую пьесу А. Володина, которая называется «Блондинка». В Москве актеры Театра имени Маяковского играют киносценарий, а в Ленинграде играют пьесу, сделанную из киносценария самим Володиным. Ленинградского спектакля я, к сожалению, не видел. В чтении же пьеса резко проигрывает по сравнению со сценарием, примерно так, как проигрывает пьеса Б. Васильева в сравнении с его же рассказом. В володинском сценарии правит летучая интонация повествователя. Автор ведет рассказ о юной душе, рвущейся к свободе, полету и полному раскрепощению от оков повседневности. Когда спадают с глаз романтические фильтры, перед блондинкой открывается «хорошо унавоженное пространство», в котором надо как-то освоиться. О том, как происходит это освоение, Володин не рассказывает, оставляя «хорошо унавоженное пространство» иным драматургам.

Каких-то последних одежек и прикрытий со своих героев А. Володин {65} не снимает, оставаясь и в этой своей стыдливости писателем, рожденным определенным временем. Прекрасно слыша язык современной улицы, он тем не менее и здесь остается в границах условной сценической речи. Всю жизнь он пишет о женщинах, о любви, о разводах и расставаниях, но совершенно невозможно представить, чтобы героини его подробно обсуждали, скажем, проблему аборта или что-нибудь в этом роде. Тут не сила его и не слабость, а просто природа, которая, как говорится, сильнее нас.

«Блондинке» предпосланы тютчевские строки. О вещей душе, о сердце, что «бьется на пороге как бы двойного бытия». Вот об этом пороге А. Володин и пишет, на этом пороге его собственная душа трепещет со времен «Старшей сестры» и «Пяти вечеров». Девушка Ирина не скована никакими условностями — полная и абсолютная эмансипэ. В голове каша, на заднице джинсы, ноги растут из шеи, любит она некоего Льва, то ли художника, то ли экстрасенса, короче говоря, человека свободной профессии, излучающего духовность. Она направляет на Льва огромный, еще не растраченный запас своей любви, нежности, заботы, которой Лев соответствовать не может. Ей это, впрочем, и не важно, потому что она любит не Льва, а свою мечту о полной свободе и духовности. Мелькают десятки лиц, спокойно устроившихся в своих социальных клеточках и ячейках, сокрушаются родители, на земле — пока она летает — ждет ее жених Миша. А художник Лева попадает в счастливую семейную клетку, и нашей героине остается в конце тоже упасть с неба. Без парашюта.

В финале спектакля Театра имени Маяковского актеры завершают игру, начинают быстро расходиться, и только блондинка, встав поперек потока, хватает всех за рукава, умоляя продолжить прекрасную игру на пороге как бы двойного бытия. Но все спешат, игра закончена, началась реальная жизнь, закон которой описан еще Шекспиром: «Как мухам дети в шутку, нам боги любят крылья отрывать».

Гинкас сначала поставил «Блондинку» со студентами ГИТИСа. Об этом спектакле Инна Соловьева написала статью, имеющую самостоятельное литературное значение. Она рассказала и показала, что значит студийный дух азарта, как приемы обучения становятся приемами спектакля и как этюды, годные для первого курса, получают художественную значимость в режиссерском монтаже. Спектакль описан как заражающая, влекущая и полная тайн игра, при всей своей экстравагантности открывающая Володина: его «стеснительную любовь к вечному» при всем внимании к быту, {66} его всегдашний восторг перед чудом женской души, ее способностью принять, выносить, полюбить впитанное в себя. Ее способностью «пойти за героем и мучеником, нераздельной со способностью полагать героя и мученика в том, за кем пошла».

Студенческий спектакль, созданный, как и все такие спектакли, на быструю погибель, прошел несколько раз, и мне, к сожалению, увидеть его не удалось. Я увидел «Блондинку» в исполнении профессиональных артистов. Все соответствовало описанию талантливого критического пера: та же игра с предметами, носящими на боку свои имена, тот же сквозной ритм набегающих, наплывающих друг на друга эпизодов, та же главная героиня И. Розанова, та же щедрость режиссерской выдумки.

Все то же, да не то. Ушел воздух, который, вероятно, наполнял рисунок светом и смыслом, испарилось то, что, очевидно, могло существовать только в пространстве студийной сцены, студенческого спектакля. Юмор стал тяжеловесным, режиссерский рисунок заслонил актера, а когда актер получал все же свободу действий и должен был отвечать, так сказать, сам за себя, он доставал на свет божий все свои старые уменья, сколько у него есть, чем дальше, тем больше не попадая в дух и тон володинской истории. Вдруг в какой-нибудь одной сцене замечательно разыгрывался Э. Виторган и что-то начинало цепляться и клеиться, и снова распадалось на отдельные острова и островки профессиональных умений, обнаруживших свою беспомощность в предложенных игровых обстоятельствах. Современный быт остранялся, стилизовался: пытались выявить его структурные черты, его направляющие линии и социальный узор. Но воздуха не было, жизни не было, а был только театр.

Слева от меня виднелось страдающее лицо И. Соловьевой, справа — еще более страдающее лицо Володина, горячего поклонника студенческого спектакля. Должен, однако, сказать, что так воспринимали спектакль далеко не все, некоторые радовались и смеялись, может быть, чему-то своему, а может быть, и в связи с тем, что они увидели и разглядели в спектакле.

Впрочем, зрители нередко огорчают театральных критиков. Смотришь иной спектакль, испытываешь неловкость от чудовищного наигрыша, а рядом сидит восторженный человек, истративший все силы на то, чтобы достать билеты на этот «престижный» спектакль. Человек отдыхает, а сцена развлекает. Упаси бог помешать их взаимной радости.

### **{****67}** «Родненькие»

Атмосфера такой радости окутала меня на спектакле «Родненькие мои», поставленном в Театре сатиры по пьесе Андрея Смирнова, известного кинорежиссера, дебютировавшего в драматургии. Валентин Плучек обнаружил в его «сентиментальной комедии» повод для остросатирического спектакля.

На первом плане сцены — грядки, покрытые полиэтиленом, в Центре — дачка в натуральную величину, а сзади живописное полотно, на котором В. Левенталь изобразил ряды стандартных дачек-двойников и их владельцев, написанных с героев спектакля.

Лубочный стиль задника предполагает лубочный спектакль, что вскоре и подтверждается. «Родненькие» отмечают день рождения внука, беседуют, выпивают, поют хором задушевные песни, потом дерутся, потом мирятся, сходятся, разводятся, а потом все вместе садятся смотреть любимую передачу «Вокруг смеха», и снова поют, и пьют на веранде чай с тортом. Представлен некий бытовой «социум»: папаша из котельного цеха, работяга, умелец, из крестьян (играет его А. Папанов, больше, думаю, объяснять нечего); жена из простых; дочь и ее подруга, владеющие двумя иностранными языками (на двоих, конечно); родственники из сферы обслуживания; сосед по даче в галифе; случайный гость из Москвы, представляющий творческую интеллигенцию, и т. д. Огромное семейство в прежние времена помещалось целиком в одной комнате коммунальной квартиры. Теперь это владельцы дач, автомашин, дипломов, родители детей, знающих иностранные языки, но не обученных родному. Гремучая смесь узнаваемых характеров, типов, положений, бульварной и крестьянской речи, от которых тоже не отмахнешься.

Плучек и не отмахивается. Более того, он пытается этих самых «родненьких» разоблачить. Из возможных точек зрения на современный быт он избрал точку зрения сатирическую, по профилю возглавляемого им театра. «Чему смеетесь?» Все сделано для того, чтобы смеялись, так сказать, сверху вниз, не над собой, а над теми, кто на сцене. Они, мол, там пауки в банке, а мы сидим в театре сатиры. Играют в стиле лубка, нафантазированного художником и режиссером, но для такой игры не хватает у многих актеров ни выразительных средств, ни чувства меры, которое здесь совершенно необходимо. Пожалуй, один А. Папанов с его природным сердечным юмором использует лирические возможности «сентиментальной комедии». И тогда хочется не только глядеть {68} на сцену, но и в себя заглянуть, и на своих веселых соседей посмотреть, и вспомнить, из каких коммуналок мы сами вышли и кто же наши «родненькие».

Художественно осмыслить и «перемолоть» быт — труднейшая задача, которую пытается решить современный театр, все время меняющий оптику наблюдения. В «Фабричной девчонке» Б. Щедрин стремится через бытовые реалии восстановить образ эпохи 50‑х годов, казалось бы, не требующей исторических воспоминаний и реконструкций. Подробно вспомнили внешние приметы времени, то, как одевались тогда фабричные девчонки и комсомольские вожаки, восстановили звуковой фон — льется из репродуктора образца 1956 года сладкий голос Артура Айдиняна, торжественно повествуют о том, какие рекордные урожаи собраны на полях страны. Вмонтирована старая кинохроника, люди ахают и смеются, и слеза прошибает от зрелища того, какими мы были. Однако, накапливая и вспоминая обличье «простого дня», спектакль пытается восстановить затем и образ времени. Володина играют, если хотите, по-брехтовски, остранял тонкое и наивное бытовое кружево. Играют по-русски, с сердечной затратой, любовью и болью за «обыкновенного человека», способного сохранить совесть в житейских испытаниях.

Обращаясь даже к недавнему прошлому, наши режиссеры начинают ощущать вкус и цвет времени через быт, через то, что кажется нам сегодня таким бескрылым и надоедливым. Когда восстанавливают эпоху 45 года в спектакле «Встреча на Сретенке», (повесть В. Кондратьева срежиссирована Г. Черняховским), когда «стилизуют» 50‑е и 60‑е годы во «Взрослой дочери молодого человека», думаешь о сегодняшнем дне. Ведь когда-то и наше время начнут «стилизовать» и восстанавливать. И попытаются увидеть, как мы жили, чем дышали, во что верили и не верили, как одевались, какую музыку слушали, о чем думали на собраниях, как работали или томились от безделья, какие прически носили, какие статьи писали, о чем кричали, о чем молчали. Литература и театр эту работу должны выполнять своевременно, не рассчитывая на потомков. Большой талант позволяет художнику стать бытописателем своего времени. Недостаток таланта оставляет бытописателя в ранге бытовика, работника сферы литературного обслуживания населения. И не надо мудрствовать лукаво, не надо призывать к войне в драматургии и делить писателей и критиков на патриотов {69} и антипатриотов. Стара пластинка и иголка тупа. Лучше потратить два вечера и посмотреть, например, спектакль «Братья и сестры» по Ф. Абрамову в маленьком зале ленинградского театра на улице Рубинштейна. И оглядеться вокруг, и увидеть, что творится не только на сцене, но и в зале на этой народной трагедии. А потом давайте поговорим, ушла ли из театра душа народа и кто эту душу имеет право выражать.

Впрочем, к «Братьям и сестрам» мы еще вернемся.

### Два товарища

«Я — женщина» В. Мережко и «Серсо» Б. Славкина. Борис Морозов и Анатолий Васильев. Два товарища-однокурсника, начинавшие у Андрея Попова. Два характера, два темперамента, два представления о театре. Два пути в искусстве, два характера, две режиссерские судьбы. Оба из провинции: один из Челябинска, второй из Ростова-на-Дону. Один прошел химфак университета, потом бороздил для пользы науки Тихий океан. Другой до ГИТИСа успел получить диплом инженера, затем прошел испытание Театром Советской Армии, что можно приравнять к Тихому океану. На коротком перегоне оба сошлись в стенах Театра имени Станиславского, когда главным режиссером там стал Андрей Попов. Яростно схватились за этот шанс, подброшенный судьбой. Один поставил «Брысь, костлявая, брысь!» и «Сирано де Бержерака», перечеркнул свое ученическое прошлое и стал режиссером. Другой поставил «Первый вариант “Вассы Железновой”» и «Взрослую дочь молодого человека», заставив говорить чуть ли не о новом периоде отечественной режиссуры. Друг от друга возжигаясь, друг друга поддерживая и соперничая, начинали новое, талантливое и такое долгожданное театральное дело.

Новое дело не случилось. Один оказался в Театре имени Маяковского, второй — на улице. Один проявил завидное упорство и жизнестойкость — поставил «Смотрите, кто пришел!», и те, кто Должны были смотреть, увидели и назначили главным режиссером Театра имени Пушкина. Второй в конце концов оказался в театре на Таганке, начал на малой сцене репетировать «Серсо» и репетировал эту пьесу В. Славкина чуть ли не три года. Один, получив театр, распорядился с дорогим подарком крайне осмотрительно. Не обращая внимания на призывы к созданию «контрдраматургии», он ставил и Ворфоломеева, и Мережко, и не терял из виду Арро и всю нашу «новую волну», и повесил над головой в {70} кабинете портрет Таирова, и привлек свежую публику в театр, казавшийся с конца 40‑х проклятым местом. Второй и сейчас находится на распутье, не имеет «своего дома», своей актерской семьи и не знает, что будет ставить завтра.

В начале минувшего сезона Морозов выпустил спектакль «Я — женщина», в конце минувшего сезона Васильев показал премьеру «Серсо».

Виктор Мережко, иронический живописец нашего быта, предложил театру киносценарий о похождениях эмансипированной женщины, повзрослевшей блондинки, которой приспичило под сорок лет обрести юношескую свободу. Идея возникла мгновенно, в ту самую секунду, когда доброжелательный голос сообщил по телефону, что законный муж изменяет. Дом, семья, прожитые годы мгновенно перечеркиваются. «Я уже распрощалась. Каких-то полчаса и дело с концом» — и закрутилась карусель. Это вихревое безумное движение Б. Морозов выстраивает с режиссерским блеском. Стремительный ритм, фехтовальный обмен репликами, такси, леваки, сексуально озабоченные мальчики-барашки, сексуально не озабоченные сорокалетние соученики-алкоголики, толпа претендентов, предлагающих сердце на ночь свободной замужней женщине, решившей отомстить.

И все пытают друг друга на предмет выяснения пола: «Вы мужчина? — Кажется. — Кажется, или мужчина?» «Ты существо среднего пола! Но не унывай. Тебя — даже такого — все равно подберут. Достаточно молод, скромно красив, в меру нахален, интригующе глуповат — что еще нужно современной эмансипированной женщине?!» «Я хочу доказать, что я — мужчина» и т. д. и т. п.

Женщину играет Вера Алентова. Играет уверенность, несокрушимость, твердость. Москва слезам не верит. Первую фразу по телефону произносит резко, по-мужски — «У аппарата». Сослуживицы затихают, кто от восхищения, кто от ужаса.

Кто ж ты такая, родимая эмансипэ, куда ты мчишься среди ночи, как собираешься отомстить в меру нахальному, интригующе глуповатому существу среднего пола? И есть ли у тебя понятия о долге, о доме, об очаге? Все понятия перепутаны, все нравственные границы сметены, сквозь них ходят туда и обратно, не предъявляя паспортов.

Пряный стиль своего автора Морозов, конечно, чувствует, но выдержать его до конца, но бесстрашно вывести современную историю к какому-то общезначимому итогу все-таки не удается.

{71} Его нет‑нет да потянет к красивости, к эффектной мизансцене, призванной напомнить зрителям, что постановщик изрядно потрудился. «Я — женщина», — кричит героиня спектакля, «я — режиссер», — многократно напоминает нам создатель спектакля, хотя в этом нет особой нужды. Профессиональная квалификация видна с первых же секунд зрелища.

Дело идет не только о профессиональных умениях. Иногда Морозов доказывает свою режиссерскую фантазию за счет прямого смысла пьесы или даже во вред ему. Так это происходит, например, в эпизоде ночного путешествия героини, попавшей в руки подгулявшей компании молодцов. Тут пьеса прекращается, и нам предлагают чисто режиссерский номер: хорошо поставленный ритуальный танец вокруг женщины. И это вроде уже и не насильники, а благородные идальго. И вроде мы уже не в России, а где-нибудь в Гранаде, что очень красиво, но к истории родимой эмансипэ решительно никакого отношения не имеет.

Вечная проблема второго акта. Вечная проблема финала. В прошлом веке Салтыков-Щедрин съязвил, что отечественная драматургия может быть только одноактной: конфликт завязался, Дело пошло, а начальство в оба смотрит, тут и занавес давай. Дело, конечно, не в начальственном оке, а в нашей разрешающей способности, художественном мужестве, если хотите. От спектакля «Я — женщина» в памяти остаются словечки, превосходные частности и достоверные наблюдения.

Песочные часы…

История с «Серсо» напоминает в чем-то бальзаковскую историю «неведомого шедевра». Спектакль создавался несколько лет, вокруг него роились легенды. Пишу по первому впечатлению, не отстоявшемуся во времени. Спектакль идет в трех актах, рассчитан на «мудрого пешехода», как сказали бы в старину, способного вглядеться, вчитаться, вслушаться и проникнуться этим неторопливым завораживающим ритмом. Перед нами разворачивается зрелище, обращенное в равной степени к сознанию и подсознанию, к глазу и уху. Давно уже не видели мы на сцене такой культуры изобразительного и музыкального решения, когда возможности живописи и кинематографа запросто и органически сливаются с возможностями сцены, образуя насыщенный и емкий театральный текст, не поддающийся немедленной дешифровке.

Так смотришь хороший фильм, так смотришь хорошую живопись, {72} приучаешься на деле понимать, что театральная мизансцена — это не только передвижение актеров в пространстве, но и малейшее изменение света, настроения, поворота головы, движения руки — благо на малой сцене возможности игры на крупных, средних и общих планах неисчерпаемые. Иногда, как во втором акте, герои спектакля на целый час застывают за общим столом, уставленным какими-то старинными бокалами. И начинают читать письма давным-давно канувших людей. Их передают церемонно друг другу сорокалетние люди, собравшиеся на даче своего приятеля Пети-Петушка, получившего нежданно-негаданно наследство в виде бабушкиного дома. Сначала читают иронически и отчужденно — другой век, другая история, чужая жизнь. Потом перекрестная духовная игра, это серсо во времени, обретает мистико-лирические черты. Что-то вспоминается, пробивается, выплывает в сознании, начинается таинственное присвоение чужой сущности и чужой судьбы. Затем игра обретает форму исповеди через чужой текст, случай, запечатленный в ахматовской строке — «А так как мне бумаги не хватило, я на твоем пишу черновике». А потом меняется свет и обитатели дачи смотрят на огромной белой стене лица людей начала века, предков, предшественников, забытых родственников. Шум морского прибоя, тихий шелест уходящей назад волны, лица смываются, как следы на песке, выплывают другие и вновь уходят. Мы сидим в кинотеатре жизни, в доме, распакованном от зимней спячки, среди людей, которые пытаются понять, кто они, откуда они и зачем они.

А сюжет прост. Бабушка завещала дом, ныне именуемый дачей, и сорокалетний инженер Петя-Петушок, родной брат Бэмса из «Взрослой дочери» (его и играет А. Филозов), решил провести эксперимент, достойный шестидесятника. Он задумал собрать приятелей, пригласить некогда любимую женщину и предложить им свой дом для того, чтобы зажить, так сказать, коммуной, общежитием. У городских бытописателей «коммунальная квартира» значит примерно то же, что у деревенских — «почва». И там, и здесь мифологическое построение, имеющее свою родословную. Так вот, если тоскуют в некоторых пьесах по коммунальным квартирам, если пишут в иных статьях, что в коммуналках под ругань и чад керосинок вырабатывалась коллективная нравственность, так почему же не попробовать и им, сорокалетним интеллигентам, обрести смысл бытия, заново организовать свой быт, свой простой день, свой образ жизни?

{73} Так рождается миф современного города. Дача — тоска по дому, уставу, природе, естественному порядку. Дому, где слышат друг друга, зависят друг от друга, защищают друг друга, где можно голову преклонить, душу успокоить. Ну, давайте, давайте возьмемся за руки, друзья, родненькие, ведь нам сорок лет, чтоб не пропасть поодиночке, давайте возьмемся, скинем проклятый обруч, стискивающий мозги и отшибающий память, посмотрим друг другу в глаза, поговорим о том, с чего начинается родина, забудем обиды, простим друг друга. «Мне сорок лет!» — это, кажется, не Петушок кричит, а дядя Ваня, пропала жизнь, можно было стать Шопенгауэром, Достоевским или Евтушенко, возьмемся за руки, друзья, давайте не будем говорить, а только Двигаться, потому что в словах правды нет, а тепло руки не врет, а музыка не обманет, и вот она уже заполняет все пространство, Эта старая волнующая мелодия буги-вуги, и полная иллюзия счастья, и все двигаются, отвечают друг другу, чувствуют друг друга. Серсо. И вот уже Паша (Д. Щербаков) забыл, что он историк, бросивший историю вместе с дипломом и промышляющий обивкой дверей, трудом, дающим полное моральное и материальное удовлетворение. И вот уже старший инженер Владимир Иванович (Ю. Гребенщиков), забыв свое деревенское детство, отплясывает в восторге раскрепощения и братской любви. И младший инженер Петушок впервые в жизни счастлив, и его светловолосый приятель Ларе (Б. Романов) ощущает себя так, будто {74} он на берегах любимой им Скандинавии. И сорокалетняя женщина-эмансипэ Валентина (Л. Полякова), «закрывшая свою биографию», и двадцатилетняя блондинка Надя (Н. Андрейченко), свою биографию еще не начавшая, и дореволюционный жених бабушки ископаемо-хвостатый Николай Львович (А. Петренко), сшитый на живую нитку из исторических лоскутов разных эпох, — все парят в небесах. Сделано это чисто театральными музыкально-пластическими средствами, вне слов. Люди выброшены из своих биографий. Выброшены, а потом возвращены назад: в сеточку, в ячейку, каждый в свою.

Третий акт перед Васильевым поставил такие же трудности, какие возникли у Морозова в его втором. В начале спектакля открывали заколоченный дом, с грохотом сшибали доски, освобождали проемы окон, настежь раскрывали двери, промывали затхлое пространство воздухом новой жизни. Во втором акте дом преображался в старинное имение, сиял чистотой и порядком, на месте рваных досок с гвоздями расстилался зеленый ковер травы, прекрасные люди отражались в прекрасных бокалах, звучали письма Пушкина и Цветаевой, приглушенно, в фортепьянной разработке шла основная музыкальная тема в контрапункте с «Севастопольским вальсом». И как в сказке Метерлинка, появлялись души умерших, и с ними можно было поговорить, поиграть в серсо. Эти души умерших не получали плоть, как три девушки в голубом, они проступали в речи и пластике тех, кто собрался на даче. Это было явление духовного порядка, не материального.

Пока все летали в воздухе, Паша договорился с Николаем Львовичем о покупке дачи, потому что Паша хотел быть хозяином и домовладельцем и до дрожи ненавидел свое коммунальное детство, ту бедность, когда холодеет затылок и чешется между пальцами. И после всех исповедей, излияний, исторического маскарада и костюмировки — простой и мучительно долго длящийся финал, для которого не хватило пьесы: он создан опять-таки не словесными, а чисто театральными средствами. Дачу закрывают на глухую зимовку. Закрывают окна, так трудно раздиравшие свои глаза в начале, заколачивают двери, заставляют все какой-то рухлядью, пеленают рубероидом, накрывают прозрачным полиэтиленовым саваном. Близкую литературную ассоциацию снимают неожиданно радостным всплеском музыкальной темы: это Петушок влез на крышу, пробрался под саваном в дом, сел за рояль и извлек из него несколько прекрасных аккордов.

{75} Вот, собственно, и все. Уроки музыки в хорошо унавоженном пространстве.

Имеет ли пьеса В. Славкина самостоятельное литературное значение? Не знаю. Имеют литературное значение сценарии таких, например, фильмов, как «Амаркорд» или «Репетиция оркестра»? В другом театре и на другой сцене этот сценарий будут играть как пьесу, и театр будет волен истолковывать ее по-своему. А тут нет никакого истолкования, потому что пьеса рождалась, развивалась и строилась вместе с режиссерским замыслом. Театр не был толмачом литературы, предложив ей равноправное партнерство. В этом своем сценарном качестве пьеса В. Славкина сотворена, вероятно, на скорую погибель.

### Братья и сестры

Обещанный рассказ о «Братьях и сестрах» я оставил под конец. Не только потому, что ленинградский спектакль стал одним из существенных впечатлений сезона, но и потому, что он дает возможность связать воедино все линии нашего разговора о театральном истолковании быта. В двух вечерах пекашинской летописи, в этом огромном восьмичасовом действе, выжатом из абрамовской прозы, восстановлена на сцене труднейшая эпоха военной и послевоенной жизни — год 1945‑й и год 1949‑й, незабываемые, каждый по-своему.

Быт народа, уклад его нравственной и материальной жизни воссоздан с терпеливой зоркостью и дотошной точностью. Телогрейки и кирзовые сапоги, трофейные лакированные туфельки, которые примеряют, сбросив портянки, мутный самогон в огромных бутылях и шнапс в квадратных бутылках с красивыми наклейками, запах мяса, которым впервые за несколько лет наелись досыта на празднике, запах банного листа, березового распаренного веника, которым воскрешают усталое тело Михаил и Егорша, буханка хлеба, которую ритуально разрезают на много частей, чтобы помянуть погибшего отца, есенинский чуб Егорши и железные зубы уполномоченного Ганичева — все понадобилось для художественной переплавки прозы в волнующее театральное зрелище.

Изучена и сценически выражена народная речь, тот северный неповторимый говор и интонации, в которые неотторжимо впечатана душа человека (фонетические раскопки провели в родной абрамовской деревне). Приникнув к роднику родной речи, услышали {76} многоголосие в самом этом говоре. Живая речь льется будто не из горла, а прямо из души, не ведая никаких законов, то бросая нас в темную глубину народного плача, то возвращая на грешную землю озорной соленой частушкой, которую тоже из песни не выкинешь.

Проблема искусства и действительности, их взаимозависимости и зеркальности, их совпадения и оскорбительного разнобоя. В один из послевоенных годов в Пекашино привезли веселую киноленту. Морем льется зерно, сияют улыбки сельских красавиц и лихих кубанских казаков, крутятся карусели на ярмарках и звучит бодрая, душу леденящая песня — «урожай наш, урожай, урожай высокий». Кадры знаменитого фильма сначала проецируются на своеобразный экран, сооруженный из выщербленных бревен. Потом эти скрижали пекашинской истории поднимутся вверх, и море зерна польется прямо на колхозников, на их стеганки и ватники, на их скорбные, родные лица. Не только скорбные, но и живые, восторженные, мечтающие. Вон как уже на Кубани живут, а у нас, мол, в Пекашине все, как в войну. Историческое чутье не позволяет отпечатывать все в одну краску. Смена и столкновение разных бытовых реалий, смена и столкновение разных характеров, сформированных одной и той же социальной почвой. Тысячи оттенков в одном говоре, тысячи оттенков в народных характерах, произрастающих на одной почве. Никакой идеализации этой почвы — вслед за Абрамовым. Никакого прекраснодушия или {77} противопоставления города и деревни — единая судьба братьев и сестер, разделенных не по месту жительства или каким-нибудь иным признакам, а по душевной стати.

Эта деревня вынесла войну и одержала победу, эта деревня разрушила и поломала любовь Михаила Пряслина и Варвары, потому что, затопленная бабьим горем и одиночеством, не могла ставить невредимым островок внезапного счастья. Эта деревня до пояса кланялась своей Анфисе Петровне, тащившей председательский воз во время войны, и эта же деревня не нашла для нее ни оного доброго слова, когда ее с председательского места убирали. Эта деревня содрогнулась, когда забрали Лукашина, фронтовика, нового председателя колхоза, вынужденного дать плотникам немного хлеба, чтобы в конце концов спасти колхоз. И эта же деревня отшатнулась от Михаила и затаилась в страхе, когда пошел он по домам собирать подписи в защиту Лукашина.

Коллективный образ деревни воссоздан актерами с той душевой затратой, которую давно не предъявляла наша сцена. Так, вероятно, играли в молодом «Современнике», так, вероятно, должны играть в театре, когда знают, зачем живут, зачем собрались месте и что хотят сказать людям, пришедшим к ним в дом.

Играют не пьесу, а сценарий, сотворенный Л. Додиным и его актерами в согласии с ладом и строем абрамовской прозы. Ей подарено инобытие, театр и литература существуют не по законам зависимости или подчиненности, но по законам родства и любви, вживания, вчувствования.

{78} Что такое первый пароход, причаливший к берегу летом 1945 года? Что такое первый послевоенный сев, когда казалось, что земля оживает, а впереди быстрое и сытое счастье? Что такое подписка на заем? Что такое мечта о всеобщем воскрешении, когда вдруг появляются в деревне все, кто не пришел с войны, и бросаются к своим женам, старикам, детям, жмущимся к материнским юбкам? Что такое праздник, оборванный общим бабьим плачем по погибшим? Что такое, наконец, подпись, выведенная корявыми негнущимися крестьянскими пальцами под письмом в защиту невинно арестованного председателя Ивана Дмитриевича Лукашина? Все эти сюжеты и сотни других, гораздо более мелких, но не менее важных спрессованы в один непрерывно развивающийся сценический образ, озвученный музыкой времени и места — от речи вождя, обращенной к «братьям и сестрам», до последнего крика журавлиной стаи, высоко пролетающей над Пинегой.

Мы столько раздавали по разным поводам дежурных комплиментов дежурным спектаклям, так научились превозносить среднее и серое, столько прекрасных и важных слов истратили по пустякам, что, когда приходит черед сказать серьезные слова о действительно серьезном спектакле, приходится выбирать из тех, что уже уценены на театральной нашей ярмарке. Спектакль-роман? Спектакль-эпос? Спектакль-миф? Синтез режиссерских исканий, метафорического мышления и безусловной житейской достоверности? Да, конечно, все так, похоже. Но прежде всего сопереживание своей истории, взгляд на нее изнутри, дрожь живой человеческой материи актера, передающей дыхание небывалого времени и небывалого государства.

Пройдут годы. Все наши «бытовые» пьесы и спектакли станут документами времени. По деталям и частностям нашего быта, по характеру преломления его в искусстве восстановят нынешнее наше кружево, воздух нашей современности, наш «простой день». Спектакли или пьесы могут, конечно, напоминать песочные часы, но театр в целом, хочет он того или не хочет, всегда показывает — который час.

Современная драматургия, 1985, № 4.

## **{****79}** Порядок слов Театральное обозрение с мемуарным оттенком Сезон 1985/86 г.

### Несколько слов об атмосферном давлении

Что-то изменилось в литературном климате. Открываешь очередной номер толстого литературно-художественного журнала, который многие годы и просматривать-то не хотелось, и не можешь оторваться. Будто время открутило назад свою ленту и вернуло нас лет на двадцать назад в эпоху «Нового мира» Александра Трифоновича Твардовского. Тот журнал ведь не знал пустых рубрик, там проза естественно продолжалась в стихах, а потом откликалась в публицистике, в критике и даже в том разделе, который именуется книжным обозрением. Он приучал читателя к неслучайности соседства разных писателей под одной журнальной крышей.

Беру наудачу шестой номер «Знамени» за 1985 год. Открытие номера — забытая проза Андрея Платонова «Ювенильное море», совесть написана в 1934 году, но и сегодня обжигает каждого, думающего о судьбе отечества, о корнях тех проблем, что запутаны в сложнейший узел. А рядом — умная, резкая и горькая публицистика Анатолия Стреляного. Статья называется просто: «Приход и Расход». Ее смысл и сам по себе очень значительный, но в сопоставлении и в пересечении с «Ювенильным морем» злободневная прямая речь обретает мощное подводное течение. Проблемы «купцов» и «кавалеристов», сугубо экономические заботы становятся крупнейшими нравственными вопросами. Мы видим их нерасторжимую связь. И в этом резком и беспощадном свете истины как карточные домики рушатся многолетние мистификации наших доморощенных философов, искавших причины «нравственной {80} порчи» где угодно и в ком угодно, но только не в реальной действительности.

Что-то изменилось и в театральном климате. Может быть, здесь эти изменения оказались даже наиболее заметными и ощутимыми. Это и понятно: испокон века сцена была самым чутким барометром, откликающимся быстрее всех на любое изменение «атмосферного давления». Уже осенью 85‑го, за несколько месяцев до съезда партии, на московских афишах появились характерные названия: «Говори!..», «Из новостей этого дня…», «Диктатура совести». В критических баталиях замелькали знакомые слова тридцатилетней давности: «на сквозном ветру», «весеннее обновление» и т. д. и т. п. Пришлось даже услышать и такую формулу сезона: «очищающий праздник говорения» (с проекцией на спектакль ермоловцев).

К весне 86‑го почти каждый московский театр обзавелся своим острым, смелым спектаклем, и степенью этой остроты и смелости стали измерять достоинство той или иной работы. Впервые за многие годы главными *зрительскими* событиями стали спектакли, поставленные, как у нас принято говорить, к дате. И шекспировский «Макбет», и расиновская «Федра», которые в иной атмосфере и в другой театральной ситуации могли бы стать «гвоздями», в этом сезоне остались на периферии зрительского и критического внимания. Иные страсти владели людьми театра. Оставив до лучших времен классику, они решили высказаться о том, что наболело. Слово «боль» в том или ином сочетании вошло в основной словарный состав сезона.

В прежние годы многие спектакли, поставленные по случаю юбилея или приуроченные к важному событию в жизни страны, не раз становились бедой театра. Режиссеры и актеры очень часто не имели никаких личных чувств к тому или иному историческому событию, у них не было никакой внутренней потребности высказаться на ту или иную заданную тему, у них не было никакого нового вопроса к Вс. Вишневскому, Н. Погодину или А. Корнейчуку, тени которых наиболее часто тревожили по юбилейному поводу. Но «подарки» надо было сдавать в положенный срок, к дате. И их сдавали. Такие спектакли (они даже получили в театральной среде жаргонное обозначение «датские») съедали львиную долю отпущенных на весь сезон материальных средств, держались в репертуаре несколько недель и бесследно исчезали. Беда, однако, заключалась не только в растрате материальных ресурсов. Самое {81} скверное было в том, что такие «подарки» извращали саму психологию творцов и зрителей, приучавшихся относиться если не с Цинизмом, то с полным равнодушием к очень серьезным вещам. Важнейшие события в истории страны, рубежи национальной памяти становились поводом для той или иной театральной поделки, призванной зафиксировать особые гражданские добродетели создателей.

Стало негласным правилом, что творческий отчет в Москве любой периферийный театр начинал с «датского» спектакля, который должен был ублажить столичное начальство — «в этом театре все спокойно». И никого не волновало, что через месяц ни от одного из этих спектаклей не оставалось и следа. Впрочем, в истории театра оставались и эти поделки, потому что из истории ничего не вычеркнешь, как бы потом ни старались все забыть, быстро включиться в перестройку и громче всех, непременно громче всех, прокричать о своей полной и единодушной поддержке новой линии.

Как пели в спектакле вахтанговцев «Енисейские встречи»: «Мы всем ветрам попутчики…»

Опыт минувшего сезона показал, что не нужны никакие специальные заказы на «крупномасштабные» произведения. Что этот заказ дает художнику его совесть, а позволяет выполнить реальная общественная ситуация. Волна театральной публицистики, как бы к ней ни относиться, была продиктована в лучших театрах не конъюнктурными соображениями, но желанием что-то сказать о пережитом времени, о его корнях и причинах. Недаром же эти спектакли так часто обращались в прошлое, то в 1956 год, то в 1953‑й, то в 1949‑й, то в 1937‑й, а то и в 1917‑й. Толпы зрителей, спрашивающих лишний билетик на поставленные к съезду партии спектакли, — это явление было новым, неожиданным и по-своему вдохновляющим. Тут был бесспорный знак благотворных перемен, происходящих в обществе и, соответственно, в искусстве театра.

Не менее значимой чертой прошедшего сезона стал и тот факт, что некоторые спектакли, созданные по «датскому» шаблону, уже не вызвали государственной поддержки. Более того, сами театры, увидев, что «не попали» в цель, смекнув, что и цель-то, кажется, сместилась, быстро и не дожидаясь положенных сроков забрали свои «подарки» назад. Актом гражданского мужества назвал один известный критик решение вахтанговцев снять со своей афиши «Енисейские встречи». Я, грешным делом, думаю, что никакого {82} особого мужества тут выказано не было, а была проявлена элементарная сообразительность. На дворе стояла иная погода, дули совершенно неожиданные ветры, и выходить одетыми не по сезону было просто неудобно. Другое важно. Важно то, что обнаружилось некое подобие стыда, которое должно быть непременно в любом нормально и естественно развивающемся театральном деле. Стало пробиваться новое чувство, что на бесстыдстве далеко не уедешь. Что не все позволено. Что есть какая-то черта, которую имеющий притязание называть себя художником не может безнаказанно переступить.

В свое время поэт сформулировал: «Нам, как аппендицит, поудаляли стыд».

В ту же эпоху другой поэт написал не менее глубокие строки, которые хочется напомнить:

«Вот и все, смежили очи гении.  
И когда померкли небеса,  
Словно в опустевшем помещении  
Стали слышны наши голоса…  
Тянем, тянем слово залежалое,  
Говорим и вяло и темно.  
Как нас чествуют и как нас жалуют.  
Нету их, и все разрешено».

Вот это чувство, что не «все разрешено», стало пробиваться в минувшем сезоне. Это чувство некоторой оглядки не только на ловкого ближнего, но и на того дальнего, кто работал до нас в литературе и театре. Чувство стыда есть охранная грамота профессии. Оно выходит за границы того или иного конкретного искусства и является общим регулирующим нравственным принципом культуры.

Мы пережили театральные годы, когда казалось, что уже не перед кем было стыдиться. Минувший сезон напомнил нам и об этой духовной иерархии ценностей нашего дела, которую надо изнутри восстанавливать.

### Нечто мемуарное

Этот год опрокинул идею плавной эволюции театра, столь любезную душе критиков. Оказалось, что счет идет не на годы и десятилетия, а иногда на месяцы и даже на недели, в течение которых неожиданно ломаются зрительские ожидания и пристрастия {83} и театр поворачивает в неизведанное русло. Эту причудливую кривую театрального развития я попытаюсь показать на коротком перегоне жизни мхатовского спектакля «Серебряная свадьба» — от осени 1985 года до весны 1986 года. Будучи завлитом Художественного театра, не могу и не буду оценивать спектакль. Попробую лишь рассказать о том, как строились его отношения со зрителями.

Спектакль выпускался осенью 1985 года. Был длинный период работы над пьесой, вернее, не работы, а приспособления пьесы к существовавшим стереотипам социальной драмы. Автор долгое время имел дело только с литературной частью театра и с работниками репертуарной коллегии Министерства культуры, которые — это надо признать — делали все для того, чтобы пьеса увидела свет. Для этого, как оказалось, надо было отбросить пугающий финал, понизить в должности главного героя Выборнова, вернее, затушевать его должностное положение и согласовать пафос финальных речей с существовавшими «установками». Между тем, сами эти установки решительно менялись — от осени 1982 к февралю 1984 и к марту 1985 года. Пьеса окуналась в разные исторические периоды, как в разные воды. Не успев родиться на сцене, в литературном зародыше, пьеса правилась и «хорошела» на редакторских харчах. Таковы были условия ее рождения. К тому времени зашла в тупик «производственная» драма, цвет театральной публицистики 70‑х годов. Не находя в действительности никаких признаков реального обновления, не в силах повторять одни и те же выкладки, вроде тех, что зачитывал по тетрадочке бригадир Потапов в тельмановской пьесе, драматурги начали с этого фронта «дезертировать». Кажется, последней пьесой, в которой напрямую и без оговорок социально-экономическая ситуация связывалась с нравственными тяжелыми издержками, была пьеса «Наедине со всеми». Она была встречена с крайней степенью раздражения и неприязни. Пьеса казалась мрачной и надрывной. То, что младший Голубев лишился рук во время аварии на стройке, трактовалось даже как злобное преувеличение автора. Пьеса оскорбляла здоровый вкус и нравственное чувство чиновной публики и дежурной критики. Спектакль выпускался осенью 1981 года на фоне невышедшего спектакля о Ленине. Ситуация была накалена до предела. Вот в таких предельных ситуациях, надо сказать, Ефремов оживает. Тут он раскрывается до конца. Иногда кажется, что он прямо-таки поджидает такую ситуацию, бережет себя для нее, и когда она подступает, распрямляется в ней во весь рост {84} как человек и как художник. Такую ситуацию он обычно целиком берет на себя. В случае с пьесой «Наедине со всеми» он взял спектакль на себя и в прямом, и в переносном смысле. Он сам стал играть героя пьесы Голубева, чтобы доказать право этой пьесы на жизнь.

Спектакль вышел, но никакого серьезного общественного резонанса не имел. Критика многое сделала для того, чтобы оставить пугающую метафору в театральных границах и не распространять ее как предупреждение обществу. Теперь, после того, что произошло в ночь с 25 на 26 апреля 1986 года под Киевом, сюжет тельмановской пьесы (так же как сюжет «Пожара» В. Распутина) читается совершенно другими глазами. Получается, что и в наши времена писатели могут «пророчить факты». В условной метафоре «производственной» драмы была предсказана вполне реальная и безусловная производственная трагедия, которая потрясла страну.

После осени 1981 года, после «Наедине со всеми» Художественный театр больше «производственных» драм не ставил. Казалось, что и писатели выдохлись, работая на бесперспективной ниве. И вот — «Серебряная свадьба».

Итак, мы в поте лица трудились над очередным, чуть ли не седьмым вариантом пьесы, воспитывали и перевоспитывали героев на бумаге, повышали и понижали их в должности, соблюдали пропорции, высветляли и прописывали позитив. И тут наступил апрель 1985 года, и Ефремов решил прочитать пьесу, к тому времени уже опубликованную, актерам. Это было, так сказать, пробное домашнее чтение. Прочитали на голоса, по ролям. Потом наступила мертвая пауза. В тишине прозвучал только ангельский голосок Ии Саввиной: «Вот это мы будем играть?»

Пьеса уже отвечала нормам, сложившимся в предшествующий театральный период, но в ней, слава богу, еще не было окончательно уничтожено то зерно, ради «выращивания» которого пьеса была принята Художественным театром. Театр заново начал работать с автором, но это уже была совсем другая работа. Переставлялись не слова и фразы, а определялась внутренняя позиция писателя и театра по отношению к жизни. Ефремов хотел подвести предварительные итоги последнему двадцатипятилетию. Вероятно, поэтому возникло название «Серебряная свадьба» и ушло гораздо более «острое» — «В связи с переходом на другую работу». Важно было пройти по следам ушедшего времени, все вспомнить и во всем разобраться. Разобраться с тем, как формируются {85} Выборновы, Важновы и Голощаповы, как они вкладываются друг в друга, как ведут друг друга по жизни. При каких условиях они выживают и расцветают, как становятся в круговую оборону. Театр стремился проследить цепочку связей и взаимозависимостей на том микросоциальном уровне, который доступен искусству. Чтобы стало понятно, о чем идет речь, приведу только один пример. В пьесе была женщина по имени Аглая, горькая пьяница, мать Тони, той самой девушки, что присматривала последние годы за матерью партийного товарища Выборнова. Это была хорошо написанная жанровая фигура. Но по сути дела она никак не была связана с общей проблемой пьесы. Она была сама по себе. Может быть, при появлении такой женщины на сцене происходил бы некоторый «оживляж». Примеров такого рода — особенно после антиалкогольного указа — в нашем театре хватало. Ефремов нафантазировал Аглае иную биографию, иное прошлое. Появился новый внесценический персонаж — муж Аглаи Серафим Полетаев, редактор районной газеты, который пытался бороться с голощаповской кастой. С ним расправились, и тут уже потянулись иные цепочки и следствия — от спившегося Серафима к Аглае, а от нее к дочке, к ее абсолютно несокрушимому и обаятельному {86} цинизму и безверию, вернее, к особой вере в то, что «все так живут».

Работа с автором шла не над приемами драматургического письма. Режиссер настойчиво вел к своей излюбленной идее, с которой неразрывно связана пора его человеческого и художнического становления: каждый герой пьесы проверялся по отношению к определенной эпохе нашей истории, из которой так или иначе многое выводилось. Ведь не зря Голощапов стал тосковать по хозяину, который мог бы железной рукой навести порядок…

Премьеру играли «заменой». Люди театра знают, что чаще всего это плохо. Зритель настроился на одну пьесу, ему показывают другую. В нашем случае дело усугублялось тем, что заменили «Кремлевские куранты», идущие уже несколько десятилетий. Понятно, что зрителями премьеры оказались совсем не те, кто обычно заполняет зал московских театров. Весь первый акт народ в зале помалкивал и как-то недоуменно посматривал друг на друга. Впечатление было такое, что люди не верили своим ушам и глазам. Они не верили, что в Москве под главный советский праздник (спектакль шел 5 ноября) могут серьезно обсуждать такие проблемы. У них не было опыта *такого* общения с театром. Недоверие было сломано только в начале второго акта, когда Выборное — Олег Борисов привел к себе Аглаю — Екатерину Васильеву. Вот тут уже не умозрительно, не через фразы, а через живой и страдающий человеческий образ люди в зале стали понимать, о чем идет речь.

Потом была официальная премьера, общественный резонанс, стократ усиленный характером и ходом подготовки к переломному партийному съезду. Однако по мере приближения к съезду и после него со спектаклем происходила любопытная метаморфоза. Политизация общественной жизни достигла такого размаха, что словесный ряд пьесы, который в ноябре и декабре 85‑го казался безудержно смелым (одному рецензенту он даже показался дерзким), этот словесный ряд в новом историческом контексте как бы потускнел. Актеры не сразу почувствовали перелом настроения зала. Когда Ефремов весной 86‑го пришел посмотреть спектакль, он его не узнал. Многие артисты пытались работать на тех же приемах, на том же понимании зрителя, которое приносило успех осенью. Они «подавали» реплики. Но зал уже не реагировал, как прежде. «У нас ведь в районе как: весной сажаем семена, а осенью собираем пленум». Осенью эту репризу, брошенную с великолепной оттяжкой мастером прицельной «подачи» Вячеславом {87} Невинным, принимали с бурным восторгом. Весной в ответ на эту остроту смеялись разве что несколько командированных. Слишком драматична была информация, которой к тому времени владел любой читатель центральных газет. Ефремов собрал актеров и напомнил им, что не ради острых фраз ставился спектакль. Что есть в пьесе гораздо более важные вещи, которые скрыты не в словах, а в судьбах этих людей, вот так проживших свои жизни, вот так сформировавшихся. Вот этот социальный груз надо вытаскивать.

### «Подлинная, невыдуманная Россия»

Вслед за «Серебряной свадьбой» вышел спектакль «Говори!..». Ему посвящены несколько хороших статей, освобождающих от необходимости воссоздавать портрет принципиальной работы Валерия Фокина. В антракте в фойе Ермоловского театра довелось услышать расхожую мерку эффективности театрального зрелища: «Это острее, чем “Серебряная свадьба”». Подавив должностное самолюбие, соглашаюсь и громко говорю: острее. Однако, как и в случае с «Серебряной свадьбой», хочется понять смысл ермоловского спектакля поверх внешней остроты и даже поверх тех обличительных монологов, что сочинены Александром Буравским вместе с Овечкиным, вместо Овечкина и под Овечкина. Как раз там, где зал взрывался аплодисментами, мне, честно говоря, становилось неловко (ну, например, тогда, когда Писатель начинал обличать «группы скандирования» — это в первой половине 50‑х годов!). В спектакле ермоловцев всего интереснее не внешние параллели и аллюзии, но внутреннее сопоставление разных эпох нашей истории, разделенных тридцатилетним рубежом. Именно этот смысловой эффект Фокину был дороже всего. Эмоциональное содержание тут пытаются извлечь из того сопоставления минувшего и настоящего, которое неизбежно должен производить любой мыслящий человек в зале. Содержание извлекается из тупой повторяемости исторических событий. Проблемы, уже поставленные перед общественным сознанием, вновь были отодвинуты «кавалеристами» на неопределенный срок.

«Кавалеристы» начала 50‑х годов увековечены В. Овечкиным в фигуре секретаря райкома партии товарища Борзова. Временам Борзова посвящен первый акт спектакля. Известный памятник украшает районную площадь и, соответственно, дальний план сцены. Дотошно выдержана экипировка районной «знати»: галифе, {88} сапоги, кители. Документальность происходящего подчеркнута введением кинохроники 1952 года «Новости дня». Все те же рекордные урожаи, все то же морем льющееся зерно. А под экраном, за экраном — реальная страна, ее люди, ее проблемы, затянутые в сложнейший узел. Было уже замечено, что в спектакле этом исследуют не столько характеры людей, сколько характер проблем. Пожалуй, это верно, хотя именно потому, что нет характеров людских, в чем-то мельчится и вянет сама проблема. У Валерия Фокина к эпохе Борзова есть счет, но для воплощения этой эпохи на сцене у него не хватило, мне кажется, необходимой художественной памяти. Той памяти, которая восстановила бы в неотразимом художественном облике сам цвет и запах времени, описанного в очерках Овечкина. Здесь есть расчетливая скоропись режиссерских приемов, беглость и фельетонная броскость многих актерских характеристик, не имеющих даже вершковой глубины, простенькие дивертисменты, призванные передать стиль провинциального театра эпохи Борзова, и сверх всего какая-то общая недостаточность нового актерского ансамбля, рождающегося в Ермоловском театре и сразу же брошенного главным режиссером в трудное испытание.

Во втором акте произошел резкий перелом. Стало действительно понятно, что рождается новый московский театр. Спектакль засветился живым и острым смыслом. Возникла «вольтова дуга», ток пошел в зал. На место отвлеченных решений и умозрительных выкладок пришла конкретность человеческой судьбы, воплощенной актером. С сердечным волнением и тревогой мы начали следить за Мартыновым — А. Жарковым, новым секретарем райкома, прекрасным человеком, ненавидящим стиль товарища Борзова, но воспитанным в эпоху Борзова. Как причудливо перетасовалась колода! Прекрасный человек Мартынов, столкнувшись с аппаратом, воспитанным тем же Борзовым, не в силах пробиться к людям, начинает действовать борзовскими методами. Иных у него еще в запасе нет. И как это временное «оборзовление» Мартынова передает характер того переломного времени, его беспрерывную оглядку на борзовский опыт, стиль мышления и поведения. Вот тут театр подходит к важнейшему пункту своего социального анализа. Необратимость исторических перемен становится возможной только тогда, когда коренным образом меняются условия существования людей, условия, формирующие людей. Простая смена начальников мало что решает. В этом пункте {89} спектакль ермоловцев обретает необходимую глубину и сложность интонации.

Он обретает их тогда, когда извлекает из очерков В. Овечкина простые и внятные современному слуху и душе сюжеты. Так, сильнейшим образом «зацепляет» огромный монолог Татьяны Догилевой, этот изматывающий душу рассказ об изобретательности зла, о наглости уголовных преступников, оседлавших народ и разглагольствующих о чести и совести. При этом монолог возникает как бы из пустоты, он не итожит роль, не вытекает из характера, разработанного драматургом, а бьет, что называется, сам по себе, своим собственным страшным содержанием, независимо от того, кто конкретно этот монолог бросает в зал. Тут, пожалуй, еще один признак минувшего сезона. Это был своего рода «голый год», сезон оголенных, как провода, слов, бьющих напрямую, без опосредующей «защитной» материи. Нам предлагали первые торопливые публицистические наброски важнейших проблем. Их решали будто в цейтноте, удовольствуясь близлежащими средствами выразительности. Означаемое было настолько важным и новым, что как бы прощалась приблизительность средств. Так, в финале ермоловского спектакля возникал своего рода греческий хор, составленный из шести человек, включая стариков и детей. Этот хор выдвигался вперед к авансцене — к трибуне районной партконференции, где должна была выступить доярка. Хор призывал ее вслед за Мартыновым отбросить кем-то заранее написанный текст и сказать наконец все своими словами. «Говори!» — внушал хор человеку на трибуне. «Говори!» — внушал он зрителям, сидящим в зале. «Говори…» — и в тот момент не было желания рассматривать, как этот цитатный хор составлен и как прост режиссерский знак. Слишком серьезным было означаемое содержание, чтобы предаваться размышлениям о «знаковой» природе современного театра, утратившего живой человеческий образ.

Теперь, когда сезон уже позади, можно и на эту тему поразмышлять.

Зимой 1986 года, когда в Москве один за другим стали выходить публицистические спектакли, на сцене Театра имени Ленинского комсомола маленький ленинградский театр показал «Дом» и «Братья и сестры» по Федору Абрамову. У меня был случай писать об этой работе Л. Додина, сейчас хочется вспомнить о ней коротко и по другому поводу, а именно в контексте московских спектаклей {90} минувшего сезона и в связи вот с этой проблемой режиссерских «знаков» и живым образом народной правды. Заметим, что абрамовский цикл возникал не в атмосфере перестройки и обновления нашей жизни, а как раз во времена «застоя», — строился так, как строится большой дом, с дальним и не сразу проявленным планом, с той основательностью «фундамента», которая необходима эпическому спектаклю. По сути, мы впервые за много лет имели дело с театральным эпосом, повествующим о судьбе крестьянского рода в нескольких поколениях, об истреблении пряслинского корня, о его самовозрождении, о трагедии народной жизни, сыгранной не на «знаковом», а на глубочайшем человеческом уровне. Тут не было необходимости «прощать» публицистику и извинять несовершенство театрального языка остротой проблемы и тем, что какие-то вещи «впервые были сказаны». Родственный всему тому, что происходило в московских театрах, абрамовский театральный цикл устанавливал некоторый порядок в наших ценностных ориентациях. После этих спектаклей, после этого «облучения правдой», художественно выраженной и постигнутой на человеческом уровне, острые слова и фразы, относящиеся к сфере голой публицистики, уже не могли иметь той цены, которую мы им иногда давали. Да и то сказать, порой создавалось впечатление, что правда, открытая театральной публицистикой, это та самая правда, которую все знали про себя и только не могли раньше высказать вслух. Таким образом, правда оказывается не результатом художественного исследования жизни, не чем-то таким, что каждый раз надо открывать для самого себя (и не до спектакля, а именно в самом акте его сочинения), а просто набором прогрессивных мыслей и фраз, которые художник осмеливается публично высказать.

Намеченное различие не так просто, как может показаться. Если правда — это только слова, которые все знают и которые наконец-то «разрешили» высказать, то можно и даже должно сделать вывод, который уже приходилось слышать под занавес сезона. Дали вам высказаться — и хватит. Давай, мол, заканчивай «сезон критики», ставь позитивные спектакли, нацеленные в будущее, а не в прошлое. Я горячий сторонник позитивных пьес и спектаклей, потому что искусство, если это искусство, позитивно по отношению к жизни. Последняя может быть безнадежной, но свет идет от самой способности художника понять и выразить свое понимание безнадежности в гармонии слов. Так вот, с точки зрения этого света, этой гармонии, {91} минувший год был не «сезоном критики», но первым и достаточно робким шагом к художественному познанию крупнейших противоречий жизни. Перед нами — «подлинная, невыдуманная Россия» (это слова Федора Абрамова), которая, как и в гоголевские времена, обращает к художникам «полные ожидания очи».

Жизнь и в переломные годы состоит из обычных дней, простых забот, извечных чувств. Жизнь всегда состоит из самой жизни, и эта единая материя неделима на рубрики. Для меня нет никакой пропасти между публицистическими спектаклями «голого года» и, скажем, «Квартирой Коломбины» Л. Петрушевской, поставленной в «Современнике». При всех «фирменных» излишествах режиссуры Р. Виктюка это все та же одна-единственная наша жизнь, но увиденная писателем совершенно под другим углом зрения, описанная иными словами, с иными источниками внутреннего света. И когда героиня этого спектакля, обыкновенная девушка с экзотическим именем Ау, в застиранной майке и тренировочных брюках пытается выразить в словах сокровенные свои мечты и просит у квартирных хозяев, работающих на чужбине, привезти ей «дубленку… косметику… альбомы… Шагала, репродукции… белье хлопчатобумажное и сы‑ы‑ы‑на», и когда Лия Ахеджакова сопрягает весь этот чудовищный набор в едином мутном выплеске горя и надежды, наши представления о возможностях современной сцены по отношению к человеку расширяются. «Всё во всем». Все связано со всем, со всем сопряжено и во всем отзывается.

### Гайд-парк на улице Чехова

В силу разных причин в последние полтора десятилетия мы относили к политическому театру те явления нашей сцены, которые были обращены к событиям, происходящим в «горячих точках планеты». Усилиями наших журналистов-международников это направление укрепилось, получило права гражданства, породило своего зрителя. Постепенно создавался канон такого политического спектакля, в похвалу которому шло обычно указание на актуальность содержания, политическую остроту и т. д. Вопрос о языке искусства, на котором излагались политические проблемы, Даже не ставился. В этом, казалось, нет необходимости. По сути, такой подход крайне обеднил возможности нового направления нашей сцены, как бы заведомо пуская его по руслу «официального» театра, нужного в целях большой политики и контрпропаганды, но не затрагивающего личных проблем современного зрителя. {92} Постепенно интерес к международной политической теме на сцене стал угасать, изобретательность режиссеров в разоблачении чуждого нам образа жизни поиссякла и даже театральная экспансия в спальные покои американского президента Кеннеди, произведенная совместно драматургом Ф. Бурлацким и Театром сатиры в полном составе незабвенного кабачка «13 стульев», дела не поправила. Нужны были новые стимулы развития советского политического театра. Михаил Шатров и Марк Захаров попытались найти их в «Диктатуре совести».

Эстетический и политический эффект этого спектакля заключен в самых простых вещах. На советской сцене с неожиданной откровенностью стали обсуждать не только болевые проблемы далеких континентов, но и те проблемы, которыми живет наше общество. В этом отношении мы уравняли себя в правах с другими народами. На место всегда и единодушно все поддерживающего населения на сцену пришли живые люди, мыслящие по-разному и способные по-разному относиться к тому, что называется политическими проблемами. Это простое «открытие» надо было подготовить. Каждому понятно, что ленкомовский спектакль мог родиться только в атмосфере резкой политизации общественной жизни, когда разворачивались и осознавали себя все наличные общественные силы страны.

Для М. Шатрова и М. Захарова основные трудности заключались в том, на каком театральном языке изложить зрителю уже устоявшиеся идеи. В пьесе были заложены разные возможности. Из всех возможных решений, скрытых в пьесе и имевшихся в собственных режиссерских запасниках, М. Захаров остановился на решении сугубо театральном. Возможность современного политического театра утверждалась как возможность нового театрального языка, запросто вмещающего в себя самые разнородные и несовместимые элементы.

Этот по-новому свободный язык надо было не только «вспомнить» (опыт 20‑х годов), но и заново сконструировать. Захаров не убоялся гремучих «смесей», бросил в свой тигель поэтику массовых зрелищ первых революционных лет, эстетику телевизионной передачи «Что? Где? Когда?» с ее тайм-аутами, минутами на размышление и т. д. Он сплавил островки психологической драмы (эпизод с Е. Леоновым) с пародией на «театр эпохи Борзова». Чудовищная пестрота приемов была призвана выбить зрителя из состояния привычного всезнайства и недоверия к театру. Средства {93} «кича» понадобились для того, чтобы выразить настроение дня — «споры и размышления 1986 года» (так сказано в жанровом подзаголовке пьесы). О том, что будет через год, какие будут «споры и размышления» в 1987 году или 1989 году, тут не думают. Здесь говорят и обсуждают то, что обсуждают и говорят сегодня.

Как обычно, М. Захаров начал с небольшого эпатажа. Политический открытый театр начинался с… занавеса. Потом взору представал добротный фальшивый павильон во вкусе театра второй половины 40‑х годов. Ряженые актеры изображали работников редакции молодежной газеты, играли в «морской бой», обсуждали, как активизировать комсомольскую жизнь. А потом все это монументально-картонное сооружение, вся эта наглая бутафория Рушилась, падала и вдребезги разбивалась роскошная люстра, сморщивались задники с нарисованными сталинскими высотками, обваливался потолок. И на развалинах фальшиво-иллюзорного пространства утверждало себя свободное пространство политического театра. Вместо люстры в вышине сцены возникал какой-то огромный рефлектор, который мог поворачиваться во {94} все стороны и заливать потоками света темные углы сцены. «Света, побольше света!..» — эту ленинскую просьбу на сцене материализовали буквально: мощный источник света стал образом и символом политического театра.

Уровень такого зрелища в принципе определяется, конечно, и уровнем проблем, которые отваживаются поставить создатели спектакля, и уровнем откровенности «споров и размышлений», и степенью готовности исполнителей к особому методу игры и взаимоотношений со зрителями. В пьесе ведь нет ни одного нормального человеческого «характера», ни одной «роли». Тут актерам, в традиционном смысле слова, «нечего играть». В опустошенном пространстве сцены М. Захаров убрал и последние актерские подпорки: он разрушил дистанцию между лицедеем и образом, попытался задать колючие вопросы не только залу, но и непосредственно актерам-исполнителям. Сдирались бороды и усы, отбрасывалась извечная техника ролевых отношений, в дело вступала стихия импровизации. Надо было создать ощущение, что спектакль рождается здесь и сейчас, что вопросы современной общественной жизни актеров-исполнителей волнуют так же, как и зрителей, что на многие вопросы они тоже не знают ответов. Надо было восстановить презумпцию доверия к такого рода театру, утраченную, что говорить, не вчера и не позавчера.

Импровизационные отношения с залом на прямом уровне не наладились. Первые же попытки выйти к залу с предложением «поговорить по душам» оказались скомпрометированными политической неподготовленностью актеров к такому разговору. На все случаи жизни М. Шатров не мог заготовить тексты, а голая актерская импровизация с ходу не давалась. Актерские «мозжечки» к такой работе готовы не были. Тем не менее режиссер сохранил «зоны импровизации», перенеся их во внутреннюю структуру зрелища. Импровизация сохранялась как метод общения актеров между собой в определенных, заранее оговоренных отрезках спектакля. Надо сказать, что пьеса Шатрова такой метод не только санкционирует, но даже предполагает. В отличие от многих иных авторов, Шатров любит сочинять пьесу вместе с театром. Его лучшие пьесы окончательную отделку получили в процессе репетиций. Так это было в то время, когда в Художественном театре готовили «Так победим!», так, вероятно, это было и в Ленкоме.

Островки импровизационных отношений дали неожиданные результаты. Вот один из них. В пьесе есть эпизод, посвященный {95} такому социальному феномену последних десятилетий, как «портрет на ветровом стекле». Драматурга и режиссера сильно занимает этот феномен, и они пытаются втянуть зал в обсуждение проблемы «порядка» и той цены, которую за порядок нужно было платить. Парень-шофер (его играет А. Абдулов) тоскует по Хозяину. Он вступает в диалог с Посторонним — О. Янковским, и в конце диалога Янковский, человек от театра, интересуется, чей же все-таки портрет шофер вывешивает на ветровом стекле. Парень смеется в ответ, считая, что вопрос бессмысленный и наивный. Ему кажется, что никакой альтернативы портрету Сталина нет. И вот на одном спектакле в этой самой «зоне импровизации» возник неожиданный контрвопрос Постороннего: «А почему не Ленин?» Теперь этот важный вопрос закреплен в тексте пьесы. Ответа на него, как и на многие иные вопросы, театр не дает. Он вопросы ставит. Ставит не всегда корректно, не всегда соизмеряя энергетику разных текстов. Честно говоря, после того, как тот же Абдулов в первом акте изложил программу Петра Верховенского с его «правом на бесчестье», после этого блестящего актерского соло все здание политического спектакля грозило рухнуть. После этого текста гениального пророка и памфлетиста, затронувшего многие кровавые узлы позднейшей истории, слушать контраргументы его комсомольских оппонентов стало трудно. Верховенский провоцирует помимо всего прочего на последнюю откровенность, которой молодые и задорные ребята соответствовать не могли. Да и Шатров не дал им для этого содержательного повода. В этом пункте наш будущий политический театр, если он будет развиваться, столкнется с главными трудностями. Такой театр не может питаться дозированной информацией. Достоевский в данном случае предлагает и предсказывает иные возможности, иной уровень. Не только для такого зрелища, которое предъявил Захаров, но и для иных типов театра, исповедующих совсем другие принципы игры. Думаю, что замечательный режиссер, который в минувшем сезоне блеснул и как великолепный театральный журналист, понимает это не меньше меня. Недаром же в конце спектакля «Диктатура совести» Захаров уничтожает и ту дальнюю стену на арьерсцене, что как-то ограничивала и замыкала пустое игровое пространство. И за этой стеной возникает неизведанное пространство: рабочие строят, пилят, готовят декорации для какого-то будущего спектакля, для какого-то будущего театра. Резко бьет по нервам звук электрической пилы, вгрызающейся в фанеру, крутится рефлектор, {96} нащупывает и заливает светом тьму. Этим вольным жестом режиссер завершает спектакль, открывший клапан для накопившейся энергии людей, готовых изживать общественные страсти и в театральном зале.

### «Узнаю тебя, жизнь…»

Заметили ли вы, читатель, что все реже и реже по отношению к театру стали употреблять слово «реализм»? Как-то стесняемся. Может быть, это вызвано тем печальным обстоятельством, что наша сцена на протяжении многих лет практически не расширяла своих контактов с жизнью. Жизнь была сама по себе, а театр сам по себе. Проблемы соответствия, приближения средств изображения к предмету изображения как бы и не возникало. Новые поколения драматургов и режиссеров задержались с приходом минимум на десять лет (в молодых, как известно, сегодня ходят бородатые сорокалетние отцы семейств), новые театры не рождались, старые не умирали. «Застой» выражался прежде всего в боязни поиска и открытия новых пластов жизни, без которых реалистический театр задыхается и вырождается. Любое заранее незапланированное расширение зоны интересов, любое беззаконие искусства, которое дышит везде, где хочет, казалось граждански подозрительным. Именно этим объясняется, вероятно, нервная реакция на так называемую «новую волну» (что, мол, за «волна» такая, кто поднял и с чьего разрешения?). В этой «новой волне» действительно было мало единства, кроме того, что писатели предлагали нам не изведанные сценой пласты жизни. «Смотрите, кто пришел!» — этот заголовок пьесы В. Арро хорошо передает чувство изумления перед новой социальной реальностью, которая внезапно была обнаружена.

Новый резкий реализм пришелся не по вкусу. Кто это такой там пришел? Никто не пришел, все прочно сидят на своих местах, и нечего воду мутить. Совокупными усилиями критиков и чиновников была сделана очередная попытка «дезактивировать» новую драму, перекрыть кислород, питающий искусство современной сцены. В такой ситуации театр пытался находить новые источники питания. Не случайно, конечно, что именно в 70‑е годы рядом с «театром драмы» родился и утвердил себя «театр прозы». Проза долгое время давала театру чувство «невыдуманной России», реальной жизни всех ее слоев, верхов и «дна» общества, без которого полноценная реалистическая литература тоже не может существовать. Недаром едва ли не главные литературные события минувшего {97} года — романы В. Астафьева и Ч. Айтматова — трагические вести с этого самого «дна». Без них теперь уже будет неполным представление о современной жизни, так же как было бы неполным представление о старой российской жизни без «Живого трупа» и «На дне», «Ямы» и «Палаты № 6».

С годами все ширился разрыв между жизненным пространством, доступным сцене с ее заранее запланированным кругозором, и тем знанием, которым владел зритель, имеющий непосредственную информацию о том, что происходит вокруг. Искусство затрачивало громадные усилия, чтобы передвинуть красные флажки и открыть для себя какую-нибудь заповедную зону действительности, а зритель уже про эту зону давно все знал. До мельчайших подробностей. Он не удивлялся, что пришли новые люди. В жизни он уже вынужден был вступить с ними в контакт или даже на чем-то сговориться. Вероятно, поэтому зрители так радостно смеялись на той же пьесе В. Арро, — что ни говори, а на сцене появились наконец знакомые лица.

«Узнаю тебя, жизнь…»

В минувшем сезоне разрыв между сценой и жизнью пытались преодолеть в различных направлениях. На одном из них театр встретился с журналистикой, передовым отрядом наших публицистов, владеющих свежей, а часто и бесценной информацией. Речь о том, как новая художественная информация отливается в привычные театральные формы. Речь о том, как трудно старому театру расслышать и произнести новые слова. Речь о том, как сильна инерция стиля.

Борис Голубовский в Театре имени Гоголя поставил пьесу Аркадия Ваксберга «Верховный суд». Алексей Бородин в Центральном детском театре выпустил пьесу Юрия Щекочихина «Ловушка № 46, рост второй». Авторы пьес — известные журналисты, каждый со своей темой, своим почерком, своей областью интересов. Кто из нас не откладывал в сторону первую тетрадку «Литературки», ту, где обсуждаются узкоцеховые дела, для того, чтобы немедленно проглотить очередной судебный очерк Ваксберга или репортаж Щекочихина из мира подростков, про которых мы знаем меньше, чем про затонувший «Титаник». Театр, надо думать, привлек публицистов своей огромной резонирующей возможностью. Публицистика в свою очередь должна была получить на сцене человеческий образ и «очеловечиться».

{98} В пьесе «Верховный суд» А. Ваксберг резко расширяет доступную нам сферу наблюдений за новой областью жизни. Это пьеса не столько о тех, кого судят, сколько о тех, кто судит. Согласитесь, тема для театра была за семью печатями. Писатель решил открыть для нас запасы социальной энергии, которые скрыты в нетронутом сценой сюжете.

Запасы эти, к сожалению, остались нерастраченными. На спектакле испытываешь попеременно чувство острого интереса и полного разочарования. Только-только члены Верховного суда заведут свои профессиональные разговоры и споры (между собой, без посторонних глаз), только начинаешь осваиваться и понимать, что творится в святая святых нынешнего судопроизводства, только начинаешь соображать, что в этом судопроизводстве как в капле воды отражаются все наши беды, проблемы и противоречия (притом в самом, что называется, логически очищенном и оголенном виде), как автор вместе с театром берут тайм-аут. Они соскальзывают на избитую и вытоптанную дорогу театральных «треугольников», семейных распрей и общих мест, которые надо бы, по старому совету Чехова, объезжать, как яму.

Журналист, владеющий новой социальной информацией, приходит в театр, который пытается «скроить» из этого материала очередной «датский» спектакль. Нет, справедливее было бы сказать иначе: театр уже хочет сказать свое слово о жизни, у него уже возникла такая потребность, но он никуда не может уйти от десятилетиями формировавшихся навыков театрального мышления. Новая и важная информация начинает обрабатываться «старым казачьим способом». В результате социальный заряд распыляется по пустякам.

Ю. Щекочихин и А. Бородин стояли перед теми же проблемами и перед теми же соблазнами. Автор принес в театр советскую «Вестсайдскую историю». Он принес реальную кровавую историю о подростках, которые по-своему распорядились своей неуемной энергией. За неимением иных точек приложения этой энергии они стали «фанатеть»: разделились на два враждебных отряда, «волков» и «коней», обзавелись разноцветными шарфами и шапочками (по цвету любимых команд) и стали планомерно уничтожать друг друга. Ю. Щекочихин пытается обнаружить социальную подоплеку вот такой, а не иной детской игры, вот такого, а не иного подросткового фанатизма.

Чем же он так держит пригород, этот плюгавый Арлекино, {99} единственной ослепительной мечтой которого стали джинсы сорок шестого размера, рост второй? Ведь из-за этих самых джинсов он в конце концов и получает нож в живот. Детский палач, он будет потрясен видом собственной невинной крови. «За что, за что?» — изумленно спросит Арлекино. Ведь играли же, ну, «волки», ну, «кони», но ножом-то за что?

Алексей Бородин пытается обнаружить природу власти Арлекино. Он пытается пластически представить очарование коллективной безмозглости, восторг самоорганизованной стаи, безудержную радость играющих мускулов. Он пытается сценически выразить радость групповой дисциплины, притягательность Дворовых ритуалов, гордость собственной эмблематикой, призванной выразить наличие некоего идеала, без которого ведь душа подростка не живет. Дело не в «волках» и «конях», а в том, чье место занимают эти идеалы и ценности, какую пустоту они прикрывают.

Миру пригородных «фанатов» противостоит городская, из спецшколы, интеллигентская «шарага». У этих ребят не джинсы на Уме, тут совсем иной путь открывается, совсем иные возможности. Но есть точка схода, точка единения «шараги» и «волков»: первые могут подбросить Арлекино любую идею, и его «волки» с восторгом будут уничтожать всякого, кто посмеет им противостоять.

В спектакле, как и положено в такого рода историях, «волкам» и «коням» противостоит пара влюбленных. Эта добрая сценическая традиция, это условное романтическое общее место свидетельствует только о том, что автор не вполне доверяет внутренним возможностям своего документального сюжета. Условные театральные ходы понадобились для того, чтобы с огромным запозданием ввести театр в новую трудную зону действительной жизни. Реализм, оказалось, не может пока существовать без условных театральных подпорок. И тем не менее ограничительный красный флажок передвинут, театр ввергнут в гущу действительной жизни.

Рядом со мной на спектакле сидел Виктор Сергеевич Розов. Иногда я посматривал на него и думал, как, вероятно, трудно ему воспринимать спектакль. Когда-то на этой сцене он благословлял Юношей середины 50‑х годов: «В добрый час!» Когда-то на этой сцене его герои рубили дедовскими шашками проклятые импортные гарнитуры. Что же такое произошло, как возник этот ров между теми, кто жил в «поисках радости» и вступал в «неравный бой», и вот этими самыми нынешними родными «волками» и «конями»? {100} Нет, этот ров пытались засыпать герои-одиночки. В 70‑е годы с трудом пробилась пьеса В. Аграновского «Остановите Малахова!» (тоже родившаяся из газетной публицистики). Потом в Художественном театре возник «Вагончик», который играют для шестидесяти зрителей, в сущности, для домашнего употребления. И вот теперь «Ловушка…». На обсуждении В. Розов тяжело вздохнул и сказал, что если все это правда, то надо немедленно играть спектакль. Следователь по особо важным делам из Прокуратуры СССР подтвердил, что это полная правда, но далеко еще не вся правда. Спектакль, однако, еще несколько месяцев не выпускали. Согласовывали со всеми заинтересованными инстанциями. Даже посылали пьесу на отзыв в Министерство внутренних дел… Кто-то пошутил, что если бы Чехов написал сейчас «Палату № 6», то ее бы послали на консультацию в Минздрав и никогда бы не напечатали.

Атмосфера нового времени работала на спектакль Центрального детского театра. Еще одна «заповедная зона» действительности открывалась перед сценой. Но как же трудно передвигаются флажки!

### Несколько слов о городе Рожнове

Этот год оказался неблагоприятным для пьес, написанных, так сказать, «накануне». Время сыграло с ними злую шутку. Осенью 1985 года пьеса, в которой случайный посетитель неотразимо доказывал заместителю министра здравоохранения, что ему надо уйти со своего поста, потому что он совершил такие-то и такие-то нравственные преступления, — такая пьеса могла бы стать сенсацией и возглавить список самых «острых» и «смелых» произведений. Весной 1986 года в зале Театра имени Ермоловой на спектакле по пьесе В. Дозорцева царило вежливое равнодушие. Уход замминистра с поста перестал быть событием.

Из тех же «прежних» времен пришла на сцену и повесть Б. Можаева «Полтора квадратных метра», опубликованная в «Дружбе народов». Написана-то повесть была гораздо раньше, в начале 60‑х годов, тогда же, когда мы узнали про жизнь Федора Кузькина. История Кузькина имела тогда громкий резонанс и в критике, и в других видах искусств. Спустя четверть века, как бы продолжая прерванную традицию, А. Эфрос и С. Арцыбашев ставят старую новую повесть Б. Можаева. Играют на старой новой сцене Таганки: спектакль идет в только что отремонтированном, повеселевшем {101} и посвежевшем старом театре. В фойе — выставка, посвященная В. Высоцкому, в зале работают кондиционеры, помещение хорошо проветривается, в новых креслах сидеть очень удобно. По-летнему легкомысленный зал рассматривает панно-занавес, изготовленный Д. Крымовым: на белесом занавесе изображен план провинциального города Рожнова. Потом занавес лопнет, а Эфрос представит нам излюбленную им пустую сцену с одиноко торчащей дверью посредине.

До боли знакомый российский сюжет. «Петр Семенович Полубояринов, зубной техник, член домкома, проснувшись поутру, не смог выйти из своей квартиры: под их дверью спал пьяный сосед Чиженок. А дверь открывалась в коридор». Вот эту историю борьбы за полтора квадратных метра общего коридора, вот эту историю провинциального правдоискателя, советского капитана Копейкина театр нам и рассказывает. В дело втянуто сначала районное начальство, потом областное. Везде секретари и помощники, с которыми пытается состязаться инвалид Полубояринов. Он ходит по кругам ада, доказывая свою правду, свое право на полтора квадратных метра жизни. Ему противостоит отлаженная команда. Пожарники, милиционеры, секретари и помощники, преды и зампреды вместе ходят на рыбалку, живут дружной семьей и уничтожают Петра Семеновича старыми способами, известными с суховокобылинских времен. Они доводят его до исступления, до белого каления, до надрыва, крючком достают его душу: и все между делом, между прочим, как бы нехотя, не вкладывая никакой личной страсти. Как сказал бы Умрищев, герой платоновского «Ювенильного моря»: «А ты не суйся». Вот и вся мудрость жизни.

Помню читательское ощущение от повести Можаева: сначала смеешься, потом за горло хватает бессильная тоска. Вероятно, от этого образа уютного беззакония, налаженных и безотказных способов расправы с любым, кому в голову придет идея «соваться».

В Театре на Таганке за горло хватает скука. Та самая театральная скука, когда все тело ломит в новеньких удобных креслах и не освежает лучший кондиционер. Притом эта скука, судя по всему, запланирована в особенной технике актерской игры. Трагифарсовый сюжет остраняют, играют не людей, не характеры, не страхи, а свое отношение к ним. Все время подчеркивают дистанцию, не дай бог, чтобы мы вдруг «рассиропились», взволновались или потеряли контроль над собой. Изображаемая жизнь наших волнений недостойна. Ее можно только слегка презирать. В это нельзя {102} погружаться, вживаться, нельзя и сострадать. Это надо вот так быстро, с маху, в одно касание сыграть — и забыть. В спектакле правит характерный для эфросовских работ последних лет тон элегического презрения и жалости ко всему, что не связано с его собственной лирической темой, выходящей за пределы города Рожнова. Нет, и здесь по целому ряду летучих изысканных переходов узнаешь мастера: все мельтешит, крутится в свободной, вольной, как бы не зафиксированной мизансцене. Никаких резких акцентов, ничего грузного и бытового, никакого «психоложества». Смысловая энергия должна накапливаться исподволь, а «выброс» должен произойти один раз и в положенном ему месте. И он наконец происходит, этот «выброс», искажается судорогой лицо Петра Семеновича Полубояринова — К. Желдина. Но этот нервный взрыв разражается слишком поздно, формально и никак не искупает двухчасовой хорошо организованной скуки, в которую упакован кровоточащий сюжет. Будто все это рождалось по необходимости, без всякого внутреннего одушевления, которое в былые годы подвигало постановщика «Женитьбы» сдирать кожу и с себя, и с актеров, заставляя зрителей содрогаться и на всю жизнь сохранять в душе те секунды истинного театра, на котором — ни в коем случае не забудем этого — формировалось не одно поколение.

Находясь на новом витке своего творческого развития, Эфрос все более и более сосредотачивался на вечных мотивах и все реже обращался к заботам простого дня. А когда пришлось это делать — режиссер старался это делать быстро, не задерживаясь, легко отдавая спектакль подмастерью, чтобы потом, на выпуске, включиться и навести премьерный глянец. Мастерство с годами неизбежно формализовалось, перестало быть ощутимым, приток же содержания сильно ослабел, или не было той пьесы, в которой это новое содержание могло бы сполна выразиться. Искусство режиссера постепенно утрачивало свое драгоценнейшее свойство — заразительность, ту единящую людей магическую силу, которая вырывает зрителя из своего эгоистического времени и заставляет включиться в чужую жизнь, как в свою собственную. Настойчиво апеллируя к будущему, Эфрос стал терять ощущение сегодняшнего зрительного зала. Можаевским героям сочувствуешь не больше, чем скучающим американским девушкам, зацикленным на эротических проблемах, о которых в Москве еще не все хорошо осведомлены.

В антракте я вышел подышать на улицу. Зрители обсуждали {103} какие-то дачные темы, покуривали, пережидали время. Вдруг появилась у бровки тротуара известная актриса, которая только что была на сцене. Она стала ловить такси. Это доставило развлечение публике. Машины, как назло, все шли не в ту сторону, наконец какой-то шофер сжалился, и прекрасная актриса, не дождавшись конца спектакля, укатила по каким-то срочным делам. Капитан Копейкин капитаном Копейкиным, но жить-то надо. Этим грустным зрелищем и завершились бы мои впечатления от переломного театрального сезона. Но тут подстерегала неожиданность.

### Театральный сопромат

Спектакль «Статья» в Театре Советской Армии долго не хотелось идти смотреть. Прочитал несколько критических статей, посмотрел телевизионную передачу, в которой группа критиков очень хвалила спектакль, в частности и за то, что он установил какой-то редкостный контакт со зрительным залом, такой контакт, что на вопрос одного из персонажей — секретаря обкома партии Савостина: «Нужны ли нам такие герои, как Вепрев?» — зрительный зал дружно отвечал: «Нужны».

Короче говоря, идти не хотелось.

Недоверие было наказано. Спектакль оказался содержательным и в плане смысловом, и в плане выразительном. Начну с последнего. В период театрального «застоя» многие талантливые люди нашего цеха научились выражать себя, так сказать, косвенным образом. Когда из употребления вышло прямое слово и прямая речь, когда все слова были сказаны, а все контрслова были заранее известны, наступил кризис. В поисках выхода из этого кризиса критики научились выражать себя особыми стилистическими средствами (у каждого они были свои). Одному видному литератору молва приписывает замечательный афоризм, брошенный им редактору: «Пусть идеи будут ваши, пусть слова тоже будут ваши. Но порядок слов — мой».

Мы научились выражать себя порядком слов.

Юрий Еремин, судя по всему, внимательно и с пристрастием ознакомился со всеми острыми и смелыми спектаклями московских театров. Обзаводясь своим, он понимал, что попадает в неизбежное поле сравнений и сопоставлений. У него в распоряжении была пьеса Романа Солнцева, написанная «накануне», в иное время. Это была, что называется, типовая пьеса на «производственную» {104} тему с положительным героем, носящим «говорящую» фамилию Вепрев. Герой, начальник государственной архитектурно-строительной инспекции областного города, наподобие Петра Семеновича Полубояринова вступал в неравную борьбу с хорошо организованной компанией несгибаемых оптимистов, бездельников и демагогов. Его отстранили от должности, мытарили по инстанциям. Но в конце концов мудрый товарищ Савостин, ведающий строительством в области, героя поддержал и ободрил.

Юрий Еремин имел в руках нормальную пьесу, в которой идеи, слова и даже порядок слов были наперед известны. Но он расслышал в пьесе иные ноты, может быть, вспомнив того Романа Солнцева, который начинал в 60‑е годы как поэт. Пробиваясь к тому Солнцеву, режиссер для начала разрушил «порядок слов». Он резко сместил жанровый фокус документальной истории (о прототипе Вепрева «Литгазета» в свое время опубликовала очерк). Вместо традиционной, романтизированной «производственной» драмы он решил поставить трагифарс с элементами театральной пародии. Пародируемым планом стали практически все «острые» спектакли сезона. В ЦАТСА, кажется, задумали дать этому сезону постскриптум.

«Порядок слов» был нарушен в способах обрисовки положительного героя. Герман Юшко играет, если воспользоваться определением Мандельштама, фольклорного дурня, который смеется на похоронах и плачет на свадьбе. Таким образом определена природа поэта. Вепрев — своего рода «фольклорный дурень»: он органически неспособен врать и подлаживаться, неспособен шагать в ногу, смеяться и плакать в унисон. «Фольклорный дурень» открывает масочный характер окружающих его персонажей, их впечатанность в определенный социальный тип. В «Статье» предъявлены маски разных мастей и категорий. Маска интеллигентного хама, архитектора города: Г. Крынкин играет его на своих излюбленных нотах — грозных, рыкающих. Маска председателя облисполкома, вылепленная Ал. Петровым: весь внимание, вежливость, степенность, хорошо умеет слушать, всех боится, ничего не решает. Впрочем, в глазах всегда можно найти сочувствие. Маска друга-предателя, заместителя Вепрева. Ее создает А. Михайлушкин: приклеенная виноватая улыбка на губах, безумная честность во взоре, нежные объятия подлеца. И масса других более мелких типов, впечатанных в одну краску — от изумительного представителя контроля из столицы — Андрея Петрова до маляра дяди Гриши — {105} Н. Корноухова, гуттаперчевой маски неунывающего халтурщика, ждущего только момента, чтобы взять свою норму. Как говорится в одной французской пословице, не думайте, что жизнь так проста, она гораздо проще…

На этом стержне крутится карусель спектакля, взлетает в театральное поднебесье на кресле Вепрев, привязанный ремнями, он летит в столицу добиваться правды и по дороге, сверху, разбрасывает листовки с «последними предупреждениями». Наш фольклорный дурень не унывает, он всегда в каком-то приподнятом настроении, даже восторге. Жить ему интересно и бороться интересно. В левой застекленной ложе — дом Вепрева, в правой застекленной ложе — кабинет Савостина. А между ними — столы, телефоны, секретари, крутится аппаратная жизнь, продолжается ритуальный танец одномерных людей, воплощенных в карнавально-производственные маски. Бал манекенов. Все взоры обращены в ложу Савостина — Николая Пастухова. Обрывают провода, Ждут его решения, его ответа, его поступка. И вот ухоженный партийный старичок, совершенно потерявший ориентацию, пребывающий в состоянии спонтанного маразма, кажется, прозрел, что-то уразумел и готов совершить поступок. Громовым голосом, в переговорник, он вызывает маску, именуемую секретаршей, и приказывает подать ему… чаю.

Это чаепитие прошивает зрелище сквозными рифмами. Как только нужно что-то решить, ответить, сломать, поднять голос, заступиться, встрепенуться, герой Пастухова начинает чаевничать. В финальном разговоре с Вепревым добродушный старичок, родной брат генерала Крутицкого в исполнении Е. Лебедева, выдувает, кажется, литра три жидкости. Совершив ритуал, произносит положенные ритуальные слова напутствия положительному герою. «Ну, давай, иди и жизнью своей докажи». «И пойду, — отвечает герой с метлой (он теперь работает дворником, но убеждений своих не меняет), — и докажу!» Савостин берет на тон выше: «Ну, вот иди и жизнью своей докажи». Вепрев, заносясь в гибельные выси: «И пойду, и докажу». Но пока герои клялись и заверяли Друг друга, режиссер подстроил нашему герою хитроумную ловушку. Дверь в кабинете Савостина кто-то незаметно заложил кирпичами, и Вепрева замуровали. Сюжет исчерпан, пьеса кончилась, авторских слов больше нет. Но есть еще «шутки, свойственные театру». И потому наш фольклорный дурень, ни секунды не колеблясь, разбежался и пробил стенку головой.

{106} Вот так. Добро победило зло. В главном армейском театре с истинно бойцовской смекалкой, невзирая на метлу и не жалея лба для общей пользы, пробили-таки эту проклятую стенку и бравым маршем закончили представление.

Стенку прошибли. А что дальше? Этот вопрос прямо и непосредственно выводит к финалу нашего обозрения.

На тему лба и стенки, плетей и обуха существует, как известно, бесчисленное множество пословиц и поговорок. В основном почему-то народ, не изучая сопромат, но имея большой эмпирический опыт, не так высоко, как хотелось бы, ставит возможности человеческого лба в борьбе с твердыми предметами. Театральная критика этого года внесла некоторые обнадеживающие поправки в старые споры. Включившись в дискуссию о крепости лба и стенки, критик Юрий Гладильщиков, подметил одну важную стилистическую тонкость финала спектакля ЦАТСА: «Заметьте: не бьется лбом безуспешно — *прошибает*! Побеждает!» И курсив автора, и его же восклицательные знаки призваны доказать, что победа свершилась и Карфаген разрушен.

Через несколько месяцев после победных курсивов критика «Литературная газета» вернулась к спектаклю «Статья». Среди прочего в репортаже была изложена интересная история о том, как на спектакль пожаловал его величество Прототип Героя, бывший начальник архитектурно-строительной инспекции города Красноярска Николай Клепачев. Его вытащили на сцену, устроили овацию. Он смущенно улыбался, благодарил, а потом кто-то из зала спросил: «Вас на работе восстановили?» — «Нет», — смущенно ответил герой…

Как легко меняется порядок слов и как трудно меняется порядок жизни.

В минувшем сезоне театр совершил необходимую часть исторической работы, выпавшей на его долю. Так или иначе, он выразил настроение момента, дня, времени.

Театр несколько расширил свои жизненные горизонты, прикоснувшись к «невыдуманной России» — в прошлом и в настоящем.

Театр начал производить трудную, самую трудную и длительную работу по осмыслению пережитого. Вся эта работа еще впереди.

В этом сезоне всерьез подумали о коренной ломке окосневшей {107} театральной системы, давно не дающей развернуться живым творческим силам страны.

В этом сезоне открыли Театр-студию под руководством О. Табакова. В этом сезоне, кажется, дали наконец возможность А. Васильеву создать свой небольшой театр. В этом сезоне стало формироваться гласное общественное мнение, с которым стало невозможно не считаться: напомню хотя бы беспрецедентное обсуждение дел в Театре имени Вахтангова.

Все эти крупные и мелкие перемены, обещающие начала и обнадеживающие приметы ни в коем случае не должны успокаивать. Минувший сезон не выдвинул ни новых людей, ни новых художественных идей. В области организации театрального дела мы не имеем пока еще сколько-нибудь внятной модели естественного рождения и умирания театральных организмов, а без этого невозможно дальше развиваться нашему искусству. Мы не имеем сколько-нибудь внятной идеи коренной реорганизации наших крупнейших национальных театров, давно уже представляющих собой пороховые бочки, готовые взорваться. На всех этих и на многих иных направлениях мы прошли в лучшем случае «приготовительный класс». Никаких качественных структурных изменений в театральном деле пока не произошло. Вот почему с тревогой читаешь интервью многих молодых артистов, которые в один голос твердят: скучно, бесперспективно и неуютно им в театрах, Даже в самых, казалось бы, благополучных и популярных, в том числе и во МХАТе.

Минувший сезон открыл клапаны, он выпустил накопившийся пар. Минувший сезон стал «очищающим праздником говорения». Это не так мало — «правду говорить легко и приятно». Какую правду театр откроет завтра, мы предсказать, к счастью, не можем. Мы можем только ждать и надеяться, что новый порядок слов будет постепенно соответствовать новому порядку жизни.

Театр, 1987, № 1.

## **{****108}** Чем будем воскресать? Сезон 1986/87 г.

Обозрение театрального сезона обычно пишешь летом, когда отгремели театральные баталии и остыли страсти. Начинаешь раскладывать старые программки, перебирать в памяти основные события, перечитывать дневник. Сочиняешь обозрение летом, а читают-то его зимой. Люди театра волнуются уже иными страстями, и мало находится охотников ворошить то, что еще вчера казалось таким жизненно важным и настоящим.

«На кухне вымыты тарелки, никто не помнит ничего…»

Как хочется, чтобы этот сезон задержался в нашей памяти более основательно. Как хочется не только собирать «грибы» — спектакли, но и передать характер нашей «грибницы», той театральной почвы, на которой все вырастает или погибает.

Театральный сезон — это не прямая магистраль, а целая система координат, странные сближения и пересечения разновеликих событий. Перечитывая собственный дневник, с удивлением замечаешь, что шестой номер «Знамени» с булгаковским «Собачьим сердцем» пришел утром того дня, когда состоялась премьера «Собачьего сердца» на сцене МТЮЗа. Записи о спектакле «Я стою у ресторана…» почему-то соседствуют по календарю с высадкой на Красной площади юного западногерманского авантюриста. Каждое театральное событие озвучено и подкрашено множеством иных событий, в этом соседстве существует и воспринимается. Ну, не зря же в самые тяжелые дни мхатовского конфликта по телевидению показали старую ленту «Айболит‑66», и тот Ефремов, из 66‑го года, ворожил нынешнему: «Это даже хорошо, что сейчас нам плохо».

### **{****109}** Кардиограмма сезона

А что, собственно говоря, ожидали? Ожидали, что вслед за годом театральной публицистики, вслед за «очищающим праздником говорения» последует расцвет театрального искусства как такового. Предполагали, что в условиях обретенной гласности художники сцены скажут нечто такое, что заставит содрогнуться сердца. Ведь они столько лет копили, столько лет обещали и просили: «Дайте высказать слова, что давно лежат в копилке».

И вот когда «дали», то есть «в порядке эксперимента» художникам разрешили то, что принадлежит им по самой природе творческого труда, а именно — самим выбирать пьесу и самим решать вопрос о том, достоин ли спектакль публики, — в эту самую прекрасную пору обнаружилось: на дне «души»-копилки пустовато.

Мало гласности, тут еще и демократизация, которая понята была людьми театра очень своеобразно. «Сарынь на кичку!» — зазвенело по всей необъятной театральной России. В Кургане актеры кукольного театра объявляют голодовку, в Московском ТЮЗе отказываются получать зарплату. В одном театре выбирают худсовет составом в восемьдесят человек, в другом — не выбирают по конкурсу дирижера, который требует являться на репетицию вовремя и играть точно по нотам.

В одном рассказе Г. Горина герой рассуждает: «Демократия слово не русское. Долго не знали, как перевести, и перевели как хамство».

Распалась система московских театров, возводимая столько Десятилетий трудолюбивыми административными пчелами. Вернулся в актеры Евгений Лазарев (при встрече сообщил: «Свечку поставил в церкви, что в Брюсовом переулке, знаешь, наискосок от того дома, где жил Мейерхольд»). Разделился на две труппы Художественный театр. Покинул место службы Борис Голубовский. Демократическим большинством вынесли из Театра имени Пушкина Бориса Морозова, вчерашнюю надежду молодой московской режиссуры. Ушел из, казалось бы, вполне благополучного Театра Советской Армии Юрий Еремин. Немало других, именитых и неименитых, задержались в дверях своих театров, как бильярдные шары в лузах. И везде неспокойно, тревожно, зябко.

М. Ульянов на Всероссийской театральной конференции вспомнил Блока: «Демократия приходит, опоясанная бурей». Если перевести слова поэта на современный лад, то можно сказать и так: демократия приходит, опоясанная нетерпимостью, демагогией, {110} паникой, слухами. Это тоже надо пережить, не заламывая рук и понимая всю неизбежность этой «пены». Она — расплата за казенное благополучие прошедших десятилетий, за безответственные отношения, в которые административная театральная система поставила всех в ней работающих: актера перед режиссером, режиссера перед труппой, весь театр перед публикой, перед городом, в котором он существует.

Все проблемы вылезли наружу, все язвы театральной жизни, столь тщательно скрывавшиеся, предъявлены для всеобщего обозрения. Либеральное сознание к такому развороту событий готово не было. В прежние годы в иных мечтах гласность представлялась почти что дамой прекрасной во всех отношениях. Думали, что гласность — это такое состояние общества, когда умные и прогрессивные люди, расправив крылышки, будут петь свои прогрессивные песни, а люди не очень умные и не очень прогрессивные будут этим песням молча внимать. Прошедший год растоптал прекраснодушные упования. Произошло в литературно-театральной среде примерно то, что происходит в булгаковском «Собачьем сердце». Профессор, создавая из собаки Шарика гомункула, ожидал услышать нежные человеческие слова, но услышал совсем другие: «Отзынь, гнида», «Не толкайся, падло». Сколько же мы наслушались в минувший год этих «отзынь» и «не толкайся», повергших в ужас логопедов демократии.

В трудной ситуации следовало бы тоже разобраться, обдумать ее происхождение, развить и поддержать первые принципиальные шаги по созданию новых условий существования театра. Не тут-то было. Еще ничего толком не свершив, мы стали осаживать друг друга. За три месяца до конца сезона уже послышались злорадные голоса критических наблюдателей и надзирателей: а сезон-то неудачный! Как будто с праздником стали поздравлять. Вот подарили им свободу, а они ее поняли как свободу болтать, вместо премьер развели дискуссии. Гласности, мол, уже шесть месяцев, а шедевров-то нет. И кое-кто начал рисовать годы «застоя» такими акварельными красками, что впору заплакать непосвященным.

Плакать и тосковать по тем временам не станем. Не будем также уподобляться героям зощенковского рассказа, которые жили в темноте, а когда провели электричество и увидели, как плохо живут, обрезали провода. Свет ни в чем не виноват. Рождение шедевров напрямую не связано с гласностью, потому что свобода художника не есть понятие только внешнее. В самых невыносимых условиях {111} зреют величайшие плоды искусства, в предельных ситуациях несвободы человек сознает свою божественную суверенность.

По личному опыту знаю, как трудно молча думать. Хотелось бы размышлять только о важном и вечном, а в голову лезут совсем мелкие и даже порою ничтожные мыслишки. И вот когда наступает после долгого молчания пора высказаться, когда тебе уже никто не мешает «говорить» и даже призывают к этому, Анатолий Васильев в интервью журналу «Театральная жизнь» очень к месту вспомнил старушку из эрдмановской пьесы «Самоубийца». Старушка на кладбище рассуждает о последствиях того, что раньше хоронили в землю, теперь же сжигают: «А придет воскресение, воскресать-то и нечем».

Самый благополучный с точки зрения внешних условий театральный сезон обнаружил глубочайший дефицит театральных идей. Воскресать нечем. Годы растрачены не на совершенствование своего искусства, а на окапывание в отведенном месте. Лживые огни успеха, званий, наград, поощрений, выхолощенная система казенно-формальных отношений творческих людей сделали свое дело.

На одном из худсоветов МХАТа, старого, еще не разделенного, решали вопрос о том, не пригласить ли в труппу Анатолия Васильева, исповедующего веру Художественного театра. Большинство возражало: «не производственник». Ефремов вдруг обозлился, затосковал и сказал что-то невнятное, многими воспринятое тогда как дикость: «Может, он-то и есть последний наш производственник».

Из этой тоски родилась идея реорганизовать Художественный театр.

Дело идет о том, что осталось в наших духовных «запасниках».

Кинематографисты сняли с полок десятки фильмов, не попавших в масть застою. В театре снять «с полки» не сыгранный в свое время спектакль практически невозможно. В прошедшем сезоне мы могли воочию убедиться в этом, когда смотрели «Случай в Виши» в «Современнике». На грустном празднике воскрешения театра 60‑х годов сквозь радость и умиление с неотвратимостью вставал все тот же вопрос: ну, а наш-то театр каков, с чем мы-то пришли на смену «культурному шестидесятничеству»?

Прозаики представили рукописи, не сгоревшие в годы «застоя». Нашим драматургам в минувшем году практически нечего {112} было предъявить. Этот род занятий в гораздо большей степени ориентируется на наличный уровень театра, на тот спрос, что существовал в течение десятилетий. Эпоха литературной гласности как-то разом выявила, что оптика современной драмы театр не удовлетворяет. Не в том смысле, что драма не откликается на новые веяния (слава богу, дежурных откликов в минувшем сезоне не было и этот минус-результат можно посчитать некоторым успехом современной сцены, фактом пробудившегося стыда). Дело, конечно, не в «перестроечных» пьесах, обращенных к нынешней современности. Мы еще на сцене о годах застоя главного не сказали. А ведь застой это не чья-то чужая жизнь, которую следует поскорее забыть, но наша собственная. Это судьба уже взрослых детей, наша молодость, а для тех, кто не дождался, — и вся жизнь. Застой не менее содержателен для искусства, чем суровые и кровавые 30‑е годы, время «великого перелома» или годы войны. У каждого поколения свои счеты с жизнью — говорил герой Вампилова. Не надо быть пророком, чтобы предсказать, что эти счеты еще не предъявлены, что главные книги и пьесы о недавних временах еще не появились, а они нужны позарез нашему обществу, потому что дух человеческий излечить труднее, чем экономику. Говорю эти известные вещи потому, что уже не раз читал и слышал осторожное, но довольно настойчивое понукание: ну, ладно, хватит про застой, не ворошите прошлое, давайте новых героев, «перестраивающих» себя. В середине 60‑х тоже торопили — хватит про культ личности, надоело, не копайтесь в прошлом, смотрите в будущее. Искусство — саморегулирующая система, она сама отмеряет себе время и пространство, в котором работает. Через полвека после Отечественной войны 1812 года стала создаваться «главная книга» об этом испытании нации. Через десятилетия стали появляться лучшие книги о нашей Великой Отечественной, а Борис Васильев даже предположил, что главную книгу о последней войне напишет тот, кто не воевал (по аналогии с не воевавшим с французами Л. Толстым).

В минувший год наш самый читающий народ впервые смог услышать набатные строки «Реквиема» Анны Ахматовой, прочитал десятки иных публикаций, которые вытолкнули на литературную поверхность потопленную Атлантиду великой литературы. Она внятно вмешалась в наши сегодняшние дела и заботы, изменила критерии не только в литературе, но и в художественной культуре в целом. Впечатление определенной «пустоты» минувшего {113} театрального сезона в большой части — результат резко изменившегося общекультурного фона.

Год прошел под знаком острейшей полемики на чисто административную тему: печатать ли в таком количестве и в самых массовых литературно-художественных журналах старых писателей, которые забирают листаж у живущих художников, готовых осчастливить нас новейшими произведениями на самые актуальные темы. Но оказалось, что нет ничего актуальней платоновского «Котлована» или булгаковского «Собачьего сердца», обладающих объясняющей способностью не только по отношению к своему дню, но и к нашему времени. И театр, естественно, с огромным вниманием начал перечитывать возрожденные книги, пытаясь сделать их достоянием сцены.

Мода? Поветрие? Сладость запретного плода? Некрофильство? А у меня в памяти монолог Лии Ахеджаковой (мы выступали вместе с ней во Дворце культуры АЗЛК). Она рассказывала о только что прочитанном двухтомнике Михаила Чехова, вспоминала, как Инна Чурикова в свое время целовала руки Джульетте Мазине. За то, что она вместе с синьором Федерико Феллини дала, так сказать, эстетическую возможность существовать в нашей стране таким актрисам, как Чурикова и сама Ахеджакова. У нас был Михаил Чехов, не прочитанный вовремя, у нас была великая литература, не прочитанная вовремя, в мире существовал великий кинематограф, который мы практически не знали, — перечисляла актриса и вдруг с почти детской обидой и простотой заключила: «Нас обокрали».

Эта обида перевешивает все наши дискуссии о том, надо или Не надо печатать «забытую» прозу, ставить Ионеско и Беккета, Инсценировать Платонова и Булгакова.

В свете великой литературы стала меркнуть ложная мудрость нашей тщательно организованной литературной и театральной иерархии со всеми ее генеральскими почестями и амбициями. В этой новой культурной ситуации, сложившейся буквально на наших глазах, была, что скрывать, и своя печаль. «Узнай, народ российский, что знает целый мир!» — горчайший привкус пушкинской строки мы могли в прошедшем году полностью ощутить.

### Третье нашествие

Первые впечатления прошедшего сезона были особого свойства. В разгар перестройки, в ожидании встреч с новой драматургией {114} московские театры один за другим выпустили классику: «Дело» в Театре имени Станиславского, «Гамлет» в Театре имени Ленинского комсомола, «Мизантроп» в Театре на Таганке, а потом еще гоголевские «Игроки» в студенческом театре ГИТИСа и в Театре имени Гоголя, «Тени» в Театре сатиры и другие. Классика в 80‑е годы была явно оттеснена на периферию зрительских интересов. Количественно ее ставят не меньше, а может быть, даже больше, чем раньше, но ассоциативный контакт, налаженный режиссурой 60‑х годов, или совсем перестал работать, или не вызывал прежнего интереса. Главный интерес — в прямом слове, в неопознанной современной жизни, которую мы открываем, как Колумб Америку.

Тем не менее старые писатели выполнили свою часть работы, с их помощью вели речь о корнях и родословной многих современных вопросов, которые в свете классики приобретали совершенно иной объем. Если хотите понять, что такое сила растленного чиновничьего аппарата и какие внутренние ресурсы он имеет в борьбе за свое самосохранение, посмотрите «Дело» Сухово-Кобылина или «Тени» Салтыкова-Щедрина. Тут механика извращенной жизни представлена с такой наглядностью и силой, которая «социализирует» нынешний зрительный зал больше, чем многие остросовременные пьесы. Публика многократно укалывается и обжигается точностью классических формулировок: «Было на нашу землю три нашествия — набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли; а земля наша что? и смотреть жалостно: проболела до костей, прогнила насквозь! Продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи неумытая, рогожей укрытая, с перепою слабая». И это ведь не слова только, не публицистика, как теперь говорят. Это показано на социальном уровне, на человеческом и еще на дьявольском, не знаю, как сказать, но без дьявольщины тут не обойдешься. Во всяком случае, и режиссер «Игроков» П. Фоменко, и постановщик «Дела» В. Портнов пытались воплотить — каждый по-своему — мир человеческих оборотней.

Пьеса Гоголя трактована в стиле «Трехгрошовой оперы». Нищета студенческого спектакля подана вызывающе и обыграна всесторонне. Это мир полуподвалов, провинциальной бедности, безумных денег, ускользающих из рук, как ускользает счастье. Через весь спектакль — романс «Не обмани», и через весь спектакль — тема «надувательской земли», безумной Игры с непредсказуемым результатом. Очертания человеческих характеров размыты, правит {115} бал пластическая чертовщина: тут не люди, а какие-то летучие мыши, не ходят, не двигаются, а мечутся, носятся, кружатся, прилипая к стенкам.

Думая об этом изобретательном и грустном спектакле, вспоминаешь режиссерскую судьбу Петра Фоменко. Пожалуй, не было У нас в последние два десятилетия режиссера, более приспособленного самой своей художественной природой к воплощению фантастической подкладки обыденного мира. Эту важную линию отечественного театра П. Фоменко пытался возродить в конце 60‑х годов в спектакле «Смерть Тарелкина», быстро снятом с репертуара вместе с «Доходным местом» Марка Захарова в Театре сатиры и «Тремя сестрами» Анатолия Эфроса в Театре на Малой Бронной. И как блистательно возрождалась тогда эта линия, какие обещания и надежды сулила! Ничего не вышло. Долго не было у Фоменко своего театра, кукушкины яйца-спектакли, брошенные в чужих гнездах, не были жизнеспособными. А когда он получил наконец свой театр в Ленинграде, городе, в театральной атмосфере которого в минувшие годы мало кто сумел выстоять и выжить, тоже ничего не вышло. Стал исполнять «танец с саблями» — ритуальный танец главного режиссера, — разбираться с труппой, умирать в предлагаемых обстоятельствах нашей театральной сатиры 70‑х годов. А потом растворился в педагогике, изредка напоминая о себе то «Плодами просвещения» в чужом театре, то каким-нибудь замечательным телефильмом. И вдруг тут, в студенческом спектакле, воскрес. В гоголевских «Игроках» Фоменко вновь заявил о той страшноватой иррациональной стихии жизни, которую он чувствует так тревожно и глубоко.

Возвращаясь к «Делу», хочу сказать, что В. Портнов попытался выявить мистическую подоснову бюрократического чиновничьего царства, этих ловцов человеческих душ, с великолепными Удобствами расположившихся на фоне фресок Страшного суда. Много сил ушло на доказательство того, что в театре давно доказано. Настойчивое сравнение чиновничьего мира с преисподней, все эти со страшным скрипом отворяющиеся люки, откуда появляется и куда исчезает варравинское племя, особой смысловой энергии не высекли. Свои лучшие минуты спектакль обретает тогда, когда дьявольщина открывается не в виде люков, подземелий и фресок Страшного суда, а в душе человека. Именно так — с азартом, с чувством близкого и опасного социального объекта вершат игру В. Стеклов — Тарелкин и Л. Сатановский — Варравин. Сцена {116} капканной взятки разыграна актерами с чертовским весельем, от которого мороз по коже подирает. И когда Муромский обесчещен и раздавлен, когда правда вместе с кровью из горла пошла, когда начали дележ — Варравин отказывает холую Тарелкину в доле. Он даже не прочь помыслить, что и не брал никакой взятки, потому что «совесть бы не позволила». Вот на эту тему Тарелкин — Стеклов заходится волчьим воем. Он взлетает в поднебесье, сваливается в люк, давится смехом и слезами, посылает проклятья надувательской земле, которую давно пора сжечь, — и весь этот фантастический этюд сыгран на тему одного слова — «совесть», которая якобы не позволила бы…

Варравин и Тарелкин своего куска так просто не отдадут. Тут кровью пахнет, гражданской войной. Вот что неожиданно открывается в пьесе, которую в старой России тридцать лет не допускали на сцену. Царский цензор, запрещая пьесу Сухово-Кобылина, написал, что предполагаемый вред пьесы заключен в том, что она может вызвать содрогание в зрителе. Драматургу понравилось меткое предположение литературного дезактиватора XIX века: вот именно содрогание, подтвердил он, потому что содрогание о зле есть высшая форма нравственности.

{117} Это содрогание театром достигается редко. Чисто режиссерскими ходами высшей формы нравственного воздействия достичь невозможно. Сухово-Кобылин требует большого актера. Шестьдесят лет назад Михаил Чехов потрясал мукой обреченного и растоптанного добра. Впечатление, произведенное Чеховым в роли Муромского на современников, в том числе на современных ему Драматургов, мало учтено. Я думаю, что трагикомический поединок писателя Дымогацкого и цензора Саввы Лукича в булгаковском памфлете «Багровый остров» (после полувекового перерыва пришедшего наконец к современному читателю) возник под впечатлением этого спектакля. «На, проткни мою грудь карандашом», — возглашает автор запрещенной пьесы, вступая в заведомо обреченный поединок с упырем, возведенным в сан инквизитора-идеолога. Так трансформировалась тема классической литературы в театре 20‑х годов, так она пытается пробиться на современной сцене.

Андрей Миронов из многоголосия классических текстов с безупречным слухом выбрал пьесу *для этого года*. Щедринские «Тени» впитали в себя атмосферу русской либеральной весны накануне 1861 года, той весны, когда, по выражению Салтыкова-Щедрина, все носы, и ведущие и ведомые, почувствовали резкую перемену общественной ситуации. Куда идти, в каком сражаться стане, — смутное время, непонятное, старое ли воспрянет, новое ли возьмет верх — на каждую щедринскую реплику зал откликается гулом понимания. Это называется «аллюзии»? Да бог с ними, пусть называются. И сцена, и зал с удовольствием «намекают» и Радуются, что слово классика не устарело, правит свою вечную службу.

А. Миронов, однако, стремился проникнуть и в иные пределы, в ту зону, что таится за острыми фразами и совпадениями. Настойчиво вырабатывая в себе режиссера, он пытался раскрыть в пьесе систему купли-продажи человека, размотать причинно-следственные отношения выродившегося общества, понять близкие и далекие перспективы сюжета «из аппаратной жизни». Новую «социализацию» щедринской сатиры до конца ему провести не удалось. А через несколько месяцев после премьеры, летом на гастролях в Риге он не доиграл свой последний спектакль.

С разрывом в девять дней Театр сатиры потерял Андрея Миронова и Анатолия Папанова, двух лучших своих артистов…

### **{****118}** Какой сегодня «ощуч»?

Пожалуй, не было в прошедшем сезоне более шумного и, если хотите, эпатажного спектакля, чем «Спортивные сцены 1981 года». «Минувшего житья подлейшие черты» в пьесе, написанной Э. Радзинским, и в спектакле, поставленном В. Фокиным, обрели характер демонстративный. Это своего рода «пощечина общественному вкусу», произведенная сознательно и вызывающе.

Новой пьесой Э. Радзинский вернул себе имя острого истолкователя современного быта, которое он приобрел в 60‑е годы во времена «104 страниц про любовь», «Снимается кино» и «Обольстителя Колобашкина». В «нашу жизнь» драматург вернулся после многолетних экскурсов в эпоху Сократа, Нерона, Сенеки и Лунина. Он нашел там золотоносную драматургическую жилу. Не имея возможности исследовать театр собственной эпохи (в шекспировском понимании общественного устройства), он стал заниматься в основном сравнительным изучением иных общественных ситуаций, типологически сходных с нашими. К театру своей современности он вернулся умудренный опытом исторических изучений, а также с грузом известности: пожалуй, мало кто из наших драматургов «эпохи застоя» может сравниться с Радзинским по количеству зарубежных постановок. Его пьесы у нас в стране ставили не так часто, а некоторые и совсем не ставили. Писатель постепенно привыкал работать на экспорт, доводя свою драматургическую продукцию до уровня мировых стандартов. Было бы интересно проследить, как менялась сюжетная, лексическая и вся художественная оснастка его пьес по мере приближения к международным драматургическим образцам. Сейчас у меня для такого рода исследования нет места, хотя для желающих этим вопросом заняться драматург оставил в своих пьесах многочисленные указания на источники, которые легли в основу созданной им советской «аналитической драмы».

«Спортивные сцены 1981 года» Эдварда Радзинского созданы по лицензии Эдварда Олби, насыщены отечественным материалом и отважно сыграны на родном Бродвее, именуемом улицей Горького. Пьеса и спектакль ермоловцев как нельзя точно вписались в сезон торжествующей гласности. Валерий Фокин, постановщик «Вирджинии Вулф» в «Современнике», почувствовал возможности острого столкновения формальных открытий классической американской пьесы с новейшей социальной темой. Эстетическая прививка провоцирует здоровый общественный скандал, посредством {119} которого должны были явиться мерзости частной жизни людей определенного круга, обойденного вниманием отечественной словесности. Перед нами предстала советская «элита», нувориши, добравшиеся до доходных мест и «сладкой жизни». Это «дети пайка», наследники самовоспроизводящейся номенклатуры, живущей в своем пространственном, продовольственном, медицинском, промтоварном и ценностном мире, закрытом для всеобщего обозрения. Э. Радзинский и В. Фокин открывают его как откровенное цирковое действо, на грани непристойности. В сущности, это еще один театр времен совсем не столь отдаленных: это 1981 год, «в сорока минутах от Кутузовского проспекта».

Сколько примет неведомого быта открывается непосвященным! Мы узнаем, что нельзя одеваться в «Березке», потому что можешь потом увидеть свою вещь на какой-нибудь швали. Нас попутно осведомляют, что «за бугром» надо делать покупки только в дорогих магазинах, потому что дешевую фирму (ударение на «У») носят теперь все. Изучая тему и технику жизненного благополучия, нас окунают в исповеди такого откровенного свойства, которых наша сцена еще не знавала. Человеческие потроха вывернуты наизнанку, как и положено в аналитической драме. Радзинский дает полный свод новейших сильнодействующих приемов письма. Если юная женщина из простых начинает «динамить», ее следует взять за глотку и отхлестать, чтобы она почувствовала радость, эйфорию, предчувствие оргазма. И действительно хлещут, и действительно предчувствуют.

«Спортивные сцены 1981 года» — это 104 страницы про ненависть, которая иссушает мозг и душу. Это 104 страницы про зависть, которая движет миром. У героев этой пьесы нет любви, остались только эрогенные зоны; они смакуют и подробно живописуют, как выглядит лицо измены, как чужие женщины закатывают рукава чужих мужских халатов и оставляют в них предательские кусочки ваты. Тут кричат о «толстых демократических ляжках», подыскивают самые гнусные оскорбления, вспоминают самые подлые моменты прожитой совместной жизни и получают от этого особое удовольствие. Говорят о себе в балаганном третьем лице: «Однажды под утро молодуха Инга подъехала на машине к нашей даче. Михалев вышел из кустиков и молча шваркнул Ингушку по лицу». Изъясняются на особом ритмизованном жаргоне, берущем свое начало в прозе легендарных шестидесятников, поставивших голос драматурга Радзинского. И опять-таки {120} не надо тут искать бытового оправдания — это театр, это аналитический сеанс, это современное «подполье» и современный «подпольный человек».

Реализуя жанровую природу пьесы, В. Фокин составил великолепную актерскую четверку. Татьяна Доронина, как сказано было в одной критической статье, «на малых гастролях у ермоловцев» поражает точностью социального облика. В «Скамейке» иные блюстители театрального жизнеподобия отказывали героине Дорониной в узнаваемости (мол, нельзя представить себе, что Доронина — работница чулочной фабрики, невозможно поверить и даже вообразить, что мужчина может забыть ночь, проведенную с такой ослепительной женщиной). В спектакле ермоловцев подобных {121} наивных претензий не возникает. Тут прямое попадание в роль, в жанр, если хотите, в идеологию. Актриса виртуозно обнажает диковинный душевный мир Инги: на вечную доронинскую тему невостребованной любви наслаиваются новейшие краски предельного ожесточения, ненависти и злобной воли, замещающие убитое любовное чувство. Что с ней сделалось рядом с этим боровом Михалевым, легко отыскивающим эрогенные зоны своей немолодухи Инги и заставляющим ее платить за все те унижения, которым она подвергала Михалева, когда «крестьянский сын» овладевал престолом, то есть Ингушиным домом, связями, папиным «Мерседесом». И вот эти «два отлично сохранившихся тела, полных жизни и здоровья», как аттестует их автор, ведут на наших глазах изнуряющую волчью схватку в двух отделениях. Какая ожесточенная рискованная игра, какая взаимоистребляющая сила открывается! Осмыслив заново свои актерские приемы, не пожалев для Инги лирического придыхания, оснастив ее победительной улыбкой, безудержным темпераментом, разрушительной энергетикой, Т. Доронина доводит Михалева и, кажется, весь зал До белого каления. Натиску этой амазонки в роскошных белых сапогах-ботфортах и длинном развевающемся плаще трудно сопротивляться. Инга — Доронина расцветает во время скандала, хорошеет, ее сосуды начинают активно питаться кровью, глаза зажигаются {122} мстительным блеском. Ах, какое диковинное «шершавое животное», не ведающее никакого иного закона, кроме закона собственной прихоти. Т. Доронина открывает в своей героине неукротимую и социально опасную стихию искореженного и вовремя не реализованного любовного чувства.

По своему ярки и приподняты «неопознанный хромающий объект» Михалев — В. Павлов и клоунесса Катя — Т. Догилева, любящая дурачить «пипл», и недотепа Сережа — О. Меньшиков, пораженный духовным спидом — полной потерей сопротивления окружающей среде.

Гремят в финале аплодисменты, в них восхищение блестяще сделанной пьесой, актерами-звездами. И я, в свою очередь, готов аплодировать той последовательной и целеустремленной силе, с какой Валерий Фокин строит на главной московской улице новый театр. Одно только смущает: не заигрался ли автор пьесы в своем психоаналитическом сеансе, не сделал ли человеческое страдание предметом фирменного театрального товара? Эту неприятную мысль отчасти подтвердила статья Константина Щербакова, одного из тех, кто принял спектакль душою и оценил его достаточно высоко. Он пишет: «У О. Меньшикова есть сценические секунды, когда вот‑вот — и поймешь, посочувствуешь. Но как подумаешь, что могут все-таки пропихнуть его в какой-нибудь престижный вуз и страна получит еще одного “загранработника” соответствующей кондиции, — уходит понимание, вянет сочувствие». И дальше вполне резонное заключение: «Ей-то, стране, у которой подобных кадров явное перепроизводство, кто посочувствует?»

Стране я сочувствую, но никак не понимаю, почему весь груз социальной критики должны взять на себя не только взрослые «мандалаи», по слову автора, но и те, кого в начале века назвали «последними»? Эти юные, искореженные нами же души, эти «кабанчики», едва начавшие жить, тоже заслуживают высшей меры театрального наказания? Что, тут не может быть секундного понимания, сострадания, не может быть даже «содрогания», о котором писал Сухово-Кобылин? Нужны еще более горькие лекарства, вызывающие тошноту и отвращение к ним? Как знать. Но мне ближе булгаковская заповедь, которую еще никто не опроверг: «Героев своих надо любить, иначе рискуешь получить большую неудачу».

Вероятно, сегодня все это устарело безнадежно, и, перестраиваясь, {123} мы должны довести накал ненависти до испепеляющего свечения? Сейчас такой «ощуч», как говорят «мандалаи»? Вполне возможно. Не могу, правда, скрыть, что в этом вопросе я пока остаюсь со старым «ощучем», и на спектакле, жестко и безупречно выстроенном В. Фокиным, мне очень недоставало тех самых секунд внутреннего понимания и тишины, сочувствия и простой человечности, без которых задыхается наш театр, да и наша жизнь тоже.

### Принц безвременья

Премьера пьесы Э. Радзинского у ермоловцев и премьера «Гамлета» в Ленкоме прошли близко друг от друга. Дух переживаемого момента проник в эти постановки до такой общей степени, что на обсуждении «Гамлета» кто-то назвал ленкомовское зрелище «Спортивными сценами 1601 года». Спектакль вызвал бурное раздражение критиков, вплоть до возрождения давно забытого нами жанра театрального фельетона. Спектакль вызвал столь же бурный интерес зрителей, по-прежнему не испытывающих полного Доверия к нашим критическим заключениям. Ругают — значит, надо смотреть.

Смотреть действительно надо, потому что «Гамлет» и на этот раз оказался «рентгеноспособной» пьесой: современность просвечивает в ней без прикрас. Спектакль, сочинявшийся два года Глебом Панфиловым, задуман был в одну эпоху, а родился в иную. Новый Гамлет, сыгранный Олегом Янковским, всей своей плотью и кровью помечен знаком определенного времени, которое мы пережили. Этот факт, мне кажется, выпал из поля зрения критики.

В разгромной и местами злобно остроумной статье, посвященной современным интерпретаторам Шекспира, Александр Минкин называет спектакль Панфилова «апокалипсическим провалом», а Гамлета — Янковского именует «шпаной», «фашистом», «аморальным». Он противопоставляет Гамлету новому Гамлета — Высоцкого, подлинного героя, бросившего вызов враждебному Миру в спектакле Театра на Таганке. Сопоставление намечено важное, но оно не развернуто. Гамлет — Высоцкий подводил итог 60‑м годам. Этот итог звучал с первых же пастернаковских строк, брошенных в зал современным поэтом и актером:

«На меня наставлен сумрак ночи  
Тысячью биноклей на оси.  
Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси».

{124} Трижды, на разные лады, пробовал Гамлет — Высоцкий толковать монолог «Быть или не быть?». Был вариант смирения, была возможность беспощадного, безоглядного поступка и была попытка отрешенной философской рефлексии над вывихнутым миром. Тот Гамлет выбирал борьбу.

Между Гамлетом — Высоцким и Гамлетом — Янковским пролегла ничейная земля. И на этой земле возрос свой Гамлет, совсем не похожий на Высоцкого. Он явился на ленкомовской сцене в середине 70‑х в спектакле, поставленном Андреем Тарковским. Тот спектакль тоже вызвал возмущение или недоумение, которое из-за отсутствия гласности не вылилось в формы фельетона или пародии. Собирая по крупицам историю нашего театра, можно сегодня вычитать, что Гамлету — Солоницыну бросали в упрек: он «какой-то вялый, слишком заземленный, не борец». Критика ужасало, что монолог «Быть или не быть?» тот Гамлет произносил «лежа на боку, на помосте». Критик 1977 года убежденно полагал, что такой расслабленный, залегший на бок герой не мог быть «способен к борьбе с вывихнутым веком»…

Как же мы любим Гамлета-борца. Как мы любим, особенно во времена застоя и «залега», активных героев, выполняющих на сцене черную работу жизни и в каком-то смысле освобождающих нас от этой работы в собственном жизнестроении. В том спектакле Андрей Тарковский поразил и финалом: вместо того чтобы достойно завершить пьесу, перебить, как и положено по сюжету, своих противников, всех этих кровосмесителей, отступников, лжецов и прохвостов, Датский принц совершал действия совершенно непредвиденные и Шекспиром не предусмотренные. «Гора трупов» начинала оживать, воскресать: это Гамлет бережно, одного за другим поднимал Гертруду, Лаэрта, Клавдия, ставил их рядышком на авансцене. «Как понимать все это?» — вопрошал пишущий, напрягая все свои умственные ресурсы. — Это что, «признание вины перед ними»?

В булгаковской «Белой гвардии» подобным же вопросом мучается вахмистр Жилин, попавший на тот свет и пораженный тем обстоятельством, что господь приготовил палаты рядышком и белым, и красным. «Все вы у меня, Жилин, одинаковые — в поле брани убиенные. Это, Жилин, понимать надо, не всякий это поймет».

Гамлет — Михаил Чехов нес в своей душе трагедию русской междоусобицы. По свидетельству чутких современников, через {125} шекспировскую пьесу было дано едва ли не самое внятное описание того, что происходило с русским интеллигентом в годы гражданской войны:

«Все рядком лежат — не развесть межой.  
Поглядеть: солдат. Где свой, где чужой?  
Белый был — красным стал: кровь обагрила.  
Красным был — белый стал: смерть побелила».

Гамлет — Анатолий Горюнов в начале 30‑х годов в спектакле, поставленном Н. Акимовым, каким-то своим оскорбительно-пародийным ходом выражал предчувствие кровавого карнавала современности.

Гамлет — Михаил Козаков в середине 50‑х выходил на волю из ворот монументальной тюрьмы с архитектурными излишествами, оглядывался, осваивался в свете открывшейся чудовищной правды.

Гамлет — Янковский ни на кого из них не похож. Всем своим старым знанием, негероизмом, влюбленностью, потерей ориентиров он напоминает нам о чем-то до боли знакомом. Он выкроен {126} из той материи, что и чеховский Иванов — это «русский Гамлет», принц безвременья. Общая тема этого Гамлета, наша общая тема — проникшая в тайник души плесень. Душа огрубела, устала выжидать, ум затуманился и ожесточился. Угроза фашизации или «носорогизации» действительно стоит перед этим Гамлетом, и тут не филологический спор о смысловых границах текста. Тут серьезнейшая проблема нашего века, по-своему перетолковавшего невыносимо долгое раздумье христианина Гамлета, призванного свершить месть. Убивать из самых высоких идейных соображений, «править» вывихнутый мир террором — это ли не реальная проблема времени, которая может опереться на текст Шекспира? Гамлет случайно убивает «не того»: «Стащу-ка в сени эти потроха» — в этой интонации ничего не слышится? А случайно убитая Лизавета, заодно со старухой процентщицей отправленная на тот свет топором страдающего интеллигента, — это ли не развитие христианской проблематики «Гамлета»? Да что Раскольников, есть примеры и посвежее, и погрубее.

Когда большой писатель начинает националистическую проповедь — это ли не помутневший рассудком Гамлет, потерявший талант сердца? И не чувствует ли себя такой писатель последним борцом за справедливость своего позорного века? И не ощущает ли себя Гамлетом тот «носорог», который, беснуясь, предлагает русскому человеку взять в руки лом, чтобы защитить свою культурную память?

О. Мандельштам, отвергая метод лирического токования современных критиков, полагал, что у пишущего должно быть только одно обязательство: он может не знать, о чем хотел написать поэт, но откуда он пришел, где его корни и родословная — критик указать обязан.

Родословная спектакля Г. Панфилова в нашем недавнем прошлом. Это Гамлет не от Христа, не от креста. Это Гамлет от застоя, от всеобщего «застолья» — недаром Г. Панфилов с такой обескураживающей простотой трактует сговор Клавдия — А. Збруева и Лаэрта — А. Абдулова: заговорщики сидят в сауне, напиваются до потери человеческого облика и задумывают изничтожить принца.

Примитивно? Слишком элементарно? Наверное, так. Но я о другом — откуда спектакль родом. Я о том, каким образом этот «никакой» Гамлет входит в диалог с «никаким» временем, еще никуда не девшимся, потому что оно сидит в нас самих, в нашей крови, в нашем гемоглобине. И «ложа мертвых», негласная отсылка {127} к спектаклю А. Тарковского; и сгорающая от страсти Гертруда — И. Чурикова в красном пылающем плаще, доставшемся в наследство от Федры — А. Коонен; и рожающая куклу Офелия — А. Захарова, задыхающаяся от ужаса и собственного несовершенства; и приглашенные в замок бродячие актеры, танцующие на сцене «брейк»; и, наконец, сама эта медленно движущаяся сфера, ползущее время, все сдавивший обруч, механизм распада, отравляющего лучшие умы и души, — все это Г. Панфилов пытался сплавить в единый образ безвременья, мертвой паузы истории. В спектакле смешаны разные переводы, изъяты и перемонтированы важнейшие тексты, в нем собраны основные идеи «культурного шестидесятничества» — от мотива «осиротевшего дома» и «традиционного сбора» поколения до проблемы высокой цели и пагубных средств, истребляющих саму эту цель. Но весь этот наворот, вся эта громадная работа, растянувшаяся на два года, была посвящена, конечно, не борьбе с Шекспиром и не преодолению Шекспира. Годы ушли на то, чтобы выразить в паузах шекспировской пьесы нас самих, найти проклятую спасительную общую идею, без которой невозможно жить и принцу Датскому, и каждому мыслящему его потомку. Этой общей идеи в итоге обнаружить не удается. Так получилось, так «облучилось» «Гамлетом». В кардиограмме сезона — отрезок ровной линии.

Итог неутешительный, но неизбежный.

### Отблеск костра

Уходят шестидесятники.

В интервью Анатолия Васильева, которое я уже поминал, есть такое признание: «Ужасное впечатление производят на меня бывшие шестидесятники, пускай они не обижаются. Ужасное впечатление не потому, что сейчас они таковы. Я не про них говорю, а про себя, про нас, в кавычках “молодых”, которые теперь готовы бойко взяться за новое дело под эгидой эксперимента. Ужасное чувство не потому, что они сейчас выглядят такими, а потому, что завтра я буду выглядеть так же. И это мне кажется одной из основных проблем нашей художественной культуры — бег вперед, который в лучшем случае выглядит бегом на месте, а в худшем — бегом назад».

Интервью это вышло в конце февраля 1987 года.

В конце января вышел номер журнала «Театр» с моим обозрением сезона, там было несколько страниц, посвященных спектаклю {128} Театра на Таганке «Полтора квадратных метра», поставленному А. В. Эфросом, и вообще судьбе режиссера последних таганковских лет. Ни интервью А. Васильева, ни моей статьи режиссер прочитать не успел. 13 января, в Старый Новый год оглушило сообщение: Анатолий Васильевич Эфрос умер от разрыва сердца.

Вслед за Эфросом сгорает на чужой земле другой лидер поколения — Андрей Тарковский, а в конце сезона приходит сообщение о том, что бывший руководитель Театра на Таганке возглавил театр «Габима» и обрел наконец гражданство на берегу Мертвого моря. Эти «жертвоприношения» переломили сезон, окрасили его в трагические тона, заставили многое передумать.

Жизненный сюжет Эфроса спрессовался для меня вместе с образом «Мизантропа», его последнего спектакля. Чтобы не путать нынешнее восприятие с тем, какое было осенью, приведу выдержку из собственного дневника. Запись о «Мизантропе» сделана осенью 1986 года, по живому следу только что увиденной премьеры.

«В глубине сцены — огромное зеркало, а в нем многоголовая нарядная публика. Старейший прием “узнавания” в классике: “На зеркало неча пенять”. Справа — костюмерная. Множество костюмов на выбор. Планшет сцены пуст: несколько старинных кресел и какие-то стулья, из тех, что стоят в репетиционном зале. Место действия — театр. Вечное место действия эфросовских спектаклей. Звучит фортепьяно, а потом врезается грустный саксофон. И вот начинается действо, и сразу же Эфрос подчиняет старую пьесу своей программе. Резко заявлены два непримиримых начала, так сказать, тезис и антитезис. Можно ли жить по чести, не знать никакого двуязычья, рубить правду в глаза, или надо соблюдать приличья, следовать каким-то общим правилам и нормам. Все сразу возводится в квадрат, противники уравнены в правах, спор возведен в ранг философского и питается глубоко личными источниками. Мольер не зря озвучен саксофоном. В сущности, речь идет о том, можно ли уничтожить принцип, на котором в какой-то степени строится человеческая культура — то, что Л. Я. Гинзбург называет “обязательным разрывом”, паузой между импульсом и поступком, желанием и действием. Альцесту — Золотухину кажется, он в этом убежден, что дистанцию можно и надо разрушить. Он устал подыскивать способы говорения неправды. Он хочет говорить без обиняков. Боже мой, как ему все надоели, наскучили! Глупость, наглость, маски, обман, притворство, фальшь бесят его. {129} Комплекс Альцеста — комплекс Эфроса. Помню, как-то вечером я встретил Эфроса на бульваре, недалеко от Театра на Малой Бронной. Он прогуливался в ожидании антракта “Трех сестер”, поставленных в новой редакции в начале 80‑х годов. Обсуждали какие-то театральные дела, вспоминали критические статьи чеховедов. Он разозлился: “Никому не верю из людей театрального круга. Театральный крут распался. Верить можно только молодым людям”. Когда подошли к театру, увидели, что внушительная часть этих самых молодых людей уходит со спектакля. Мы торопливо простились.

В “Мизантропе” вечная меланхолия Эфроса. Мир глупцов, в котором задыхается незаурядный человек. И хочет их учить и перевоспитывать. И презирает. Как легко любить все человечество и как трудно полюбить вот этого, кто рядом с тобой, который своей же пользы не сознает. Особенно внятно подана вот эта фраза: “У нас не критикуют — режут”. Жить бы без этих условностей, без прописных истин, без норм и приличий, без этого “круга” ненавистного. Альцест сам надевает на себя удавку. Ощущение невыносимости, изношенности мира, слов, людей, надоедливой бесконечной повторяемости всего: любви, предательства, измен, разоблачений, примирений. Усталость чувства, которое ни на что не возбуждается. И как все постарели, как трудно пробивается любовная тема. Все иссохло, сморщилось, как залежалое яблоко. Общее настроение, конечно, понятно, но новой разработки нет, нет неожиданностей. Текст читаешь вперед и надолго. Инерция стиля. Хотя способ разрешения пьесы тот же, что и в “Дон Жуане”. Но там была ослепительная новизна, неожиданность, свежесть чувства, радость актерской игры».

И еще одна запись, через несколько недель.

«Статьи о “Мизантропе” выходят одна за другой. Лучше всего в “Вечерке”. Оказывается, Альцест — предшественник нашей перестройки. Он, так сказать, нам руку подает, потому что борется с ложью, притворством, равнодушием».

Уходят шестидесятники.

Рой слухов, объяснений, кликушеских обвинений, восторгов, проклятий. Впервые за много десятилетий на страницы общей прессы начали просачиваться внутритеатральные конфликты, те самые, от которых мутится разум и разрываются сердца. Виктор Сергеевич Розов по-рыцарски, как он считал, вступил в борьбу за Режиссера, с которым вместе начал целую эпоху нашего театра, {130} его «весну» или, как тогда говорили, «оттепель». Он назвал «чернью» противников Эфроса. Актерство обиделось. В Художественном театре, где как раз в эти дни конфликт между частью труппы и главным режиссером перешел все допустимые рамки человеческого общения, некоторые приняли определение писателя на свой счет. Предполагали даже подать на Розова в суд — но одумались, не подали. По всем закоулкам нашего общего театрального дома поползли слухи и пересуды. И по старой нашей привычке все приглушать и прятать от общественного мнения — никаких трактовок, никаких объяснений трагедии. Долгое время — только одно толкование, предложенное Виктором Сергеевичем. Вот оно: «Эфрос перешел работать на Таганку. Перешел с самыми добрыми намерениями — помочь театру в тяжелые дни, когда коллектив был покинут своим прежним руководителем. И здесь “демократия” достигла самых отвратительных пределов, началась травля».

Что говорить, слова серьезные, несмываемые. Я не работал на Таганке и не могу судить о том, что там творилось. Мне трудно, однако, представить, что кто-то из актеров протыкал шины или писал на личной машине режиссера нехорошие слова. Не потому, что я абсолютно уверен в интеллигентности актерской массы, отнюдь нет, просто в распоряжении мелкой «черни» существует множество иных, гораздо более изощренных способов нанесения душевных травм. Не могу судить о том, чего не знаю. Я видел только спектакли, поставленные Эфросом в новом театре, а это свидетельство душевной жизни, ничем не заменимое. Мне казалось, что в Театре на Таганке он не обрел необходимого творческого покоя, без которого трудно делать любую работу, не только режиссерскую. Он не сумел развить ту эстетику, которая была заложена в этот театр в начале 60‑х годов, и не сумел полностью реализовать свои новые подходы. Спасать же любимовскую труппу «в тяжелые дни» ему не надо было ни в коем случае. В этом я и сейчас убежден, так же как был убежден тогда. Одни говорят, что театр это семья, другие — что банда. В любом варианте приходится сговариваться — насильно мил не будешь. Осчастливливать кого-то против его воли занятие безнадежное и мало кому удававшееся.

В. С. Розов лучше меня понимает, что такое завязка в драме. В своем объяснении он эту завязку не то чтобы пропускает, но окрашивает в идиллические тона: «… перешел работать на Таганку, перешел с самыми добрыми намерениями». Он ни словом не обмолвился о том, в какой ситуации было принято это судьбоносное {131} решение, как оно далось, какой резонанс вызвало. Один эластичный чиновник, много лет умело державший в руках Театр на Таганке в прежние годы, в марте 1984‑го восхищался мудростью «государственного» решения: «Я бы орден за это дал. Одним махом сразу двух!»

Это тоже никак не пропустишь ни в разговоре о минувшем сезоне, ни в анализе труднейших перипетий нашей театральной истории последних двух десятилетий. На общий счет придется нанизать тот факт, что крупнейший режиссер поколения на протяжении пятнадцати лет ютился под чужой театральной крышей. Что там происходило с ним и с его учениками, кто кого разлюбил — гадать не берусь. В семье бывает всякое. Настоящая же беда была в том, что в наших театральных семьях невозможен развод, невозможна была естественная миграция художников, ищущих новых условий для свободного творчества. Страсти накапливались под завинченной наглухо крышкой, под чиновничьим прессом, а энергия раздражения, взаимных претензий, недовольства никакого выхода не находила. И вот взорвался котел. «Одним махом…»

В последний раз я видел Анатолия Васильевича Эфроса в Стокгольме. Шел семинар по Станиславскому. А. В. Эфрос, О. Н. Ефремов, А. И. Степанова рассказывали режиссерам Швеции о том, что такое Станиславский, в чем суть его школы и метода. Я приехал тогда, когда семинар был в разгаре, был день открытой дискуссии, вопросов-ответов. Эфрос и Ефремов попеременно рассказывали и показывали. Поступил вопрос о том, как Станиславский относился к театральной критике. Эфрос оживился. «Дайте я отвечу на этот вопрос. Это мой любимый вопрос». Лукаво улыбнулся и посмотрел на меня, только что привезенного из аэропорта и введенного тихонько в зал. «Вот сидит критик, — он назвал мою фамилию и сказал несколько лестных слов. — Он написал книгу о постановках классики в нашем театре. Там много очень хороших слов о моих спектаклях. Но даже он не понял, например, того, что “Месяц в деревне” я ставил в пику старому спектаклю Художественного театра. Это происходит потому, что критики любят себя гораздо больше, чем тот предмет, о котором они пишут».

Сидящие в зале стали аплодировать Анатолию Васильевичу, а он как-то странно улыбнулся мне через головы сидящих шведов — вроде поздоровался и тем смягчил удар. Ведущий, видя мое смущение, неожиданно предложил ответить — если есть желание. Я вышел и сказал, что целиком и полностью согласен с Анатолием {132} Васильевичем, действительно наша беда в том, что критики очень часто любят себя больше, чем предмет, о котором они пишут. «Но, — тут я повернулся к Эфросу, — ведь и режиссеры, ставящие классиков, любят себя гораздо больше, чем тех, кого они ставят, не так ли?» Шведы и мне зааплодировали, а Анатолий Васильевич рассмеялся, на чем и закончилась пикировка, имевшая под собой иной смысл, совершенно невнятный шведам. Эфрос имел в виду мою неспособность правильно понять решение, принятое режиссером в марте 1984 года, когда он возглавил Театр на Таганке.

А потом он стал говорить о Станиславском, как он прошел через период ненависти к методу физических действий, рожденному в глухую пору Художественного театра, а позже, на другом витке жизни, вновь обрел суть театральных идей основателя МХТ. Он стал объяснять свой способ работы с актером, метод действенного анализа или, по его собственному определению, метод «изогнутой проволочки». Потом стал рассказывать о «Трех сестрах», о том, какое настроение правит первым актом. Затем перешел к «Отелло», начал играть за Яго, переводчика своего сделал «объектом», показал, как Яго закручивает интригу и как оправдывает все в собственном сознании. Зал взорвался овацией.

Пришла очередь Ефремова. Он сидел хмурый, в строгом сером костюме-тройке, рубашке с галстуком. Эфрос же, как обычно, был в какой-то куртке и джинсах. Ефремов стал рассказывать, что такое живое взаимодействие людей на сцене, что значит понять сложность человеческой натуры, которую пытался постичь на сцене Станиславский. Он стал объяснять, на чем строится сцена между Чичиковым и Маниловым, который, оказывается, обожает не Чичикова, а свою собственную доброту. Манилов бесконечно любит себя самого, ему доставляет огромную радость публичная демонстрация своей безудержной доброты и предупредительности. Он льстец самому себе. Немыслимо изогнувшись, скроив из своего лица что-то невыносимо сладкое, Ефремов показал гоголевского эксгибициониста перед дверью, в которую он зазывает Чичикова. Переводчик, только что «отыгравший» за Отелло и оказавшийся на сей раз Чичиковым, застыл в изумлении перед этим чудом актерской выразительности. Зал опять взорвался аплодисментами, и Анатолий Васильевич смеялся и хлопал вместе со всеми.

В Стокгольме они работали без устали, говорили один за другим, ревниво и дружески воспаляясь друг от друга, рассказывали, показывали, острили, играли с переводчиком. Будто оба вернулись {133} на тридцать лет назад в тот самый Центральный детский, где они часами, не сходя с места, спорили до хрипоты, что-то доказывали друг другу и начинали великий театр своего времени. Это был отблеск того костра. Вечером еще на секунду я увидел Эфроса, он сказал, что должен срочно лететь в Москву, умирает его отец. Шел май 1986 года. А через несколько месяцев Ефремов в Театре на Таганке будет стоять у гроба своего друга, вечного оппонента и возмутителя спокойствия. Спазм сожмет горло, но он найдет единственные слова, которые, вероятно, не забудет никто из тех, кто собрался тогда на Таганке. Уходят шестидесятники…

### Новгородские колокола

«Грибница» сезона. Развороченная почва. Дискуссии, страсти, междоусобицы. Сезон некрологов и скандалов. По швам лопнула административная театральная система — не только в Москве, но и в провинции, откуда в течение всего года доносились SOS. Вновь созданный Союз театральных деятелей закидали телеграммами из Ставрополя, Кургана, Воронежа, Смоленска, Брянска, Новгорода. Междоусобица, рожденная возможностью говорить. И вот решили целой бригадой поехать в вольнолюбивый Новгород и посмотреть своими глазами, что же делается «на местах». «Пусть этот город будет для нас полигоном», — напутствовал в вагоне М. Ульянов. Вскоре выяснилось, что военная терминология Для описания новгородских событий окажется как нельзя кстати. Поезд за несколько часов примчал нас на несколько лет назад.

Театр расположился, лучше сказать — окопался, на территории Новгородского кремля. Рядом — чудеса древнего русского зодчества, которые не оказывают благотворного влияния на нынешних людей искусства. Большой коллектив лихорадит уже много лет. Беспрерывно меняются режиссеры и директора (некоторые Из директорского кресла сразу же пересаживаются на тюремные нары). Меняются руководители областной культуры. Глаза — выжидающие, настороженные, пытаются понять новые требования: что там в Москве творится, чего хотят? Очередного главного режиссера назначили по звонку из министерства. Никто не видел ни одного его спектакля, он, в свою очередь, понятия не имел о той труппе, которую взялся вести по жизни. Главный режиссер выставляет своему начальству бесконечный перечень претензий: из двадцати предложенных пьес восемнадцать были запрещены, хотя {134} все они имеют «лит» и идут в других театрах страны, не дают приглашать актеров, не дают жилплощади. Областное начальство предъявляет не менее длинный список претензий режиссеру: не сумел создать морально-психологический климат в коллективе, не сумел занять всех актеров, не ставит спектаклей-полотен. «Полотно» — официальный новгородский термин для обозначения тех спектаклей, которые нужны этому городу. Читаю протокол обсуждения спектакля «Аукцион» — «запрещенного», как утверждает режиссер, «приостановленного для доработки», как утверждает начальство. Один из наиболее рьяных противников спектакля — лидер местного профсоюза культуры товарищ Кобыляну. Он считает, в частности, что спектакль нельзя выпускать, пока не будет сделан вариант оформления для выездных.

Собирается труппа. Мы сидим в президиуме и просим только об одном: «Вы, артисты, люди эмоциональные, однако давайте представим, что все здесь собравшиеся — интеллигентные люди, пусть это будут наши предлагаемые обстоятельства». Согласились и минут пять играли интеллигентных людей в предлагаемых обстоятельствах. А потом началось… и длилось часов пять подряд. Слушал и вспоминал мхатовские собрания, заседания, раскол. Где новгородский театр и где МХАТ — но корни одни и те же, но болезнь одна и та же: насильственное, противоестественное соединение людей, ненавидящих друг друга, более всего на свете озабоченных сохранением социальной стабильности. О творчестве даже речь не идет — не до него. Извращенная, уродливая и, в сущности, совершенно неразрешимая ситуация. И никто персонально не виноват, веревочка вьется и уходит куда-то за исторический горизонт. И все узлы завязаны так туго, что надо не развязывать, а рубить. Да и рубить никто не хочет, а «лечить» нет никакой возможности. Нет никаких социальных механизмов для рассасывания этих конфликтов. Можно разделить на две труппы МХАТ, но даже такого в высшей степени компромиссного решения в Новгороде не примешь. А в зале театра на спектакле 20 – 30 зрителей, и это длится бог знает сколько времени. А рядом построили уже новый театр, по последнему слову техники. И кто в этот театр войдет? Или театр это и есть театральное помещение, как мы и понимали дело на протяжении десятилетий?

В новгородском зеркале мхатовский конфликт был спародирован до мельчайших деталей, вплоть до писем-ультиматумов, направленных частью актеров в обком. А в обкоме-то кто сидит, {135} ангелы во плоти? Там озабочены тем, что надо «закрыть вопрос», выявить зачинщиков «ультиматума» и их «попрофилактировать». И мы вновь собираем труппу, и разговариваем, и вспоминаем идею ликвидации или реорганизации государственного предприятия, и цитируем какую-то статью в «Литгазете» о китайском опыте: китайцы обнаружили, что если больному коллективу за год до «аукциона» показать штрафную «желтую карточку», то люди неожиданно начинают работать. Артисты криво усмехаются, знают, что никаких «желтых карточек» ни у кого в распоряжении нет, ничего им не грозит и, в отличие от великой новгородской вольницы средних веков, они несокрушимы.

Вот, как сказал бы Виктор Сергеевич Розов, — ситуация. Все мы так или иначе в ней варимся. Из нее пока нет никакого выхода, заражена почва, на которой вырастали по щучьему велению нынешние «театрально-зрелищные предприятия». Наверное, поэтому на учредительном съезде театрального союза Г. А. Товстоногов с выстраданной горечью, мало кем понятой, скажет о том, что умирает идея театра Станиславского, скомпрометированная Десятками и сотнями областных и городских «мхатов» и «мхатиков», которые держатся только на том, что однажды созданное создано навсегда. В административной системе трудно что-то открыть, но открытое уже не закроешь никогда. Ничего нельзя, а если можно, то обязательно. Театры обрели бессмертие, и отсутствие порога небытия сняло всякие нравственные барьеры и ограничители. От храмов остались стены, но дух исчез.

### Чему смеемся?

Много загадочного в минувшем сезоне. Ну, в самом деле, подумайте, более полувека держали под запретом комедию Николая Робертовича Эрдмана «Самоубийца». Станиславский называл ее гениальной (такого эпитета он, кажется, ни к одной советской пьесе не применял). В порядке соцсоревнования пьесу пытались ставить и во МХАТе, и в Театре Мейерхольда. Но не поставили: верховный чтец Эрдмана не любил. И вот наконец легендарная пьеса опубликована, вышел спектакль Театра сатиры — а пресса наша Молчит, из откликов, кажется, только рецензии в «Театральной Жизни» и в «Московских новостях» — две точные страницы А. Свободина, оповестившего о крупном событии советской сцены.

Прежде всего отдадим должное Валентину Николаевичу Плучеку, сохранившему спектакль, который пытались придушить в {136} 1983 году. Отдадим должное актерам, с удовольствием разыгрывающим комедию. Я думаю, что Подсекальников одна из лучших ролей Р. Ткачука, а целый ряд сцен этого спектакля относятся к лучшим в режиссерском искусстве Плучека последних лет. Зал живо реагирует: тот же Свободин подсчитал, что смеховых реакций во время спектакля было 140. Чему, как говорил городничий, смеетесь?

Дело идет о том процессе, который только начал зарождаться в минувшем сезоне, но который уже сейчас нуждается хотя бы в «экспресс-анализе». Каким образом театральное сознание будет осваивать большую литературу, пришедшую к нам с огромным запозданием? Ведь совершенно очевидно, что вслед за «Собачьим сердцем», «Самоубийцей», «Мандатом» последуют постановки «Багрового острова», «Адама и Евы», пьес и прозы А. Платонова, Е. Замятина, Б. Пильняка, Б. Пастернака, Л. Лунца, Ю. Олеши, Д. Мережковского. Никто не может предугадать, что завтра станет событием и вызовет радостное удивление, как те же «Холопы» П. Гнедича, столь неожиданно и точно угаданные Львовым-Анохиным. Тем более важно понять, в какую сторону направлены усилия современной сцены.

Что произошло с «Самоубийцей», почему пьеса, столько лет не допускавшаяся на сцену, стала «происшествием, которое никто не заметил»? Может быть, время убило в ней живой смысл, «обезвредило» сатирический заряд, и теперь с ней можно обращаться, как с детской игрушкой? В какую линию соединяются 140 смеховых реакций, какую сверхзадачу несут? В Театре сатиры они соединяются пафосом обличения мещанства, как и предупреждают нас заботливо в программке, сопровождающей спектакль. Эта пьеса против мещанства и обывательщины? «Собачье сердце» направлено против хамства? И «Котлован» против обывателей, и «Чевенгур», и роман «Мы», и «Багровый остров»? Боюсь, что это лишь старый способ стерилизовать взрывоопасные тексты, привести их к привычному знаменателю, приспособить к иным меркам. Недаром же в спектакле Театра сатиры купированы многие разящие реплики, а то и сцены, недаром же альманах «Современная драматургия» опубликовал пьесу Н. Эрдмана не в том виде, в каком она вышла из-под его пера в 1930 году, а с теми поправками, заплатами и изъятиями, которые были по необходимости сделаны автором на закате его изувеченной жизни в конце 60‑х годов, когда он держал в руках гранки пьесы в журнале «Театр». Поправки {137} эти понятны, так же как вполне понятно желание Николая Робертовича пусть и в изуродованном виде, но увидеть пьесу напечатанной в родной стране. Свои пьесы калечили и резали многие, в том числе Эрдман и Булгаков. Но сегодня, вводя пьесу в театральный оборот, можно было дать «Самоубийцу» в том виде, в каком пьеса возникла на рубеже 20 – 30‑х годов? Мне кажется, нужно было пожертвовать еще несколько страниц журнальной площади и привести в примечаниях разночтения и поправки, сделанные рукой Н. Эрдмана, чтобы все сами увидели, где авторская воля, а где авторское бессилие. Чтобы поняли, какой ценой оплачивается литературный труд и в какие драматические отношения автор может вступить с собственным текстом.

Мнимый самоубийца Семен Подсекальников, мечтающий среди ночи о ливерной колбасе, — обыватель? Спору нет. Те, кто предлагает ему истребить себя идейно, с запиской в пользу страдающей русской интеллигенции, растоптанной веры, гибнущей торговли и опозоренного искусства, все эти Гранд-Скубики, отцы Елпидии, Никифоры Пугачевы — ничтожества и пошляки? Безусловно. Так они и сыграны в Театре сатиры. Однако один простой вопрос все-таки крутится в голове и хочется задать его современным интерпретаторам и самому себе: а чего ж эту невинную пьесу Пятьдесят семь лет не допускали к постановке? Ведь мещан, обывателей и пошляков вменяли в обязанность дозволенной сатире «вдрызг высмеивать» во все времена. И почему клеймо запрета на эту пьесу наложил тот, кто обычно в таких делах не ошибался (естественно, со своей точки зрения). Он и на этот раз не ошибся, Потому что «Самоубийца», равно как «Багровый остров», «Ложь» А. Афиногенова, «Усомнившийся Макар» и «Впрок» А. Платонова — называю вещи, отмеченные личным сталинским неприятием, — несли в себе мощный заряд социального критицизма. Они пророчили и предупреждали, предчувствовали и пытались показать реальное состояние общества накануне и после 1929 года, не зря названного «великим переломом». Писатели пытались выполнить свое дело в условиях, когда, по слову автора «Собачьего сердца», «никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира стала немыслимой».

«В настоящее время, гражданин Подсекальников, то, что может подумать живой, может высказать только мертвый». Легко истолковать эту фразу как обывательскую остроту (так и толкуют). Но можно различить в ней микромир пьесы, понять характер {138} перевернутого, обращенного сюжета. Продажный поэт-выпивоха кричит, что он не хочет сидеть в отдельной комнате и играть туш гостям и хозяевам. Нэпман жалуется на весь свет, что не дают ему развернуться в лавке. Прохвост рассказывает притчу о том, как русская интеллигенция-наседка высидела не те яйца и мнит себя той самой наседкой, которой сначала предложили плыть, потом лететь, а потом предложили сесть — «и посадили». Продажный священнослужитель оскорблен за поруганную веру. Поэт-русофил мечтает в дохе, да по степи, да на розвальнях, да под звон колокольный у светлой заутрени, заломив на затылок седого бобра, весь в цыганах, обнявшись с любимой собакой, мерить версты своей обездоленной родины. Обыватель, обретя мнимую свободу, осмеливается позвонить аж в Кремль и сообщить, что Маркса он читал и Маркс ему не понравился. Составлены предсмертные записочки на все случаи и вкусы, от «в смерти моей прошу никого не винить, кроме нашей любимой советской власти» до «умираю как жертва национальности, затравили жиды». Герои пьесы отстаивают право ходить друг к другу в гости и говорить, как трудно жить. «Потому что нам легче жить, если мы говорим, что нам трудно жить». Курьер Егорушка представляет наступающий социализм как общество, где не будет загробной жизни, а будет масса, масса и масса. Огромная масса масс. Он хочет читать «про курьеров, про их жизнь и переживания». Он хочет стрелять и, кажется, вот‑вот начнет эту стрельбу во всероссийском масштабе.

Это время ломается и кричит на разные голоса. За пародийным хором двойников и имитаторов в пьесе Эрдмана все время чувствуешь задавленное многоголосие реальной страны, ее поэтов, интеллигентов, священнослужителей, торговцев и тех же обывателей, живших только для статистики, а теперь очумевших на сквозном ветру истории. Куда двинется эта громада? Куда несется птица-тройка? «И мчишься ты, вдохновенная бегом», — восторгается мнимый поэт, поправляя на одну роковую букву создателя «Мертвых душ».

Грандиозная мистификация пьесы, законченной в 1930 году, завершится классическим финалом, подготовленным всем внутренним движением сюжета. Идея самоубийства пущена в ход, «червячок» запал в душу некоего поэта Феди Питунина. Немая сцена предварена громовым сообщением: «Федя Питунин застрелился!»

За пародийным самоубийством обывателя встает образ реального {139} самоубийцы-поэта. В кривом зеркале фарса вдруг различаешь тень великого самоубийцы 1930 года, того, чей «выстрел был подобен Этне в предгорья трусов и трусих». Комедия Николая Эрдмана обрывается грозным предостережением, вполне в духе этой гоголевской по масштабу сатиры.

В современном театре публика смеется 140 раз, но ей, кажется, не дали повода догадаться, какую пьесу она смотрит и какой силы художественный и социальный заряд в этой пьесе заключен. Привычная для этого театра средняя температура, привычный сценический язык, привычный смех, проникающий в дозволенную зону.

### Четвертая стена

Шла передача «Сегодня в мире». Вдруг среди обычных сообщений о накале классовой борьбы за рубежом и кинокадров разгона какой-то демонстрации ведущий начал новую тему, довольно неожиданную. Он зачитал письмо московского телезрителя, обращенное к создателям передачи «Сегодня в мире». Рассерженный москвич высмеивал штампы этой передачи: он хотел видеть на экране, как живут люди за рубежом, как они трудятся, как отдыхают, короче говоря, как они реально там существуют… Ведущий стал объяснять рядовому телезрителю всю его обывательскую неправоту. Он изложил принцип, по которому отбираются сюжеты для передачи «Сегодня в мире». «Что для нас является событием? Если человек пошел в магазин и купил батон или штаны, — это для нас не является событием, это не интересно…»

Что является событием в мире современной драмы? Крупнейший вопрос! Можно сказать, что именно в этой точке скрещивается многие наши художественные проблемы, имеющие историческую родословную. Реализм бесконечно расширил сферу того, что стало считаться «событием» в драматургии. Как человек «построил» себе шинель и что из этого вышло, как немой крепостной Утопил собаку, как люди сидят, обедают, носят пиджаки, а в это время ломаются их судьбы — вот новый событийный ряд, освященный русской классикой.

Вопрос о том, как человек достал штаны или купил батон хлеба, оказался едва ли не ключевым для новой драматургии, рожденной на излете прежнего десятилетия. Не хотели смотреть на тех, «кто пришел», не желали замечать той новой реальности, которую «обрабатывала» драматургия. Ну что это за событие, когда {140} женщине воздвигают в качестве дара туалет на даче? И что это за пьеса, герой которой, подросток, получает удар ножом в живот из-за облюбованных им джинсов, то есть тех самых штанов, столь ничтожных в масштабе мировых событий?

В прошедшем сезоне наш театр начал постепенно и очень трудно переналаживать свою сценическую оптику, направленную на осознание новых отношений с действительностью. Цеховая «театральная тема» выдвинулась на первый план — верный знак художественного поворота, предчувствие новой проблематики, новых героев, нового сценического языка.

«Стена» А. Галина в «Современнике» в постановке Р. Виктюка и «Тамада» того же А. Галина в Художественном театре (режиссер К. Гинкас) с разных сторон и с разным успехом пытались выразить сложившуюся театральную ситуацию. И там и здесь — образ изолгавшейся сцены, изолгавшегося актерства, давно перешедшего в сферу обслуживания. Спектакли выразили потребность новой жизни быть выраженной, осмысленной, понятой. «Улица корчится безъязыкая, улице нечем кричать и разговаривать» — на эту тему в спектакле К. Гинкаса предложены десятки изощренных массовых этюдов, сливающихся в один огромный этюд, обновляющий саму природу того, что принято называть «народной сценой». На сходную тему в спектакле Р. Виктюка сыгран бессловесный финал: живые люди пробиваются к нам сквозь фанерную «четвертую {141} стену», ее заколачивают, забивают наглухо, а люди кричат, Машут кулаками, пытаясь прорваться на сцену. «Корчится» жизнь, Но «пространство театра» коснеет в неподвижности, оглохло в своем самодовольстве.

Театр, замкнутый на самом себе, становится предметом исследования бенефисной пьесы Э. Радзинского «Я стою у ресторана…», поставленной В. Портновым в Театре имени Маяковского. Нам поведали историю двух творческих людей, изголодавшихся по театру: один недописал, вторая недоиграла. И вот они доигрывают на наших глазах. Этот трехчасовой «театр для себя», этот Поединок Натальи Гундаревой и Сергея Шакурова своим сверхсюжетом имеет, может быть, непроизвольно, тоску по свободному театру, в котором можно играть все. И сколько ж они успевают сыграть за эти три часа — по десять бенефисов каждый. Вот уж всласть накричались, наплакались, наубивались, насмеялись, напереодевались, наревновались, напародировались. Но детский восторг игры, в который нас вовлекали, часто сменялся непреодолимой скукой. Уж очень долго театр пляшет вокруг самого себя, не имея, в сущности, никакого иного содержания.

В. Астафьев в «Печальном детективе», Ч. Айтматов в «Плахе» явили общественному осознанию жизнь «на дне»: это «дно» должно было представить всю опирающуюся на него вертикаль общества. {142} Тема «дна» была подхвачена в минувшем году нашей публицистикой, мощным катализатором общественных настроений. Параллельно романам А. Рыбакова, В. Дудинцева и А. Приставкина люди зачитывались очерками о наркоманах, бичах, проститутках, гомосексуалистах, люберах, металлистах, рокерах. Открылся мир сиротства, приютов и интернатов. Мы впервые расслышали голоса женщин с привокзальных «плешек», впервые прочитали, что делается за оградой «смиренного кладбища», где копошится все та же ослепительная и чудовищная жизнь, строятся и рушатся свои планы и надежды, каким-то особым образом сопряженные с тем, что происходит «там, наверху».

Несколько лет назад в Праге в маленьком Театре на Забрадли я смотрел инсценировку какого-то романа Иржи Грабала. Дело происходило в подвале или подземелье, куда сверху через огромную конусообразную трубу общество сбрасывало макулатуру. Философ дна, неунывающий человек, у которого в гостях собирались окрестные ассенизаторы, рефлексировал над этими тоннами книг, газет, журналов, вчера еще претендовавших на долгую жизнь, вчера еще поучавших человечество и вот сброшенных вниз за полной ненадобностью. С печальным швейковским юмором он «перерабатывал» этот идейный мусор, загрязнявший умы людей не {143} хуже, чем радиоактивные отбросы. А зал смеялся, все понимал и надеялся. Искусство маленького театра укрепляло душу.

Очень давно мы стали стесняться собственной жизни, стерилизовать ее отражение в искусстве. Не называем какие-то страшные вещи — значит, их как бы и нет. Как будто оттуда, из «ямы», из ночлежного дома, с каторги, из палаты № 6 не извлекались горящие истины теми, кого мы именуем классиками. Именно в этом направлении создал Лев Додин свой спектакль «Звезды на утреннем небе», выпущенный в Малом драматическом в последние дни прошедшего сезона.

Пьеса Александра Галина написана несколько лет назад для себя, «в стол», без всякого расчета на близкую сценическую публикацию. Писатель сопрягает события разных уровней, жизнь отечественных проституток и Олимпийские игры, увидеть которые им не суждено: участковые попросили их подобру-поздорову Убраться на несколько дней подальше из столицы, чтобы не портить гостям впечатления от праздника мира, силы и здоровья. Сюжет, небывалый для нашей драмы, исполнен автором и театром с той полнотой осуществления, вкус которой давно забыт. Поблагодарим время: спектакль не прошел ни одного редакторского фильтра, его не коснулись чиновничьи коррективы, эти изумительные ножницы, обладавшие способностью стричь все, что {144} растет. В страшном сне нельзя себе представить, что сделали бы с этой пьесой и этим спектаклем года три назад, как бы его чистили, правили и выпрямляли, какому прессингу подвергли бы каждую остроту, каждую нестандартную фразу и даже каждый жест: потому что в мире «дна» жесты подчас гораздо более выразительны, чем слова, а случайная песня выворачивает наизнанку душу.

И вот эта девочка Мария, эта Соня Мармеладова с нынешнего Невского, не сыгранная — воплощенная Н. Акимовой, садится на железную кровать в бараке и поет своим случайным спутницам. Она поет про какого-то парнишку и «мента», что угрюмо свой пост охранял. Тоненький голосок, будто светлый ручеек течет на одной ноте. Тут не мелодия важна, а огромное содержание, которое вкладывается в рассказ о том, как «волки» схватили паренька, как пошел он по каторгам и стал зазывать туда свою малютку, бывшую комсомолку: «Вам на воле цена три копейки, ну а мы вам дадим три рубля». Этот городской романс, этот тюремный фольклор, подаренный театру реальной девочкой с Невского, прошибает театральную условность сюжета, дает ему убедительность, которую никакой системой подмен и имитаций достичь невозможно.

Театральность получает неотразимое жизненное обоснование. Более всего этот спектакль далек от сентиментализма и либерального утешительства. Это мужественный спектакль и, если хотите, радостный. В высшем смысле слова радостный, потому так часто и разряжается смехом, громовым ударом, единящим сцену и зал в акте понимания. Это спектакль безжалостный, бесстрашный по актерской игре. Сняты все запреты на живую сценическую жизнь, нет ничего недозволенного театральной таможней. И потому Анна — Т. Шестакова, забубённая пьянчужка, лишенная детей, спасая ту, что пела про «мента» и «волков», может нацепить на себя «выходное» зеленое платье, одним жестом сотворить немыслимую прическу, схватить дезодорант, освежить себе все места (буквально все!) и гордо, как на амбразуру, выйти на призывный зов каких-то цивилизованных козлов, оглашающих из машины всю округу песней Высоцкого. И эта опохабленная песня, пущенная на потребу подонкам, и эта изнасилованная Мария, никого не винящая в своей жизни и даже не знающая, что были на Руси вопросы «кто виноват» и «что делать», и та другая, принцесса с Южного побережья, ослепительная Лоран — И. Селезнева, приехавшая из Судака в расчете на легкую олимпийскую поживу, и этот душевнобольной {145} физик Саша — В. Осипчук, обретающий покой в материнских объятьях проститутки, и этот милиционер Николай — С. Козырев, вполне готовый соскользнуть в тот мир, от которого он нас охраняет, и его мать Валентина — В. Быкова, пожарница, добровольная надзирательница, пуще всего на свете боящаяся мезальянса милиционера и проститутки, — вся эта не узаконенная, никем не описанная, полная своих событий жизнь распахнута настежь современным театром.

На этой сцене эти же актеры играют спектакль «Братья и сестры». Тут хорошо знают историческую подкладку частной жизни. Эпос русской деревни не раз откликнется в эпосе современного города, беспаспортные колхозники послевоенной Пинеги неожиданно будут просвечивать сквозь образы униженных и отселенных обитателей городского «дна». Да и откуда многие из них в город-то попали, как не из тех же деревень, избы которых десятилетиями стоят заколоченными. Не из лимитчиц ли рекрутируются эти Марии, Клавы и Анны, по-своему освоившие лозунги свободы, равенства и братства? На дне обнаружены «братья и сестры» — эта простая мысль обостряет и согревает актерское зрение. Рядом с низостью, кровью, грязью, насилием жизнь поддерживают моменты самоотречения, неистребимого душевного порыва, нерастраченной любви. Поэтому не назойливо, но внятно Л. Додин прорезает действие обрядами «омовения», «преломления хлеба» и другими вечными мотивами, которые входят в новый спектакль так же органично, как и в абрамовскую трилогию. В конце концов в современной пьесе открывается историческое дыхание.

Мы предчувствовали его с самого начала спектакля, с первых тактов свиридовской мелодии, ежедневно напоминаемой программой «Время». Наступает финал. На шоссе, под обрывом, вот‑вот должны пронести олимпийский огонь. Его передают из рук в руки, он пересек уже многие границы и страны, день и ночь идет на шоссе служба, люди охраняют тот огонь, оберегают факел, который ждут на главном стадионе. Барак и его обитатели возбуждены до предела. Они тоже хотят принять участие в общем торжестве. И вот взмывает вверх свиридовский мотив, исполненный каким-то образцово-показательным духовым оркестром. Под эту торопящую, бьющую по нервам, зовущую и влекущую музыкальную волну в бараке начинается сражение. Женщины пытаются вырваться на волю, им позарез нужно посмотреть на этот факел, Причаститься к общей истории, но их не пускают. Сменив по случаю {146} праздника галифе цвета хаки на красное кримпленовое платье, надзирательница запихивает их обратно в барак, но они рвутся неудержимо, выламывают доски, вылезают через окна на крышу, и вот они уже стоят на крыше барака и, обращаясь куда-то через наши головы, издают вопль восторга. Они приветствуют огонь и желают победы нашим ребятам, самым лучшим в мире ребятам. Под уханье и скрежет образцово-показательного оркестра они празднуют миг своего единства с этим факелом, с этим миром и предрассветным небом, на котором тают следы последних утренних звезд.

С точки зрения передачи «Сегодня в мире» событие, происшедшее где-то на сто первом километре, ничтожно и даже неразличимо. С точки зрения искусства — оно исполнено значения. Прорвана «четвертая стена», пробита еще одна брешь в неистребимую живую жизнь. И если бы меня спросили, что ж это был за сезон и в чем его главный итог, то я бы сказал: а вот в этой самой свободе художественного высказывания, которое стало утверждаться как естественная норма театра. В открывшихся горизонтах исторической и современной жизни, в выходе из манкуртизма. Произошло перераспределение духовных ценностей? Да, произошло. Вниманием общества полностью владели великие книги, возвращенные из небытия, и новые книги, опаленные светом самых трагических страниц нашей истории. Театр не совершил своего покаяния? Не спешите с приговором. Театр поставлен на то место, которое он пока и может занимать по своему уровню. Кардиограмма сезона показывает сердечную недостаточность, ослабление пульса, многие иные заболевания. Но это ни в коем случае не пустота, не ровная прямая линия. Это уже жизнь, естественное и трудное движение, выход из болезни, из духовного кризиса. Все образуется при свете дня. Воскреснем. Лишь бы не обрезали провода.

Театр, 1987, № 12.

## **{****147}** Черный снег «Собачье сердце» М. Булгакова в Московском ТЮЗе

Булгаков в «Театральном романе» описал чудесную игру в «волшебную камеру». Рассказал о том, как из белой страницы выступает что-то цветное, как возникает особого рода картинка, не плоская, а трехмерная, как загорается в этой коробочке свет, начинает звучать музыка и оживают те самые фигурки, что были описаны в романе.

Так же, вероятно, совершается таинство сотворения спектакля из пьесы. Сквозь воскресшие страницы булгаковской повести «Собачье сердце», пролежавшей в запасниках нашей литературы Шестьдесят два года, выступает в современном спектакле весь булгаковский мир. Режиссер Г. Яновская, драматург А. Червинский, художник С. Бархин привносят в спектакль не только опыт зрелого Булгакова. Они «вчитывают» в паузы «Собачьего сердца» тот исторический опыт, которым автор повести 1925 года, естественно, не владел, но пытался угадать в своей уникальной умственной лаборатории. Напророченное и свершившееся сталкиваются в зрительском сознании. Игра на этих двух планах создает в зале, если так можно сказать, атмосферу интеллектуальной радости. Многие начинают себя чувствовать прозорливыми и очень умными. Памфлет, не имевший литературной и театральной судьбы в своем отечестве, врезается с налета в самые что ни на есть серьезные, а то и болезненные вопросы современной жизни.

Спектакль этот требует своего способа описания. Он взывает не к быстрой дешифровке, но к «медленному чтению», через которое, будем надеяться, выступят слагающие спектакль художественные идеи.

Прежде всего скажу про «волшебную камеру», сотворенную фантазией Сергея Бархина. Редкая по изобретательной сложности {148} и щедрости сценическая картина будоражит воображение, зрение и слух постепенно осваиваются в многоголосице нераздельных и неслиянных фактур и пространств. Сцена разделена на две части. В глубине — позолоченное пространство, лотосообразные колонны, увенчанные чашами-капителями. Колонны испещрены иероглифами. Птицы, змеи, человеческий, животный и растительный мир древнейшей цивилизации… В том пространстве будет разворачиваться пантомимическое, пародийное оперное действо. «Аида» причудливо вольется в булгаковский сюжет, придаст ему странный многозначный контекст, подсказанный, заметим, самим автором: недаром же профессор так настойчиво напевает «К берегам священным Нила…».

Оперное пространство «перетекает» в пространство иное — серое, обугленное, темное. Те же колонны, но без позолоты и наполовину разрушенные, как будто с мира содрали кожу. Бьют по глазу груды темного, сверкающего, как антрацит, песка, пепла или золы. Будто в диковинном сюрреалистическом сне сквозь этот пепел, оставшийся после пожарища, прорастают островки уцелевшего мира: мощный, неколебимый обеденный стол, сервированный, как в «доисторические времена», огромный буфет, а еще фисгармония, какие-то детали медицинского оборудования и театральной техники вперемежку, и профессорский стол с колбами, и сова с горящими глазами, та самая сова, которую Шариков обещает непременно «разъяснить».

{149} Это образ выжженной земли, знак беды. Это образ «черного снега», приснившийся когда-то Булгакову и по-своему перетолкованный современным художником. Жалобный вой вьюги переплетается с воем и плачем людей и зверей, которым спектакль начинается и из которого, как колос из зерна, вырастает его прихотливый смысл. Вот они, эти люди, сидят на авансцене, прямо перед нами, и обращают в небеса неслаженный, надсадный вопль, некую коллективную жалобу, стараясь перекричать друг друга. Потом вопль стихает и остается только тоскливый и одинокий голос пса-дворняги. «У‑у‑у‑гу‑гу‑гу! О, гляньте на меня, я погибаю. Вьюга в подворотне ревет мне отходную, и я вою с ней». Умирает несчастное животное, но возникает спаситель — профессор Преображенский. Этот ласковый господин в шубе (профессора играет В. Володин) разговаривает с псом, как с человеком, переводит его скулеж на человеческий язык, прикармливает его, приманивает и ведет за собой в прекрасный дом в Обуховом переулке. А У дома — печально-неторопливый швейцар Федор (В. Сальников), а в доме — изящная горничная Зина (Н. Корчагина), и повариха Дарья Петровна (А. Ларионова), и еще какой-то интеллигент — Иван Арнольдович Борменталь (В. Долгоруков). Всех обнюхав и Поняв, что убивать не будут, Шарик успокоился и смекнул, что судьба смилостивилась над ним и он вытащил в лотерее жизни «самый главный собачий билет».

Вторя булгаковской фантазии, Александр Вдовин, играющий Шарика, с замечательным остроумием воплощает, как обживается пес в профессорской квартире, как познает законы странного Мира, исполненного разного рода обычаев и порядков, которым так сладко подчиняться. Люди в белых халатах работают, колдуют над своими колбами, изобретают лучи новой жизни, омолаживают стариков. А в отведенный час ездят в оперу или обедают, и все По порядку, не спеша, переживая жизнь как труд и праздник.

В центре первого акта — ритуальный обед, остраненный глазами восторженного пса, а также молчаливо-сосредоточенного Работника ГПУ, охраняющего покой профессора и его государственное открытие от нежелательных визитеров. Перед обедом все Домочадцы во главе с Филиппом Филипповичем напевают что-то Из «Аиды», достигая радостного и слаженного ритма, усаживаются за стол, не забывают угостить Шарика и начинают какой-то в высшей степени сомнительный интеллигентский разговор. Диковинные вещи слышит Шарик за профессорским обедом. {150} Профессор утверждает, что никакой разрухи в стране нет, что разруха понятие не материальное, а, так сказать, интеллектуальное, она в головах людей, а не где-то еще. «Если я, вместо того чтобы оперировать каждый вечер, начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха, — патетически возглашает профессор, встав из-за стола. — Если я, входя в уборную, начну, извините за выражение, мочиться мимо унитаза и то же самое будут делать Зина и Дарья Петровна, в уборной начнется разруха». Возбужденного водкой и горячей закуской профессора заносит в контрреволюционные выси. Профессор требует порядка, светило мечтает о городовом. Шарик поражен и восхищен. Этот сытый, самоуверенный, свободный человек, занимающий один семь комнат, этот скрытый монархист — поклонник порядка, поэт здравого смысла и естественной эволюции пришелся Шарику по душе. Если бы Шарик прочел «Каштанку», то он бы воспользовался сравнением чеховской собаки: это был, конечно, «хозяин», а не «заказчик».

Однако в квартире хозяина происходят не совсем понятные вещи. Порядок разрушается на глазах. Сверху все время раздается коллективное пение (поет собрание жилтоварищества), потом «певцы» и баритоны являются собственной, так сказать, персоной. Они предлагают профессору уплотниться, потому что «даже Айседора Дункан не имеет такой квартиры». Во главе жилтоварищества Швондер (А. Жуков), человек с постоянно блуждающей улыбкой фанатика-идеалиста, рядом с ним явно контуженный Пеструхин (С. Балабанов) и еще некое существо неизвестного пола, которое звонко и настойчиво предлагает профессору купить несколько брошюр в пользу голодающих детей Германии. Профессор и брошюры наотрез отказывается покупать, и жилтоварищество выставляет вон, вызывая для охраны своего тайного труда товарищей с Лубянки (тут А. Червинский, тонкий интерпретатор повести, сдвоил мотивы «Собачьего сердца» и «Роковых яиц», созданных годом раньше, но трактующих сходную тему). Таким образом, в профессорской квартире поселяются трое симпатичных молодых людей в отглаженных френчах, безукоризненно знающих свое дело и позволяющих профессору совершить свою первую в мире операцию по пересадке гипофиза человека в собачий мозг.

В темноте (электричество «певцы» как раз вырубили), под ручными фонариками, под свечками-звездами, зажегшимися над Пречистенкой, профессор Преображенский колдует над собачьим {151} и человечьим мозгом. Рядом с буфетом, створки которого преображаются в нечто, напоминающее иконостас, распаленный научной страстью кудесник создает гомункула, присвоив себе права творца. И вот он явлен наконец во плоти, этот странный, сбросивший шкуру оголенный юноша с перебинтованным лбом. «Ребенок» вытягивает вперед руки и совершает трогательные шаги навстречу прослезившемуся «папаше». Как и положено, он сначала упадет, упадет в черный снег, и снова встанет и упрямо пойдет, и произнесет первые человеческие слова, усвоенные еще в собачьей жизни: «абыр валг» (что значит Главрыба), а потом схватит бутылку из-под розового портвейна и жадно припадет к ней. Прозвучит тема «Аиды».

«Новый человек» создан.

Второй акт спектакля посвящен процессу «социализации» Шарика. Эта социализация происходит в разных направлениях, потому что в квартире Преображенского господствуют одни правила общежития, а у «певцов» — другие, прямо противоположные. Профессор свято верит в просветительские механизмы, в убеждение и ласку, он не принимает террор ни в какой форме и ни в каком цвете, считая, что он совершенно парализует нервную систему. По дому на самых видных местах развешиваются призывы «не плевать», «мимо унитаза не мочиться», «семечки не грызть» и т. д. Но у Шарика дурная наследственность: гипофиз, как выясняется, взят от Клима Чугункина, люмпена, алкоголика и уголовника, трижды судимого и приговоренного в последний раз к пятнадцати годам каторги условно (спасло социальное происхождение). Чугункин «прорастает» в Шарикове.

Перерождение очаровательного пса в узколобое и наглое двуногое, справляющее у всех на глазах свои естественные и противоестественные нужды, сыграно Александром Вдовиным без всякой тюзовской утрировки. Взяв себе имя Полиграф и приняв наследственную фамилию Шариков, наш герой никакого сознательного зла не совершает по той простой причине, что у него нет сознания. Он счастливо и победно «наследует» своей собственной природе, то есть животному, не очеловеченному инстинкту. В новом контексте начинают выразительно работать прежние, естественные в бродячем псе и омерзительные в человеке рефлексы. Полиграф все время почесывается, облизывается, что-то виртуозно выделывает ногой, быстро возбуждается и сникает, остервенело {152} вгрызается в кусачих насекомых. Стихия животного ужаса, долго таившаяся и набухавшая в звуковой атмосфере спектакля, вырывается на волю. Первыми угрозу чувствуют женщины: страшный вопль обезумевшей горничной Зины сотрясает спящий ночной дом.

Шариков обживается быстро. Начинает, как и следовало ожидать, с уничтожения своего извечного оппонента — кота, потом выходит за пределы профессорской квартиры, устраивается по рекомендации Швондера на работу в подотдел очистки Москвы от бродячих животных (котов) и наконец является в золотом оперном проеме со своей невестой. Полиграф в кожаной тужурке, кожаных галифе и кожаных сапогах. Усевшись в кресло посреди «похабной квартирки», он поплевывает на свою кожаную сбрую и начищает ее до блеска белой салфеткой. Шариков не прочь пофилософствовать. Лучшее время для этого — обед. В первом акте мы присутствовали на обеде, так сказать, ритуальном, теперь, как в кривом зеркале, мы видим разрушение «парада». Шариков торопливо напевает что-то из «Аиды», потом без паузы, как блоха, перескакивает на русскую народную — «Живет моя отрада в высоком терему». Затем усаживается за стол и начинает пожирать без разбору все, что под рукой, заливая куски еды чудовищными порциями водки. Между этим пожиранием и шариковской философией прямая и короткая связь: Полиграф знает, как разумно и быстро «пожрать» мир. Он прочитал переписку Энгельса с Каутским, она ему крайне не понравилась, он с обоими не согласен. У него есть свое решение: «взять все и поделить». Остолбеневшие ученые не знают, что и делать. Они переговариваются по-немецки, пытаются ублажить Полиграфа лаской или отеческим внушением. В ситуации, смахивающей на ситуацию «Пигмалиона», два доктора с комическим одушевлением пытаются внушить пещерному человеку азы социального поведения. Все бесполезно, Преображенский посрамлен. Физиологические команды типа «Стоять!» Шариков еще понимает, при виде ошейника его охватывает счастливое предчувствие прогулки, но дальше — тупик. Собачье сердце переродилось в человечье, притом самое паршивое из всех, что существуют в природе.

Г. Яновская не спешит с сюжетными развязками, она не пропускает ни одного смыслового поворота. Какие только темы тут ни возникают: профессор и казнит себя, и пытается пророчить, он рассуждает об эволюции и наследственности, о глупости Швондера, {153} который натравливает Шарикова на профессора, не понимая, что кто-нибудь другой может натравить Полиграфа на самого Швондера. Владимир Володин, исполнитель роли Преображенского, и тут остается в пределах намеченного в повести типа ученого — «тупого гения», как сказано у Булгакова по другому поводу. Но актер чувствует, что в исповеди ученого звучат задушевные и выстраданные мысли самого автора «Собачьего сердца». Здесь спектакль вырастает в своем значении и выходит далеко за пределы, так сказать, «шариковской» темы. Преображенский обращает к современному залу важнейшие вопросы. Дело идет о границах нашего познания и нашего вмешательства в саму природу жизни, в ее святая святых. Грустно и торжественно звучат итоговые слова покаяния: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь, вместо того чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсирует вопрос и приподымает завесу: на, получай Шарикова и ешь его с кашей».

А Шариков уже становится героем дня, вокруг него роятся городские бредни и сплетни, возникает характернейшая булгаковская чертовщина, прекрасно воссозданная в спектакле: какая-то юркая Аннушка с бутылкой подсолнечного масла в сетке проникает в профессорскую квартиру в поисках «говорящей собачки», тут же сладострастно завывает полусогнутый зеленоволосый омоложенный старик, и осатаневшие репортеры, и духовой оркестр, и матрос с гармошкой, наяривающий все тот же марш из «Аиды». В какой-то момент режиссер одаривает нас блестящей, истинно театральной деталью: оперные статисты, закончив работу, отыграв свое, молча и сосредоточенно уходят по черному снегу в кулисы. На яркие театральные костюмы наброшены современные пальто, в руках — чемоданы и реквизит. Театральная тема исчерпана, жизнь вступила в свои права. Разрушительная темная энергия вырвалась из-под контроля разума. Долго и подробно разыгрывает в спектакле сцену доноса Шарикова на своего ученого родителя, доноса, заверенного жилтовариществом и неожиданно оказавшегося в руках у потрясенного профессора. Полиграф восседает в центре квартиры, вынимает револьвер, положенный ему по должности, и пересчитывает патроны. Тут-то и возникает мгновенное решение возвратить Шарикова в прежнее состояние. Два докера набрасываются на свое лабораторное создание и совершают убийство, да, да, убийство, что ни говори, — так толкуют эту тему в спектакле. Они душат Шарикова быстро, резко, по-животному, {154} забыв, кажется, все свои просветительские теории и принципы. Гробовая тишина разрезает и без того насыщенную атмосферу зрелища, а потом, как это и бывает у Булгакова, сменяется фарсом: приходит уголовная милиция, предъявляет обвинение в убийстве человека, профессор парирует обвинение: нельзя лабораторное существо называть человеком только на том основании, что оно разговаривало. Живой Шарик, обросший шкурой, предъявляется как вещественное доказательство. «Как же он работал в очистке?» — изумленно вопрошает следователь. «Я его туда не назначал», — гордо, под смех зала парирует Филипп Филиппович, а Шарик, повинуясь булгаковской ремарке и защищая хозяина, вдобавок гаркнул: «Неприличными словами не выражаться». Кто-то, кажется, милиционер, перекрестился, кто-то упал в обморок. Всех будто ветром сдуло. История завершена. Великий профессор, как тоскующий Пилат, остается вдвоем со своей собакой в центре пустой сцены. Падает черный снег, медленно исчезает свет. Музыки нет никакой. Беззвучие.

М. Чудакова и В. Лакшин, публикуя сатирическую утопию Булгакова в «Знамени», уже наметили некоторые важные линии возможной интерпретации «Собачьего сердца», вводимого в мыслительный оборот современного общества. При всем том не стоит забывать, что Булгаков писал не философский или политический трактат; он сочинил повесть и попытался своими писательскими средствами вообразить человеческие и социальные последствия удивительного эксперимента профессора Преображенского. Булгаков творил свою социальную фантастику не в одиночестве и не в безвоздушном пространстве. Все сколько-нибудь честные художники пытались осмыслить переломное время, ответить на сложнейшие вопросы и вызовы. Ответы, как известно, были разные. Воспитанный в унаследованном духе классической культуры, пережив «крушение гуманизма», Булгаков и в своей сатирической прозе, и в «Белой гвардии», и в своих пьесах 20‑х годов пытался тем не менее высказаться именно на тему человека. Писатель оппонировал не только расхожим идеям «омоложения», распространенным в начале 20‑х годов. Булгаков полемизировал — писательскими средствами — с гораздо более могущественной и долговременной идеей создания, сотворения, конструирования «нового человека». Эта идея, тесно и глубоко связанная с мечтой о полном подчинении самой стихии человеческой жизни разумным и {155} контролируемым началам, действительно пронизывает культуру, идеологию и искусство 20‑х годов.

На этом фоне Булгаков предстает «архаистом». С университетских лет он познал спенсеровскую идею Великой Эволюции. Пытаясь оставаться на почве фактов, на почве реальной истории, писатель полагал, что прежде чем мечтать о создании нового человека, следует воспитать просто человека. Некоторые черты народного характера и народной жизни вызывали у него, вслед за классическими учителями, «глубочайшие страдания» и даже, по его собственным словам, тяготение к мистике («я — мистический писатель»). Все это в большой степени скрыто в антиутопии «Собачьего сердца».

Спор идет не с Шариковым — «следствием», но с «причиной» — профессором Преображенским, в чьей квартире «зародился» Полиграф. В спектакле, о котором мы ведем речь, это очень хорошо поняли. Вековой, чисто русский, интеллигентный спор спустился с небес теории на грешную землю. Послушайте голоса того времени. Это ведь не Шариков, освоивший переписку Энгельса с Каутским, а русский интеллигент, поэт, мыслитель и будущая жертва Шариковых Алексей Гастев представляет себе новое общество и нового человека как хорошо организованную машину с «системами психологических включений, выключений, замыканий». Это ранний Платонов в своей воронежской публицистике полагает, что «дело социальной коммунистической революции — уничтожить личность и родить новое живое мощное существо — общество, коллектив; единый организм земной поверхности, одного борца и с одним кулаком против природы». Это его, молодого Платонова герой по имени Вогулов, выдвигает необходимость «новому человеку» родить «сатану сомнения, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное сердце». Эти идеи войдут потом в плоть и кровь главных платоновских героев, утопистов и фанатиков, прожигающих насквозь истощенную землю в поисках «ювенильного моря», то есть все того же юного, «омоложенного» человечества.

Профессор у Булгакова признается другу: «Я заботился совсем о другом, об евгенике, об улучшении человеческой породы. И вот на омоложении нарвался».

Филипп Филиппович «нарвался», а Сергей Третьяков, будущая жертва Полиграфа, пишет в 1927 году пьесу «Хочу ребенка», которую собирается ставить Вс. Мейерхольд, отец «биомеханики», {156} теории создания нового актера и нового человека вообще. В пьесе евгеника прокламировалась с такой поразительной откровенностью, которая у современного исследователя вызывает «смешанное чувство стыда и изумления». Молодая коммунистка, восприняв передовые социальные идеи, заботится о здоровом производителе для ее будущего ребенка. Найдя партнера и задав ему несколько анкетных вопросов, она с трудом склоняет его к одномоментной разумной любви («хочу иметь хорошего ребенка, чтобы отец его был хороший парень и чтобы отец его был рабочий парень»). Другой герой пьесы, носящий истинно булгаковскую фамилию Дисциплинер, сообщает, что новое государство поощряет евгенический подбор, в результате которого должна возникнуть «новая порода людей».

Герои мечтают о ювенильном море, о «биомеханике» и евгенике, а приходит Шариков и наводит свой порядок. Об этой печальной иронии истории Булгаков размышлял в «Собачьем сердце».

«Москва — котел: в нем варят новую жизнь. Это очень трудно. Самим приходится вариться. Среди Дунек и неграмотных рождается новый, пронизывающий все углы бытия, организационный скелет». Эти слова написаны Булгаковым в начале 1923 года, но в них хорошо виден источник художественного волнения, которым питается «Собачье сердце», да и его все искусство. Волнение писателя не ушло в прошлое. «Новый организационный скелет» рождается и сегодня. И опять «очень трудно», и опять «самим приходится вариться». В общем московском котле варятся дети Пречистенки и Арбата, потомки Преображенского, Швондера, Полиграфа Полиграфовича. Безупречный, хочется сказать, медицинский анализ определенного общественного недуга, сделанный доктором Булгаковым, работает на социализацию наших мозгов, потому что «застой», так же как и «разруха», сплетается сначала в голове, а потом уже становится постылым бытом. Булгаков описал определенное социальное явление и дал ему имя. Это имя отныне, не сомневаюсь, станет нарицательным. По поводу некоторых людей и событий, не вдаваясь в длинные объяснения и поиски родословной, можно будет просто сказать: «Шариков!» И это уже происходит. Вот почему люди в зале так много смеются на спектакле «Собачье сердце». Это радость узнавания собственной жизни, собственной истории, собственных пороков. Такова очищающая сила большой литературы, не зря приравненной поэтом к снаряду, пущенному для уловления будущего.

{157} Приходилось в последний год в связи с публикациями Булгакова, Платонова, Ахматовой и некоторых других писателей слышать опасения: а надо ли эти «снаряды», эти несгоревшие рукописи печатать в массовых журналах, обрушивая их на неподготовленные головы. Поймут ли правильно наши люди смысл сложнейших вещей?

Наши люди поймут. А тем, кто сомневается, хочется подарить билет на спектакль «Собачье сердце» и отправить в бывший Мамоновский переулок. Пусть он переживет раскаты громового смеха, послушает тишину мыслящего, а порой и страдающего зала, пусть он всмотрится в лица Преображенского, Шарикова, Швондера, чекистов, понятых, бабки, интересующейся говорящими собачками, — и тогда продолжим разговор. Что же касается театра, на сцене которого впервые родился спектакль «Собачье сердце», то тут вновь хочется процитировать умнейшего Шарика. Актеры, Долгие годы не знавшие радости настоящего успеха, погрязшие в Междоусобной брани, режиссер, два десятилетия блуждавшая в поисках постоянной работы в наших окосневших театрально-зрелищных предприятиях, кажется, нашли друг друга. Они вытащили «главный собачий билет». Вокруг спектакля бурлит Москва, кипят страсти, просветляются взрослые и, что особенно важно, юные головы. А в волшебной камере сцены лежит черный снег, и Мерцают таинственные иероглифы на золотых лотосообразных колоннах, и упорный профессор продолжает напевать «К берегам священным Нила…».

Театр, 1987, № 8.

*P. S. из 2002 года.*

*На премьере Булгакова я оказался совсем рядом с Андреем Дмитриевичем Сахаровым. Он только что был возвращен из горьковской ссылки. Зал смотрел то на него, то на сцену. Все ощущали какую-то особую ценность исторического момента. В антракте редактор журнала «Театр» Афанасий Салынский спросил: «Как вы думаете, а если заказать Сахарову статью про этот спектакль, про Шарикова и профессора Преображенского? Лучшего автора ведь не найти». И он заказал. Маленькая статья Сахарова пошла немедленно в номер. Первое выступление академика в официальной советской печати по возвращении из ссылки оказалось театральной рецензией. Андрей Дмитриевич рассуждал о том, что будет, если Шариковы вырвутся в космос: они же изгадят всю вселенную…*

## **{****158}** «Ба! Знакомые всё лица!» «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре имени Ленинского комсомола

Эта пьеса Александра Николаевича Островского очень часто оказывается у нас чем-то вроде лакмусовой бумаги, проявляющей ту или иную общественную ситуацию.

Такое свойство заложено в нее от рождения. Пьеса возникла через несколько лет после отмены крепостного права, в переходную эпоху, когда силы старого государственного устройства стояли насмерть против новых сил, совсем еще не крепких, вооруженных в основном либеральной фразой, прекраснодушными проектами и болтовней. Разные времена, как это и бывает, отливались в разных человеческих формах, которые искусство чувствует лучше всех иных инструментов познания общества. Далекий от всякой политики, давно сжившийся с репутацией «бытовика», Островский неожиданно ударил театральную публику России своим, если хотите, политическим памфлетом, психологически и человечески выверенным и потому неотразимо убедительным. Настолько убедительным, что и сегодня пьеса продолжает бить в цель.

Как медленно меняется уклад нашей жизни — вот, пожалуй, первое впечатление от спектакля «Мудрец», поставленного Марком Захаровым.

Двадцать лет назад пьеса справляла столетний юбилей. Тогда она попала в полосу тяжелого исторического спада, как у нас принято говорить, — реакции. Двенадцатый номер «Нового мира» за 1969 год, подводивший некоторые итоги «шестидесятничеству» XX века, включал в себя статью В. Лакшина о «мудрецах» Островского — в жизни и на сцене. При помощи старой пьесы критик {159} сумел развернуть впечатляющую картину растления и деградации общества, пережившего чахоточную весну надежд и вновь погружающегося в холопство. Посвист полицейского бича сделался слишком внятным, Крутицкие и Мамаевы оправились, вступили в союз с новыми «мудрецами»: так начинался очередной позорный виток недавней нашей истории.

М. Захаров имел возможность познать потаенную взрывчатую силу Островского именно в конце 60‑х годов, когда он поставил в Театре сатиры «Доходное место». Московские «мудрецы», дорвавшиеся до этих самых «доходных мест», спектакль тогда запретили, сделав его легендарным.

Минувшие двадцать лет вошли в режиссерское зрение двойным опытом: общественного гниения и развратного застоя, а также зрелищем разбуженной от спячки страны в новейшие времена. Весь яд своей выношенной иронии, весь запас своих саркастических наблюдений он спрессовал сегодня в коротком и резком, как оскорбление, спектакле, мало похожем на классические экзерсисы.

Переходность эпохи, ее торопливую жадность, смутность и разброд М. Захаров выявил прежде всего. Он извлек из пьесы Островского несколько острых мотивов, которые стали, как сказал бы А. Таиров, «раздражителями прямого воздействия». Он прочертил схему пьесы, ее идейные контуры, наложил их на близкую ситуацию и проверил дальнобойность комедии. Контуры сошлись, порой с убийственной точностью. Вновь две силы стоят друг против друга, вновь Крутицкие надеются, что все повернется назад и можно будет порадовать население мемуарами, написанными за них талантливыми Глумовыми. Времена прежние и нынешние пародируют друг друга, перекликаются «революции сверху», длится излюбленный отечественный танец с участием «консерваторов» и «либералов». Зал жадно поглощает прямые сопоставления и косвенные намеки. Крутицкий — Леонид Броневой в генеральском мундире, с приклеенной полуулыбкой приветственно помахивает ручкой какому-то темному сброду с хоругвями: толпу «бомжей» явно держат наготове и науськивают для «последнего, решительного». Рядом с отставником-мемуаристом — прыткий либерал Городулин (Александр Збруев): он выкатывается на каком-то пыхтящем автомобиле с трубой, прадедушке нынешнего «Мерседеса». Прогрессист, как всегда, спешит, мчится, скачет с митинга на митинг, с банкета на банкет, беспрерывной лавой текут слова и {160} готовятся спичи. Своих слов не хватает, ему тоже надобен продажный ум Глумова, чтобы обеспечить «поддержку».

Время митингов и банкетов, перераспределения благ и прав. Слово «поддержка» в разных контекстах всплывает то тут, то там. Куда качнутся исторические весы, кто победит, какие силы возьмут верх на этот раз? Основная художественная оппозиция спектакля, внятно проведенная на всех его уровнях, особого оптимизма не внушает. Конфликт разворачивается между глумовщиной, чудовищной развратной силой на все готового «ума», таившегося в подполье, и хамским миром официозного веселья и маразма, которым начинено прежнее общество. Мы и раньше знали, что мир «мудрецов» полон глупости, пошлости и словоблудия. М. Захаров представил его и как абсолютно непристойный, похабный. Такого патологического скотства, разлитого в воздухе и в натуре, такого обилия животных инстинктов общества, которым, как выяснилось, владеют стареющие женщины и отставные генералы, мы еще в комедии Островского не видели. Как не видели такой Мамаевой, какую предъявила Инна Чурикова. В «Оптимистической трагедии», где она играла героиню, хотели «комиссарского тела». Здесь «комиссарша» прошлого века хочет «глумовского тела» и, добиваясь его, готова, кажется, на все. Игра грубая, яркая, рискованная. Тут вообще играют и «пишут» не акварелью, а как бы шваброй — все кричит, стучит, {161} сыплется, мечется в каком-то дьявольском хороводе. Бьется в прологе о железную стену занавеса Глумов (его играет способный молодой актер Виктор Раков), мелькают тени, то и дело разгорается зловещий огонь, простуженным голосом вокзальной проститутки завывает мать героя (Тамара Кравченко), требующая социальной справедливости. «Закружились бесы разны», надрывают душу воем о богатой «изячной» жизни. И вот они пробиваются в эту жизнь, раздвигают проклятый занавес.

Мир, вожделенный чернью, распахнут настежь перед нами. Он залит светом каких-то невиданно богатых люстр (такой комиссионной роскоши демократическая сцена Ленкома, кажется, еще не знавала). Он копошится, этот мир, ерничает, веселится, продает и покупает оптом и в розницу идеи и тела. Добывают новые места, пекутся о возможном отступлении, сочиняют проекты бесчисленных реформ, но все это в каком-то судорожном чаду, по-собачьи торопливо, без всякого ощущения трагизма переживаемого момента. Занавес сдвинут, открылся просвет и надо вовремя урвать кусок на пиру жизни — недаром огромный стол занимает центр сцены, откликается люстрам в вышине, и эти два знака составляют стержень декорационного решения Олега Шейнциса.

Озорной, дерзкий, вызывающий, а в «послевкусии» довольно грустный и смутный спектакль. Он распаляет страсти, взвинчивает нервы, как свежая газета, но душу, кажется, не утешает. Да {162} и на чем ее здесь утешить? Спорят, надо или не надо оголять Глумова в финале, стоит или не стоит, чтобы героя выворачивало наизнанку за этим самым огромным столом «мудрецов». Одним недостает полноценной Манефы (в этой роли успела блеснуть Татьяна Пельтцер), другим — полноценного, как у Островского, Мамаева (его играет Всеволод Ларионов). М. Захаров может ответить, что не брал обязательств перед всей пьесой, перед всеми ее персонажами, что это всего лишь фантазия на тему классики. Мне тоже кажется, что голое тело Глумова, при всей его семантической значимости в мире купли-продажи и похабства, в плане рассчитанного шокового воздействия не срабатывает (сегодня только ленивый не раздевается на сцене). Я также думаю, что «прямым раздражителям» пьесы, откровенно попадающим в современность, вероятно, недостает раздражителей косвенных, то есть некоторых отсеченных мотивов пьесы, далеко не исчерпавших своих художественных ресурсов. Будь так, еще для некоторых актеров «Мудрец» мог бы оказаться праздником. Но нет смысла писать в сослагательном наклонений. Спектакль живет так, как он задуман, и в том эмоциональном смысловом интерьере дня, который его объясняет лучше, чем любые исторические параллели.

На пути в театр пришлось огибать улицу Горького, потому что напротив Моссовета шел митинг. У входа в метро «Пушкинская» толпился народ, люди поднимались на цыпочках, чтобы прочесть в сумерках какие-то обличительные, вполне «глумовские» стишки про родимую знать, «захрюкавшую» у своего «спецкорыта». Шел конец марта, повсюду звучали возбужденные голоса. Приближались выборы. А в театре ослепительно сияли полтора десятка люстр над сценой, внизу вызывающе расположился пиршественный стол. Новый герой времени бессмертный Егор Глумов заголялся, примеривал очередную маску и выворачивался наизнанку от собственного постылого ума, тоски и предвидения.

Московские новости, 1989, 16 апреля.

## **{****163}** Вальпургиева ночь накануне Первомая Пьеса Венедикта Ерофеева в контексте театрального сезона

В геологии есть дисциплина, которая называется «Динамика подземных вод». Так вот, думая о нашем театре, пытаешься уловить его внутреннее, подземное движение, скрытое от глаз в пестроте внешних коловращений. Много лет критический консилиум ставит один и тот же диагноз: кризис, отсутствие идей, упадок актерского искусства. В десятках городов идет «Собачье сердце» М. Булгакова, везде находятся прекрасные исполнители на роль Шарикова, но мало-мальски пристойного профессора Преображенского днем с огнем не сыскать. Говорят о неинтеллигентности театра, его духовной бедности. Слышал и такое определение: «нищий и жадный». Наряду с этим разворачиваются события совершенно неожиданные. Наши театры снялись с оседлых мест и двинулись в разные края, да не из Керчи в Вологду, а на Запад и Восток, в Париж и Нью-Йорк, Токио и Лондон. Казалось бы, превосходное дело, долгожданное, но и оно вызывает горчайший скепсис. Куда же вы, родимые, тронулись, ничего, в сущности, еще не сделав?

Плодами театральной перестройки воспользовалась третья сила, которую год-другой назад даже в расчет не брали. Десятки маленьких студий, как быстрые челноки, обошли огромные неповоротливые корабли, дрейфующие под государственными академическими флагами. Пока «академики» разбирались с конкурсами, разделялись и изобретали коэффициенты трудового участия, небольшие театры начали осваивать мир. Все — авангардисты, то есть при глубоко скрытом содержании пленяют экспериментом. В — эксцентрики, «чернушники», гаеры и якобинцы. Все на хозрасчете. {164} Рыночные отношения освоили без проблем, знают конъюнктуру, чувствуют потребителя: немного абсурда, немного про Сталина, чуть-чуть заголиться, желательно под идейным соусом, и вперед на Париж — караван мира!

Так на поверхности. А «динамика подземных вод» свидетельствует, кажется, о другом. Происходит явное перераспределение сил. Арьерсцена становится авансценой, обочина — магистралью, Зазеркалье — зеркалом. Заявляет свои права то, что именуют контркультурой, той самой, чьи корни были подрублены еще в конце 20‑х годов.

Глаз человека «с обочины» остр, как бритва. Варлам Шаламов, вернувшись с Колымы, одной фразой обнажил суть фасадной империи, обратившей к вечности свои знаменитые «высотки»: архитектура лагерных вышек. Так в литературе, но так и в театре. В подвалах и полуподвалах сегодня разыгрывают Даниила Хармса и Славомира Мрожека, Владимира Набокова и Сэмюэля Беккета, Василия Аксенова и Людмилу Петрушевскую. На Урале играют «Увлекательный сюжет для четырех историй». Увлекательный сюжет — это, оказывается, Евангелие. За год коренным образом изменилась репертуарная афиша Москвы. Играют «Бесов» Достоевского, играют Мережковского, Платонова, Бабеля, Булгакова. Все варианты абсурда, отечественного и импортного. Пересматривая оптику, театр пытается спрессовать в единый образ разбуженную, кричащую, качающую права, голосующую, митингующую, воспаленную и полуголодную стихию, вышедшую из «беломоро-балтийских» берегов.

Театр торопливо делает прививки, которые не были сделаны смолоду. Удельный вес конкретного художественного факта резко снизился. О театральном процессе приходится говорить гораздо больше, чем о том или ином театральном событии. Однако впечатление, что этих событий нет, обманчиво. Они есть, но воспринимаются совершенно в ином контексте. Это можно сравнить с эффектом кипящего чайника. В течение десятилетий театр был едва ли не единственным клапаном, через который прорывался пар накопившихся общественных страстей. Свисток того «чайника» был слышен повсюду и создавал вокруг театра зону напряженного общественного внимания. Сегодня, когда открыты не то что клапаны, но огромные проемы и пробоины в нашем бурлящем общественном сосуде, «свисток» сцены воспринимается тоньше {165} писка. Да и какая пьеса может сравниться с тем, что происходило, скажем, на сцене Кремлевского Дворца съездов. Какой спектакль может состязаться с этим складывавшимся на глазах историческим зрелищем, имевшим своего протагониста и обладавшим тем, что является душой полноценного театра: непредсказуемой импровизацией, бросающей то в жар, то в холод? Съезд народных депутатов будет, конечно, изучен с разных точек зрения, но люди театра могут извлечь из него свои выводы.

Их надо извлечь, потому что конец сезона с пугающей очевидностью обнаружил отчуждение зрителей от театра. Залы катастрофически опустели. В новой исторической ситуации — это можно прогнозировать без особого труда — акции «свистящего» политического театра упадут еще ниже. Эйфория вокруг авангардных сцен не успокаивает. Спектакли пока похожи друг на друга как близнецы, да и вообще авангард ведь явление переходное: это действительно мост, по которому должен еще кто-то пройти.

Основное событие уходящего сезона (для меня, во всяком случае) — пьеса Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора», опубликованная в журнале «Театр». Голос «обочины», «ворованный воздух» неразрешенной литературы ставят эту пьесу особняком в нашей наперед расчисленной драматургии. Тут мы имеем дело с долгожданным художественным скачком, если хотите, прорывом в живую жизнь, произведенным, как всегда, с той стороны, откуда никто не ожидал. Русский скомороший театр, разыгранный в сумасшедшем доме (пьеса написана несколько лет назад), являет собой изумительный слепок нашего общего бытия. Современная (в пяти актах!) пьеса пародирует классические трагедии с горами трупов в финале и в то же время являет собой обновленный жанр шутовской трагедии. Вот уж где торжество неофициальных точек зрения, игра «верха» и «низа», вот уж где «зона фамильярных контактов», карнавальное пространство дурдома и карнавальное время — Вальпургиева ночь, бал сатаны накануне пролетарского Первомая. В ерофеевском вареве смешаны проза и ямбы, штампы убогой официозной лексики вскрыты и опрокинуты навзничь «живым великорусским языком». В психушке успевают обсудить и предать смеховой ревизии самые жгучие вопросы национальной жизни и даже мирового устройства.

Пьесу поставил в Театре на Малой Бронной Владимир Портнов. Честь и хвала первому. Режиссер и его актеры, не сомневаюсь, прекрасно понимают, какой материал они держат в своих {166} руках. Тело современного театра напряжено до предела, исполнители вынуждены переламывать многие прежние умения и навыки, сложившиеся в компромиссной и зависимой актерской жизни. Свободную, нет, вольную пьесу играют художники, которым еще предстоит стать свободными. Вероятно, поэтому они вгоняют оглушительную историю в известные рамки. Шутовская трагедия становится приличной советской комедией. При этом многие реплики все равно разят наповал, а целый ряд режиссерских и актерских решений покоряют точно найденным тоном и ритмом. Перепад температур между пьесой и спектаклем всего отчетливее в финале. У В. Ерофеева история завершается тем, что полчище медбратьев и сестер, нынешних Фортинбрасов, обнаружив отравленных метиловым спиртом пациентов, начинают бесовский шабаш и добивают умирающих. В спектакле — иное. Душевнобольные, то есть болеющие за душу люди в белых одеждах, как ангелы, по спиральной лестнице возносятся медленно в небеса. Может быть, В. Портнов таким образом решил перевести на язык театра короткую ремарку драматурга: «А головку его уже обдувает господь», или другое, не менее существенное предложение автора, по которому вынос трупов сопровождает симфония Сибелиуса. Все так, очень эффектный, красивый финал. Предсказуемый. Но В. Ерофеев слышит иную музыку, которую наша сцена, кажется, не ведала. Когда медбрат Боренька добивает Льва Исааковича Гуревича, этого Чарли Чаплина из российской психушки (его играет Леонид Каневский), писатель замечает: «Сибелиус на время отступает, и вторгается музыка, которая, если перевести ее на язык обоняния, отдает протухшей поросятиной, псиной и паленой шерстью». Понимаю, что написать такое легче, чем поставить. Понимаю также, что нельзя запрашивать слишком много у современного театра, лихорадочно мечущегося в поисках своего оправдания. Но загадка новой театральности, предложенная В. Ерофеевым, остается в общей повестке дня: как соединить вот этого самого Сибелиуса — с запахом псины и паленой шерсти?

Московские новости, 1989, 2 июля.

## **{****167}** «Все будет, как при бабушке…» «Павел I» Дмитрия Мережковского в Центральном театре Советской Армии

Давным-давно не было такого: по темной Селезневке, что ведет к Центральному театру Советской Армии, мечутся любители Мельпомены в поисках лишнего билетика. На Большой сцене премьера — в постановке Леонида Хейфеца, нового главного режиссера театра, с участием Олега Борисова. Впервые после революции играют пьесу Дмитрия Мережковского «Павел I». Этой информации вполне достаточно, чтобы объяснить театральный ажиотаж. Для историка театра событие заключает в себе и добавочный интерес: кто же не помнит, что именно на этой сцене двадцать с лишним лет назад тот же Хейфец в содружестве с тем же художником Иосифом Сумбаташвили осуществил спектакль «Смерть Иоанна Грозного».

Говорят, что в одну и ту же реку нельзя вступить дважды. Хейфец отважно вступает.

Говорят, что поколение шестидесятников, к которому режиссер принадлежит, знало сильный разбег, но не имело «прыжка». Прошло два десятилетия, и Хейфец рискнул «прыгнуть».

Своих намерений и своих предчувствий режиссер вслед за автором пьесы не таит. С первых же секунд зрелища несколько тоскливых мотивов начинают плести его образную ткань: каркает воронье, звучат барабан и флейта. И два цвета — черный и белый, цвета трагедии. Здесь с самого начала пахнет кровью, насилием, убийством. С той секунды, когда появляется на сцене сумасшедший курносый государь, зал ожидает роковой развязки. Убийство произойдет за сценой, до нас донесутся только несколько хриплых вскриков, как будто заплачет простуженный ребенок. А потом выйдет {168} новый государь и с чужого голоса пообещает своему народу нечто успокоительное: «Все при мне будет, как при бабушке».

Спектакль «Павел I» — сложная многофигурная композиция, которая потребовала для своего воплощения огромных усилий всего этого многострадального театра, десятилетиями находящегося на географической и художественной периферии Москвы. Обреченный на муки античеловеческой сценой, которую не раз сравнивали с артиллерийским полигоном, имперским холодным величием своей архитектуры, своим именем, мало располагающим к театральным радостям, этот театр тем не менее умел сохранять свою душу в самые трудные времена. Здесь всегда жили надеждой, воспоминаниями о золотых днях. Умели давать приют опальным, тому же молдавскому драматургу Иону Друце, например. И всегда ждали чуда.

Беды и достоинства важной работы Леонида Хейфеца — это не только беды и достоинства режиссуры или актеров. Это проблемы нашего театрального времени, менее всего тяготеющего к ансамблю, к взаимопониманию, вообще к большому стилю. Двадцать три года назад, «разбегаясь», режиссер был в выигрышной исторической позиции. Время «разбегалось» вместе с ним, работало на него, {169} на театр, на актерское товарищество. После сталинского суховея время, как губка, жадно впитывало и вбирало в себя свежие театральные идеи, отвечая стократным эхом на любое колебание серьезной художественной мысли. Сегодня — иное. Я вижу превосходного актера в центре режиссерской композиции. Вижу, как виртуозно разработана его роль, сколько оттенков найдено в безумии, сколько градаций обнаружено в этом русском Калигуле, злобном, жалком, гнусном, доверчивом. В сущности, даже непонятно, чем он живет, этот Павел, чем заполнена его душа. Любить он не может, страсти в нем нет. Наслаждаться властью он тоже не может в силу бесконечного, беспрерывного и мутного страха. Страна рабов, и государь тут раб. За Борисовым следишь неотступно, его игру надо описывать с подробностями, в которых вся суть. И вокруг него не пустыня, не мертвое поле, не хор статистов. Если хотите, тут все из кожи вон лезут, чтобы состоялось то самое чудо. Хорош Борис Плотников (он играет Александра, будущего императора). На пределе своих возможностей существует в спектакле Геннадий Крынкин — граф Пален. Кажется, и все остальные сознают, про что они играют и какую сверхзадачу несут. Да что-то не зацепляется.

Вот офицеры затевают заговор против тирана. Кто-то страстно предлагает в качестве единственного спасения России конституцию и парламент. И начинает перечислять уйму пунктов, до которых никому нет дела. Все тонет в знакомой до боли говорильне. Эту конституцию даже выслушать не могут, а хотят сделать нечто такое, чтобы сразу стало хорошо. И ничего не договорив, с трудом разделившись на группы захвата, бегут душить Хозяина. Казалось бы, центральная сцена, узел и завязка всей российской Драмы. Не получается, не держится сцена.

В «Смерти Грозного» был отважный шут-комментатор — Сергей Шакуров. А здесь в этой же функции — истопники, старый и молодой. Но, бог ты мой, как же они плоски и примитивны, эти Два бутафорских представителя «низов», обозначающих опять-таки важнейшую тему отечественной свободы.

Спектакль только начинает жить, и не хочется хоть как-то помешать его становлению. Хейфецу предстоит крупнейшее дело его режиссерской жизни — ему надо создать новый театр, новый актерский ансамбль в то время, когда все разбегается, отпочковывайся, обособляется. Когда утрачена профессия, озлоблены души, когда мы все напоминаем того чеховского больного, который не знает, чем лечиться, и просит чего-нибудь кисленького.

{170} Время, политизированное до такой степени, как наше, опасно для искусства. Современный театр это чувствует. Зал заворожен не столько актерской игрой и даже сюжетом, сколько ассоциациями. Да и куда от них деться, когда речь заходит о русской истории, формулу которой как раз в связи с Павлом I дал в свое время Пушкин. Это он пересказал «славную шутку» г‑жи де Сталь, которая полагала, что «правление в России есть самовластие, ограниченное удавкою». Вот за этим и следят: когда придут с удавкой. И когда, переступив через кровь отца, на авансцену выходит лысоватый страдающий мальчик и, стесняясь, объявляет, что при нем все будет, как при бабушке, огромный зал Центрального театра Советской Армии взрывается понимающими аплодисментами. Аплодирую и я. Как хочется, чтобы в этом зале, под этим расписным куполом с пикирующими бомбардировщиками все же зародилась новая, более счастливая жизнь. И главное — чтобы не было, как при «дедушке».

Московские новости, 1989, 22 октября.

## **{****171}** ОБЭРИУ, или Несколько вечеров в сумасшедшем доме

У Даниила Хармса есть маленькая история на нашу любимую тему — взаимоотношения художника и времени. Услыхав выражение «Лови момент!», рассказчик попытался это требование выполнить, но ничего не получилось — только сломал часы. Также ничего не вышло из желания «ловить эпоху», потому как последняя оказалась таким же моментом, только побольше. Хармс, вернее его герой, изобретает наконец метод запечатлевать то, что происходит в неуловимый момент: «Вот, например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло». В цепочку включается Заболоцкий, который тоже «целый день сидел и считал: раз, два, три! И отмечал, что ничего не произошло». Потом в дело приглашается Евгений Шварц, который попробовал тем же способом «запечатлеть» эпоху, состоящую из моментов.

Громкая эпоха разлагается на «раз, два, три» и выясняется, что в ней ничего не происходит. Писатель играет в слова и как бы ненароком запечатлевает пустоту и бессмыслицу времени.

Искусство пытается разгадать «темный язык» жизни. Меняется оптика наблюдения. Из запасников культуры извлекают тексты, которые когда-то почитались заумными, абсурдными, враждебными, а теперь, при свете нового дня, оказались классически ясными, а то и пророческими.

Так в современном театре возник эффект ОБЭРИУ.

В трех минутах от знаменитой Петровки, 38, в московском театре «Эрмитаж», без всякой рекламы (тот, кто должен был разрешить, до смерти напугался странной аббревиатуры), прошел Первый международный «обэриутский» фестиваль и в его рамках {172} международная «обэриутская» конференция. Кто ж они такие обэриуты? Чем, так сказать, удостоились?

ОБЭРИУ — объединение реального искусства, одна из последних литературных групп, возникших в конце 1927 года в Ленинграде. Это Даниил Хармс, он же Даниил Иванович Ювачев, Александр Введенский, Николай Заболоцкий, Константин Вагинов. К ним примыкали несколько философов, художников, очень близок к ним был в 30‑е годы Николай Макарович Олейников. Они были едва ли не последними вольными мастерами и скоморохами революции, у которых расхождение с новой властью было в основном стилистическое. Чинари, как они себя называли, хотели только одного — посмотреть на предмет «голыми глазами», увидеть реальный мир без ветхой литературной позолоты.

Новая власть, как известно, не терпела никаких расхождений, в том числе — стилистических. Поэты и философы «в широких шляпах, длинных пиджаках, с тетрадями своих стихотворений» (так вспомнит их сквозь лагерную дымку Заболоцкий), они один за другим были изъяты из жизни. «Чинарские» стихи и прозу, тревожные и загадочные пьесы сохранили те, кто чудом уцелел. А потом их открыли заново, стали изучать, переводить и извлекать из игровых вещей совсем не шуточный смысл.

В Москве первым это начал делать режиссер Михаил Левитин. В самые что ни на есть застойные годы на сцене Театра миниатюр (нынешнем «Эрмитаже») появился спектакль «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов». Стилистические разногласия режиссера с современным ему театром оказались как бы не замеченными. Государство устало за всем следить. На обочине монументально-производственного процесса образовался театрик, в котором стали изучать правила и возможности новой сценической коммуникации, то есть именно то, что легло в основу мирового движения «театра абсурда».

Грамматику сценического языка обэриуты соотнесли с общими законами речевого общения. В «Елизавете Вам», которая была написана как своего рода театральный манифест, двадцатидвухлетний Д. Хармс предъявил все то, что после войны станут разрабатывать западные основоположники абсурда. Его герои не тождественны сами себе, они «текучи», бесконечно трансформируются. У них нет общей памяти, необходимой для человеческого общения. Театральный смысл пьесы таится не в прямом литературном сюжете, но в бесконечных отвлечениях от заданной темы (последнее свойство великолепно продемонстрировал театр Зан-Полло из Западного {173} Берлина, собравший причудливый коллаж Хармсовой прозы в виде спектакля «Глицериновый отец, или Мы не селедки»). И сверх всего — обэриутский абсурд выращен на родной почве: это «русский бред», если взять блоковскую формулу 1918 года.

Словесный разлад, возможность общения и невозможность никакого сообщения запечатлели глухую обреченность и какую-то заброшенность человека в обезумевшем мире. Поэзия обэриутов полна отважной игры и мрачнейших предчувствий. Их словесное пиршество предвещает и накликает немоту. Их сюжеты не поддаются никакому рациональному или повествовательному описанию. Ну что, в самом деле, означает история про девочку Елизавету Бам, которую преследуют два агента, они же клоуны, они же обыватели и чародеи? Как играть это сегодня? Или, как любят спрашивать артисты: «Про что?»

Два фестивальных спектакля, показанных студией «Человек» и «Театром под крышей» из Восточного Берлина, ответили на этот принципиальный вопрос сходно. И там, и тут эксцентрика, и там, и тут «шутки, свойственные театру», порой превосходные. Содержание остается в строгих границах театра как такового: детская радость игры и преображения — и никаких предчувствий. Просто два клоуна играют-играют с девочкой, а потом понарошке ее арестовывают и уводят в неизвестном направлении. «Елизавета Бам, вытянув руки и потушив свой пристальный взор, двигайтесь следом за мной, храня суставов равновесие и сухожилий торжество. За мной».

Михаил Левитин — вернемся к нему — обэриутскую поэтику толкует иначе. Культура советского андерграунда 20 – 30‑х годов, театральному изучению которой он отдал столько сил, воспринимается им прежде всего как культура пророчеств и предсказаний. Его интересует «голый глаз» и «русский бред». Ни в каком ином случае старый почтенный авангард беспокоить не следует. Долгие годы образ его театра был чисто декларативным: актеры не выдерживали архивно-театральных изысканий. Распалась «южная Школа», покинули театр Р. Карцев и В. Ильченко, отошел от дела М. Жванецкий, один из блистательных «обэриутов» новейшей формации (если понимать под «оберну» не принадлежность к группе, а некую способность к «голому зрению»). С Левитиным остались актеры, которые как-то приспособились к его надсадной одесской мистике, научились существовать в условиях антипьесы, антилогики и антихарактеров. Это прежде всего Виктор Гвоздицкий, Евгений Герчаков, Александр Пожаров и Геннадий Храпунков. Именно они ведут «Вечер в сумасшедшем доме» (так называется {174} последний спектакль «Эрмитажа», созданный по мотивам пьесы А. Введенского и стихов Н. Олейникова). В названии спектакля, вероятно, наиболее откровенное и точное обозначение того жанра и зрелища, к которому столь долго шел режиссер.

… Высокий человек с бесконечно грустными глазами загнан в сумрачный тесный угол. Он из него не выйдет до самого конца. За ним на темном стекле лица «чинарей» — друзей «в широких шляпах, длинных пиджаках». Тут же высокие напольные часы, которые Поэт запускает («лови момент!»), и домашний, вроде талисмана, портрет Величайшего Обэриута, того, кто написал: «Я понять тебя хочу, темный твой язык учу». Игра сменяет игру, но пространство сохраняет свою внутреннюю оппозицию: площадка радостного лицедейства — весь зал и проклятый угол, в котором зарождаются предсмертные фантазии Поэта.

Вот он, загнанный в угол, тихонечко начинает тему: «Уж солнышко не греет, И ветры не шумят. Одни только евреи на веточках сидят». Строки Н. Олейникова подхватывают другие актеры, они же клоуны, они же обитатели сумасшедшего театрального {175} дома: «В лесу не стало мочи. Не стало и житья: Абрам под каждой кочкой. Да… Множество жидья!» Тема разрастается, сзади, сбоку, отовсюду шипят, свистят сокрушительные рифмы шестидесятилетней давности: «Летит жук, жужжит: ж‑ж‑жид! Воробей — еврей, канарейка — еврейка, божья коровка — жидовка». Бог ты мой, Николай Макарович, как же все повторяется, и можно сколько угодно раз вступать в одну и ту же реку…

Излюбленная мизансцена Левитина — назойливый бег на одном месте. Тупая игла застряла, пластинка крутится, крутится, слово не может развиться в предложение, предложение — в абзац. Дурная бесконечность. Если смотреть на четыре пустых стены долго-долго, то обязательно что-нибудь увидишь. Например, смерть. Так полагает Поэт — Виктор Гвоздицкий. И он видит свою смерть. Спектакль завершается поразительным по поэтической энергии монологом, написанным Александром Введенским за несколько недель до гибели. Обэриутское прощание: одного со всеми и всех с одним. Мир одушевлен насквозь. Голые глаза человека и голые глаза деревьев, реки, пустыни. Родимый бред. Один, два, три. Лови момент, запечатлевай эпоху. «Тут тень всеобщего отвращения лежала на всем. Тут тень лежала на всем. Тут тень лежала». В каком бы порядке ни ставились слова, пейзаж совершенно безнадежен.

ОБЭРИУ — объединение реального искусства. А зачем «у» в конце? Никто не знает и не у кого спросить.

Московские новости, 1990, 20 мая.

## **{****176}** Спектакль, который не закроют «Самоубийца» Н. Эрдмана в Театре на Таганке

Нет больше сил ни писать, ни читать о театральном «процессе», о годах застоя и подступающем возрождении. В воздухе сгустилась тоска по спектаклю, по тому самому, единственному, конкретному, позарез необходимому. Вероятно, поэтому толпа людей осаждала в последний день сезона Театр на Таганке. Все счастливо сошлось для того, чтобы вечер 24 июля стал долгожданным событием: имя Николая Эрдмана, одного из прекраснейших загубленных наших драматургов и одного из тех, кто ворожил Таганке в пору ее становления и наивысшей славы; великая и неразгаданная его пьеса «Самоубийца», которая была под запретом почти полвека; наконец, это был первый новый спектакль Юрия Любимова, поставленный им после возвращения на родину. Что-то вроде «Добрый человек из Сезуана‑90»…

Зал, как сказал бы булгаковский Мольер, был нашпигован знаменитостями. Иногда казалось, что ты не в театре, а на выездной сессии, и весь блок «Демократическая Россия» вместе с Межрегиональной группой, устав от политики, решил устроить себе культпоход. Как в старые добрые времена, спектакль задерживали, публика никак не могла успокоиться. И тогда в белом, чуть помятом костюме вовремя, ни раньше ни позже, появился Любимов, попросил «господ» рассаживаться побыстрее, потом обратился с ритуальными словами к помрежу: давай, мол, Таня, начинай. И вооружился своим знаменитым фонариком…

Все было, «как раньше», и на сцене. Огромная простыня с Карлом Марксом перекрывала игровое пространство. Маркс, конечно же, принимал в действии самое непосредственное участие. Его глаза иногда сверкали (когда нужен был смысловой акцент), {177} из его бороды доставали предсмертные записочки. Перед Марксом на авансцене стояла дрезина, она же деревянный монумент-вышка, на который потом соберутся четверо ведущих спектакль: неизбежный чекист и конвойный — внизу, а наверху вторая цирковая пара — ссыльный драматург Николай Эрдман и рыжий клоун, его непременная художественная ипостась. Когда Карл Маркс приоткроет свои «недра», мы видим одинокую кровать и гирлянды белья, висящего над головами людей. Живописные лохмотья развешиваются в несколько рядов. Они царствуют над человеком и как бы представительствуют вместо него. Белье это Ю. Любимов и художник Давид Боровский одушевили. Гирлянды всегда в движении, иногда кажется, что лифчики и чулки вот‑вот подадут какую-нибудь разящую эрдмановскую реплику.

По одну сторону Маркса — лагерная вышка и дрезина, а по другую — сжатый до символа образ родимой коммуналки, угарная поэзия коллективной жизни, теплота физиологического растительного быта, в котором правят законы дарвинизма. Герой пьесы напрочь выведен из-под прицела чистой сатиры. Мнимый самоубийца понят как гоголевский персонаж, советский Акакий Акакиевич, мечтающий при помощи басовой трубы (как тот при помощи шинели) достичь счастья в новейшем коммунальном аду.

Виталий Шаповалов — он играет Семена Подсекальникова — не клоп, не обыватель и не мещанин. Он живой человек. Ни больше и ни меньше. И надо очень хорошо понимать и впитать наше прошлое, чтобы оценить смысловой сдвиг, произведенный Любимовым. Утопия у власти должна была прежде всего расправиться именно с тем, что называлось у нас «мещанством» и «обывательщиной». Чтобы подмять человека новой идеологией, надо было вытащить его из отдельного жилища, подменить дом красным уголком, опозорить все иные ежедневные простые радости нормального человеческого существования. Жизнь надо было вывернуть наизнанку, и Николай Эрдман, помимо всего прочего, эту неслыханную перелицовку мира описал.

В пьесе «Самоубийца», созданной в годы «великого перелома», дело идет о том, как убивают живую жизнь. На всех уровнях, в том числе и на уровне, так сказать, «протоплазменном», подсекальниковском. Идеологию милостиво разрешили, а быт, то есть саму жизнь, попытались уничтожить. Драматург (В. Золотухин) с лагерной вышки не раз сочувственно посмотрит на своего несчастного героя: в каком-то смысле они сопоставлены и уравнены под {178} колесами енисейской дрезины и огромной бородой германского ученого, который смотрит сквозь миллионы подсекальниковых.

Любимов и в жанре трагифарса пытается подступить к своей излюбленной теме — смерти. Ведь в этой стране умереть просто так, без сверхзадачи, как бы тоже не полагалось. Все хотят, чтобы Семен умер идейно, героически — за русскую интеллигенцию, за опозоренное искусство, за растоптанную религию. Но вот беда, никак не может этот Семен истребить себя. И так пытается, и эдак. Не получается. Могучий инстинкт жизни, излюбленного подсекальниковского живота берет свое. Тут что-то от Василия Васильевича Розанова схвачено. Для такого проведения темы Шаповалову, надо сказать, кое-чего не хватает, вернее, у него кое-чего в излишке: здоровья, силы, массы. Но гениальный монолог обывателя о жизни и смерти (что такое «тик‑так» и «пиф‑паф») актер проводит так, как будто бы перед нами не любитель ливерной колбасы, а большой поэт.

Уже в прологе стало ясно, что будут играть не столько «Самоубийцу», сколько спектакль о том, кто эту пьесу сочинил. Письма Эрдмана к матери из ссылки (подписывался «Мамин-Сибиряк»), {179} обращения к Мейерхольду и судьба самого Мастера, голос Сталина, рецензирующего «Самоубийцу», басни, анекдоты, рассказы Николая Робертовича, «энтузиаста сомнений», — все это скреплено на живую нитку в многочисленных интермедиях, призванных раздвинуть сюжет пьесы и обратить его в нашу современность.

Пьеса, оказавшись в защитном публицистическом кольце, что-то приобрела, но очень и очень многое потеряла. Пришлось резать по живому поэтический по сути своей текст, чтобы дать дорогу интермедиям и уместиться в границах театрального времени. Островки режиссерской драматургии, сильно отдающие газетой (притом не нынешней, а вчерашней), выглядят случайными литературными заплатами. Понимая неловкость ситуации, рискну сказать, что пьеса Николая Эрдмана самодостаточна, в том числе для понимания судьбы ее автора. Все то, что остроумно или не очень остроумно разыграно в интермедиях, заложено внутри самой пьесы, в ее виртуозно разработанных человеческих характерах и типах. Но тот клад — на иной глубине, его надо было бы достать актерам так, как достают ценности с затонувшего много лет назад корабля. И такие попытки производятся: прекрасным секундам Шаповалова откликаются живые трогательные секунды Марии Полицеймако (она играет жену «живого покойника»). Но чаще всего возникает впечатление, что спектакль рождался в спешке, что он недоношен, что актеры пользовались приспособлениями из тех первых, что попали под руку. Ну нельзя же всерьез полагать, что картавость и знаменитые позы вождя достаточны, скажем, для того, чтобы сыграть писателя Виктора Викторовича? То, что публика смеется, не убеждает, потому что постановщик «Самоубийцы» Юрий Петрович Любимов много лет назад провел знаменитый эксперимент в спектакле о Пушкине. Там тоже бурно аплодировали Г. Ронинсону, заходившемуся в цыганщине, а Потом появлялся автор «Цыган» и произносил в зал свой непреклонный приговор: публика, мол, на Руси замечательная, но в смысле вкуса — ни гу‑гу.

На разломе времен Николай Робертович Эрдман написал некую притчу о том, как клавиши музыкального инструмента взбунтовались против режима десяти пальцев, по ним ударяющих. Пальцы ответствовали очень мудро: «Когда вас бьют — вы издаете звуки. Коль вас не бить — вы будете молчать».

За несколько недель перед премьерой «Самоубийцы» прочитал в газете интересный репортаж с репетиций таганковского спектакля: {180} если верить журналисту, режиссер просил актеров играть так, «чтобы спектакль закрыли».

«Когда вас бьют — вы издаете звуки…»

Мы прожили десятилетия, когда звук искусства производился только в ответ на чудовищный удар «десяти пальцев». В этом режиме сформировались великие театры, великие режиссеры и актеры. Кажется, этот режим уходит в прошлое. Освобождение такого рода трагично изнутри — надо менять способ мышления. И когда красивый седой человек, наш единственный возвращенец, сидит в темном премьерном таганковском зале, нашпигованном знаменитостями, и требовательно дирижирует своим фонариком («как раньше»), я думаю о его поразительной судьбе. А также о судьбе его старшего друга Николая Эрдмана. О чуде неистребимой жизни, которую они защищали, каждый по-своему. Я думаю также о том, как трудно рождается свободный голос свободного театра.

Московские новости, 1990, 5 августа.

## **{****181}** Уроки музыки «Гаудеамус» у Льва Додина

Есть такое понятие — горизонт ожиданий зрителя или читателя. Думаю, вряд ли кто-либо из читателей повести Сергея Каледина «Стройбат» мог себе представить тот спектакль, который разыграют по мотивам и на темы этой повести в Малом драматическом театре в Ленинграде. «Горизонт ожиданий», воспитанный и ограниченный тем театром, который мы имели на протяжении Десятилетий, приучил к простым соответствиям: реальная жизнь в формах реального театра. Когда-то эта эстетическая формула была взрывом, вызовом рутинной сцене со всеми ее условностями и ритуалами. Но реальный театр мог существовать и развиваться только тогда, когда жизнь была открыта для обозрения и бесстрашного исследования. Суррогат, который мы употребляли и «отражали» столько лет под именем нашей жизни, привел к вырождению важнейшего направления русской сцены XX века.

Но вот теперь, когда эта «живая жизнь» открылась перед зеркалом сцены во всех своих нагло откровенных параметрах, как существовать театру? Через какие сценические фильтры эту действительность пропускать?

Начался процесс перемены знаков, который идет по нарастающей. Новая жизнь воссоздается в приемах, отработанных в прежние годы. Народные и заслуженные артисты, изображавшие образы замечательных советских колхозников, стали в тех же красках изображать образы замечательных кулаков, степенно разглаживающих свои усы или с гордым презрением идущих в далекий сибирский этап (точно так, как уходили на этап прежние революционеры). Диссидент или священнослужитель заняли амплуа мудрого партработника, проститутка — место передовой ткачихи-комсомолки, гордый белый генерал вытеснил гордого красного комиссара. {182} «Прогрессивный» постсоветский театр вызывает не меньшее отвращение, чем театр истинно советский.

Возвращаясь к ленинградскому спектаклю, скажу, что Лев Додин и его студенты имели в руках повесть, которая даже по новым литературным нормам выделялась резким сгущением того, что можно назвать антижизнью. При этом стройбат описан как нормальный быт, без единого вздоха или неуместной эмоции. Тем острее, по замыслу автора, должен был явиться образ какого-то чудовищного социального котла, в котором человеческая особь, гомо сапиенс, перерабатывается в двуногую тварь, получившую кличку гомо советикус.

В этой истории Додин и его актеры разглядели прежде всего театр. Решение парадоксальное и резкое, могущее вызвать обиду на создателей спектакля. И эту обиду мне уже довелось услышать там же, в маленьком зале на улице Рубинштейна. Претензии идут не от искусства, а как бы от имени живой жизни. Ну как это можно так пойти поперек повести и сделать кровавый быт предметом лицедейских импровизаций?! Но режиссер, много лет работавший именно в зоне реального быта, не зря меняет кожу. Вероятно, есть какая-то высшая необходимость средствами театра остранить и преодолеть античеловеческий быт, подняться над хаосом и даже извлечь из него некую высшую гармонию.

Говорят, хорошие духи «закрепляют» на самых зловонных {183} отбросах. Примерно так распорядились здесь с сюжетами стройбатовской жизни. Это радостные поминки по совдепии. Это уроки музыки, вольный театральный класс, где школьную мороку превращают в искусство. Это, наконец, азартный студенческий гиньоль, к которому Додин приобщился через своих учеников. В условиях тотального распада молодой театр пытается сохранить радость игры, чувство формы, воспитать артиста-мастера, способного нести дальше ген театра как такового. Спектакль, сыгранный студентами-первокурсниками и стажерами, — попытка самосохранения театра. Таким способом пытаются противостоять беде. В том числе и беде чисто театральной, когда сцену заполонила разрешенная теперь «живая жизнь» и началась «перемена знаков».

В спектакле совершается не просто игра, но некое действо, через которое советская жизнь подтягивается к каким-то вечным праобразам, что ли. Армейская официальная обрядность — от посвящения в воины до смехотворных политзанятий на тему «кто наш враг на Ближнем Востоке», — а также внеуставные уголовные ритуалы просвечены ритуалами иного порядка, вплоть до библейских. Сошествие, проповедь, посвящение, коррида, блаженство, экстаз — это все из программки, обозначающей основные темы зрелища. Это школьные уроки и это способ своего рода эстетического примирения с действительностью. Опасная и сложная затея!

В армейском котле варятся не только различные люди, но и различные языки, культуры, вероисповедания, бытовые уклады. Пестрое многообразие подстригается, уплощается, обесцвечивается, становится однородным, как эти бритые черепа и выцветшие гимнастерки. При этом брехтовский ход держит нас в постоянном раздвоении: мы понимаем жизненный источник, питающий актерскую фантазию, и мы видим молодых интеллигентов, мастеров, лицедеев, способных извлекать музыку из этого кошмара. И уж если говорить о каком-то обнадеживающем впечатлении от нового театрального сезона, то это как раз впечатление от студентов. Появляется новая актерская сила, рождается новый театр. Если можно было вот так выучить этих ребят, вот так поставить их голоса, направить мускулы и мозги, значит, наше дело не безнадежно. И когда в финале ленинградские студенты исполняют «Гаудеамус» и переводят с латыни на русский чеканные строки средневекового университетского гимна, понятие времени вдруг размывается. Понимаешь вечность школы, мастерства, высокой театральной муштры.

Московские новости, 1990, 11 ноября.

## **{****184}** Золотое сечение Темур Чхеидзе ставит Шиллера

Искусство всегда служит красоте, а красота есть счастие обладания формой.

*Б. Пастернак*

Л. Толстой полагал, что «за кадром» искусства находится нравственное отношение к жизни самого творца — тот незримый цемент, который все держит, но который сам труднее всего поддается прямой словесной дешифровке. Не знаю, откуда, может быть, с легкой руки создателя «системы», у нас научились запросто формулировать тему, сверхзадачу и даже сверхсверхзадачу художника, ту самую, что обычно покоится в тайных глубинах творческой личности.

В те годы, когда Темур Чхеидзе начинал, ему тоже довольно быстро подобрали «тему»: что-то насчет свободы и трагической вины. Стуруа тогда же был объявлен главным апологетом чистой театральности. Искусство Чхеидзе и Стуруа часто сдваивали и сопоставляли. Это понятно: однокашники, одноплеменники, птенцы шеварнадзевского гнезда — над болотной страной неожиданное театральное солнышко.

Со временем вокруг них образовались свои партии, свои «группы скандирования». Для меня же эти режиссеры всегда были выражением двух важнейших начал национального характера, грузинские Хорь и Калиныч, своего рода, конечно. Размах и кротость, открытый смех и скрытый юмор, раблезианская широта, щедрая яркость фантазии и упрямая сосредоточенность, душевная просветленность, иногда болезненная. Законченность стиля, внятность образной системы и непременная размытость красок, {185} приглушенность звуков, вечная эскизность. И все это — при общей ненависти к рабству, при сходном понимании вековой связанности судеб русских и грузинских, при общем тяготении к театру осмысленному, свободному, праздничному.

В «Коварстве и любви» — весь состав прежнего Чхеидзе и вместе с тем что-то новое, непривычное: сухая и резкая определенность рисунка, четкость и законченность в проведении основных лейтмотивов, строгая красота и гармоничность стиля.

Выскажу простую догадку. Искусство «золотого сечения», товстоноговское искусство, вошло в завязь и плоть спектакля Темура Чхеидзе, в его родовую память. «Кларнет, как юный князь, изящен». Можно сказать, что это грузинский дар русским артистам, подтянувшимся, похорошевшим, снова обретшим осмысленное театральное существование. И какой же это прекрасный дар уважения гостя к хозяину, какое художественное чутье и чувство осиротевшего дома, в котором ты не просто ставишь спектакль, но окликаешь дух того, кто построил этот дом, дал ему жизнь.

Пытаясь разгадать состав того незримого цемента, что скрепляет шиллеровскую работу, я думал о самом Темуре, его вечной интеллигентской извиняющейся улыбке, его непоказном мужестве, {186} совершенно не вписывающемся ни в наш равнинный режиссерский ландшафт, ни в шумный образ грузинского застолья. Какой внутренний покой нужно иметь в душе, чтобы в смутное время всеобщего безочарования поехать ставить Шиллера в растерянный театр, уверенно и беспощадно ввести словесные излишества старой пьесы в границы нового смысла и подарить нам радость преодоления хаоса через познание трагедии.

Радость. Что это значит по отношению к пьесе, в которой пять пудов коварства и золотник любви? На этот вопрос есть ответ у Пастернака, который наполовину приведен в эпиграфе. Мысль поэта, однако, идет дальше очевидности. Если форма есть органический ключ существования и все живущее должно владеть формой, чтобы существовать, то красота, которой всегда служит искусство, есть «счастие обладания формой». И тогда не покажется странным смысловой выпад финальной посылки: «Искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастии существования».

Темур Чхеидзе овладел формой трагического спектакля. История любви и гибели Луизы и Фердинанда есть его рассказ о счастье существования, сочиненный в бесформенное время. В таком случае я думаю о том, что мастерство действительно становится сейчас залогом выживания.

Московский наблюдатель, 1991, № 2.

## **{****187}** Не тащите мастера на баррикады

В середине мая Россия отмечает столетие со дня рождения Михаила Булгакова. Кажется, и это чистейшее событие политизируется, втягивается в пугающую воронку последних месяцев, когда каждый день начинается пророчествами, которые спешат оспорить друг друга своим беспросветным оптимизмом. «Будет гражданская война», — предрекает один. «Что вы, это еще ничего, будет обязательно голод и людоедство», — спешит поправить другой. В такое время литературные даты и рубежи как никогда привлекаются для обслуживания современности. «А что он там пророчил, ваш классик, что предвещал? И что сбылось? И что не сбылось?»

Явление Булгакова в русской культуре занимает совершенно особое место. Чисто литературное значение тут отступает на задний план перед тем, что иногда называют булгаковским мифом. Последний зародился в середине 60‑х годов, когда одна за другой стали выходить основные вещи писателя, но прежде всего «Мастер и Маргарита». «Закатный роман», покалеченный цензурой, описывал не только ситуацию сталинского времени. Он предлагал осознать всю послереволюционную эпоху в свете устойчивых и заново переосмысленных христианских ценностей. Транскрипция этих ценностей в особым образом организованную прозу привела к неожиданному результату: книга Михаила Булгакова стала восприниматься свежей публикой как своего рода советское Евангелие. Кощунственное возведение беллетристики в не свойственный ей сан было вполне объяснимо. Библия не издавалась десятки лет, ее мотивы и образы были почти забыты, и вдруг они вернулись в массовое сознание через художественный текст.

{188} Все слагаемые, необходимые для рождения булгаковского мифа, соединились в одной точке и в необходимое время. Это была, конечно, превосходная проза, устроенная по принципу Библии, — и для просвещенного, и для профана здесь находились своя пища и свой уровень понимания. За книгой стояла судьба автора, претерпевшего гонения и запреты и умершего в сорок восемь лет (без этой обязательной авторской крови, без личного жертвоприношения писательский миф в России не живет).

Булгакова осваивают и присваивают с давних времен. С конца 60‑х его пытались сделать идеологом современного почвенничества, объявив главным героем романа Иванушку Бездомного. Мудрецы из Америки разыгрывают при помощи Булгакова политические шарады (немедленно у нас перепечатанные): тут бедный Шариков оказывается не кем иным, как товарищем Сталиным, а укушенный Борменталь — Троцким, получившим коварный удар от товарища Сталина. Ортодоксальные христиане обвиняют Булгакова в идеализации дьявола и в прямом сговоре с ним. А некоторым отчаянным прогрессистам кажется, что самое главное сейчас указать, что Булгаков от начала и до конца не принимал ни революции, ни режима, ею установленного, и потому, мол, враги, распинавшие его в 20‑е годы, были абсолютно правы в своих приговорах.

Ленинградскому одаренному критику М. Золотоносову «как-то больше хочется поверить» не либералу-шестидесятнику В. Лакшину, который полагал, что Булгаков «не считал себя противником нового мира», а именно Леопольду Авербаху, который «с пеной у рта доказывал, что фантастические повести Булгакова — это “злая сатира на Советскую страну, откровенное издевательство над ней, прямая враждебность…”»

Как печален этот курбет освобожденного ума! На веру принимается не «великолепное презрение», отмеченное в искусстве Булгакова Анной Ахматовой, а именно злобное «издевательство», которое сводит на нет не только Булгакова-мыслителя, а именно Булгакова-художника, способного, по его собственным словам, великими усилиями стать бесстрастно над красными и белыми.

Неужели эти «великие усилия» ничего уже не стоят? Неужели «издевательство» над своей страной, попавшей в беду, может создать великого писателя? И неужели он двоедушничал, когда в ответственном документе своей жизни написал о «Багровом острове», {189} брызжущем, по выражению друзей Авербаха, «отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы», неужели он лукавил, когда отвергал это политическое обвинение и объявлял, что «пасквиля на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком — не революция»?

Недавно в массовое сознание вброшены дневники молодого Булгакова, извлеченные из архивов ГПУ — КГБ. В мае 1926‑го эти дневники были арестованы, потом возвращены автору, но перед тем скопированы не очень грамотными машинистками грозного учреждения. Дневник не подвергся еще сколько-нибудь серьезной текстологической критике, но уже шумят народные витии. Бог ты мой, какая удача, в дневнике рассыпано несколько «пикантных» замечаний типа: «Пели артисты Большого театра. Пел в числе других Викторов — еврей, драматический тенор с отвратительным, пронзительным, но громадным голосом». Или: Эррио, французский премьер, заигрывает с большевиками и даже допустил их в Париж. «У меня нет никаких сомнений, что он еврей. Л[юба] мне это подтвердила, сказав, что она разговаривала с людьми, лично знающими Эррио».

Тем, кто счастлив находке, могу подсказать еще одну, того же порядка. Вот Константин Сергеевич Станиславский пишет жене, что палуба на океанском пароходе чудесная, но он гуляет там мало, потому как все места на палубе заняли жиды. Прямо так и написал, а мы это семьдесят лет не печатаем, потому как стесняемся. И про Эррио не сразу напечатали, и про певца Викторова. Ну не начинать же архивные разыскания в доказательство того, что Эррио этот несчастный не еврей, а «жиды на палубе» — эмигранты, которые плывут в Америку не в двухкомнатной каюте, в которой находится основатель МХТ, а в трюме. И единственная возможность подышать для них — выйти на палубу… Ни Станиславского-художника, ни Булгакова-писателя к бытовой шелухе не сведешь, хотя и ее не надо скрывать в архивах, а надо знать и трезво оценивать.

Когда думаешь о еврейском ферменте русской революции и как это отражено в искусстве Булгакова, вспоминаешь не Эррио, а фанатика Швондера, который творит историю вместе с фанатиком-ученым Преображенским (вместе они, и никуда их не развести). Вспоминаешь «Белую гвардию» и человека у Цепного моста «в разорванном и черном пальто с лицом синим и красным в потеках крови», которого «волокли по снегу два хлопца, а пан куренной {190} бежал с ним рядом и бил его шомполом по голове. Голова моталась при каждом ударе, но окровавленный уже не вскрикивал, а только ухал. …

— А, жидовская морда! — исступленно кричал пан куренной, — к штабелям его, на расстрел! Я тебе покажу, як по темным углам ховаться. …

Но окровавленный не отвечал яростному пану куренному. Тогда пан куренной забежал спереди, и хлопцы отскочили, чтобы самим увернуться от взлетевшей блестящей трости. Пан куренной не рассчитал удара и молниеносно опустил шомпол на голову. Что-то в ней крякнуло, черный не ответил уже “ух”… Повернув руку и мотнув головой, с колен рухнул на бок и, широко отмахнув другой рукой, откинул ее, словно хотел побольше захватить для себя истоптанной и унавоженной земли. Пальцы крючковато согнулись и загребли грязный снег. Потом в темной луже несколько раз дернулся лежащий в судороге и стих».

Это видит и это пишет не обыватель Булгаков, а писатель Булгаков, способный в искусстве подняться не только над красными и белыми, но и над предрассудком собственной мысли.

Он мог написать в том дневнике (оценивая болгарские события 1923 года), что «эти второстепенные славянские государства столь же дикие, как и Россия, представляют великолепную почву для коммунизма». И это не значит, что он славянофоб. Запечатлевший «душу русской усобицы», он не издевался над революцией. Напротив, понимал как художник грандиозность этого события, его глубочайшую укорененность в прошлом страны, в том, как развивалась отечественная мысль, в историческом характере своего народа, наконец. Булгаков мог заявить в «Письме правительству» о том, что он «*мистический писатель*», указать на «страшные черты моего народа», которые вызывали величайшие страдания Салтыкова-Щедрина. Сведя все к политике, к тому, принимал он или не принимал большевиков, мы, по сути дела, уничтожаем писателя Булгакова. Впрочем, нам не привыкать. Сходную операцию мы уже проделали с Блоком, и с Маяковским, и с Горьким. Вероятно, освобожденный ум должен подивиться той «опрометчивости», с какой Михаил Булгаков написал в том же дневнике: «Я читал мастерскую книгу Горького “Мои университеты”… Несимпатичен мне Горький как человек, но какой это огромный, сильный писатель, какие стр[ашные] и важные вещи говорит он о писателе».

{191} Искусство у нас всегда было служанкой «гражданственности». «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Это впитано с детства. Мы перевариваем великие явления духа, приспосабливаем их для мелких политических целей, подвижных и переменчивых, как флюгеры. Кровавая трагическая история превращается в примитивный фарс, из которого невозможно извлечь никакого дальнобойного смысла. Мы знаем только два цвета, меняем знаки, переименовываем улицы и города, но ничего не меняем изнутри. Мы по-прежнему жаждем революции — и «за ценой не постоим». Может, еще и поэтому поспешили назвать перестройку революцией, чтобы вписать ее в любимый контекст и заведомо оправдать ее бессмысленные жертвы. Каким же неисправимым архаистом выглядит сегодня Михаил Булгаков, пытавшийся противопоставить революционной ломке страны «излюбленную и Великую Эволюцию».

Завершая «Белую гвардию», писатель предлагал осатаневшим современникам обратить свой взгляд на звезды и с той точки зрения понять бессмысленность вражды и ненависти. «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»

К чему веду? Да к самому простому. Не торопитесь менять знаки. Не тащите Михаила Булгакова на наши баррикады. И так хватает жертв.

Московские новости, 1991, 19 мая.

*P. S. из 2002 года.*

*В мае 91‑го в Киеве собрали юбилейную конференцию, наехала уйма людей со всего света. Под столетие решили открыть также дом Булгакова на Андреевском спуске. В полдень началась «презентация». Выступили партийные и советские начальники (советской власти оставалось жить несколько месяцев), потом дали слово «москалям», мне в том числе. И вдруг в середине «презентации» с ясного неба раздался гром. Как будто Михаил Афанасьевич знак нам подал. Это было настолько неожиданно и настолько ожидаемо, в духе булгаковского искусства, его излюбленной чертовщины. Народ изумился, возликовал и стал аплодировать небесам. А потом все гуськом зашли в еще пустой дом, которому предстояло стать одним из чудесных человеческих мест Киева, или Города, как он поименован в «Белой гвардии».*

## **{****192}** Наследники Брута Конец сезона — конец империи

То, что Торнтон Уайлдер будет прочитан вполне современно, было предопределено. Племя театральных дегустаторов уже успело разнести по Москве, что спектакль о гибели Римской империи «ну просто про нас», что Ульянов играет Цезаря гениально («ну вылитый Горбачев!»), а тексты, отобранные инсценировщиком Аркадием Кацем (он же и режиссер спектакля), кажутся взятыми из утренней газеты…

Голос постановщика предварил спектакль авторским текстом. Нам заранее сообщали, что воссоздание истории не было первостепенной задачей этого сочинения. Таким образом был сформирован четкий горизонт зрительских ожиданий. Нас не обманули. Когда поднялся занавес, мы увидели в буквальном смысле слова обломки Римской империи в виде неких осколков развалившейся амфоры с остатками орнаментального фриза на них. Несчастная Римская империя вот уже несколько десятилетий вдохновляет российских риторов на глубокомысленные параллели. Сравнение стало общим местом и, как любая возвышенная лесть, доставляет особое удовольствие нашему историческому самолюбию: мы, мол, все-таки не провинция, а Рим, центр мира, и наш хозяин не просто так, из крайкома, а все ж диктатор, а наши демократы и республиканцы не уличные горлопаны, а наследники Брута, того самого парня, про которого публика знает только — «и ты, Брут?».

Когда Ульянов задает наконец этот сакраментальный вопрос, историческое чувство зала, кажется, окончательно удовлетворено. И про Рим все понятно теперь, и про нас. Официальная справка, зачитанная по радио в финале спектакля, без всяких недоговоренностей предлагает обдумать нынешнюю ситуацию в свете прошлой: {193} после убийства Цезаря началась гражданская война, в которой не было уже ни правых, ни виноватых. Герои погибли, а империя ушла в историческое небытие.

Рецензенты быстро и эффективно довершили дело смыслоутраты вахтанговского зрелища. Одни печатно подтвердили все то, что разнес еще до премьеры быстрый театральный телеграф. Другие, воспитанные в эпоху, когда полагалось считать дурным и опасным тоном искусство прямых и грубых намеков, настаивали, что в спектакле вообще нет никаких многозначительных исторических параллелей, нарочитых «злободневных» ассоциаций. И становилось уже совершенно непонятным, а что же в этом спектакле есть и почему так важно было Ульянову сыграть сегодня диктатора Юлия Цезаря, душа которого раздирается между политикой и любовью.

Спектакль этот живет исключительно в сфере современности. Римские одежды, патетическая актерская пластика, ориентированная на прямое общение с залом, знакомый характер музыки Юрия Буцко и сотворенного художником Татьяной Швец пространства — весь декор выполнен в стиле политико-поэтического театра 60‑х годов. Там родная почва режиссера, там его родники и театральная вера. Живой голос Юлии Борисовой или психологическая разработка роли, произведенная Ириной Купченко, кажутся впечатляющими на фоне особого способа игры остальных, всех этих родимых московских Катуллов, Корнелиев Непотов и особенно Цицеронов.

В раннем МХТ сходный способ игры называли «докладывать роль». Они научились этому в горьковской пьесе. «Человек — это звучит гордо». Тут не надо ничего актерски оправдывать, а надо бросить фразу в зал как прокламацию. Так советовал автор пьесы будущему создателю «системы». В нашем случае еще проще: пьесы нет, а есть роман в письмах, придуманный остроумным американцем, пытавшимся понять механику сопряжения личной и исторической жизни. Эти письма и «докладывают». Ни остроумия, ни парадоксов, заложенных в тексте, актеры по большей части не ощущают. По-вахтанговски элегантно они бросают в зал письма-«прокламации».

Честно говоря, как-то непристойно противопоставлять Ульянова остальному актерскому населению спектакля. Критический сервилизм, проявленный и в данном случае, вызывает печаль. Тут ведь не вопрос мастерства, наличия крупной актерской индивидуальности, {194} наконец, роли, хорошо продуманной и развитой. Тут вопрос человеческого присутствия художника в том, что происходит на сцене и за сценой. Ульянов играет Цезаря с тем грузом политических и всех прочих страстей, которыми он владеет биографически и не боится пустить в искусство.

Ульянов не играет Горбачева, Ленина, Сталина, Жукова или еще какого-нибудь самого главного начальника. То есть его Цезарь прорывается некоторыми знакомыми интонациями, когда он, срываясь на фальцет, кричит обезумевшим подданным об ответственности или вспоминает преданных ему ветеранов, что наводнили город. Но это все достаточно выцветшие краски, которые актер давным-давно отыграл и отработал. Тут другой портрет создается, другие краски нащупываются. Новость главная — в другом.

Человек, достигший высшей власти, не знает, куда прислонить свою душу. Ульянов с откровенной, если хотите, исповеднической остротой играет выхолощенность политики, вернее, выхолощенность политикой, которая вдруг настигла незаурядную личность. Его Цезарь заскучал, как Федя Протасов. Какая безумная трата энергии и какая страшная расплата! Как тоскливо, невыносимо тоскливо этому степному волку, могучему и капризному хищнику, который не знает, как распорядиться своей необъятной свободой.

Скучно стало…

Что делает исторический дохристианский человек в паузах своей расписанной наперед жизни, вокруг чего ходит его душа? Ульянов это играет. Он играет частную жизнь Юлия Цезаря, запутавшегося в своих возлюбленных и наложницах, с которыми он не знает, что делать, так же как не знает, что ему делать с империей. Каждые несколько минут спецслужба зычно докладывает об очередном заговоре, листовках, гнусных стихах Катулла, опасных настроениях, требующих немедленного ответного действия. Интеллигенция поносит, демократы вопят, стукачи стучат, все жаждут освежающей крови, прямо нарываются на кровь, и вот‑вот она прольется. Все сошлось в одной точке. Цезарь всех не устраивает, а он скачет на одной ноге, втирает в лысину мазь для отращивания волос и ждет царицу Египта Клеопатру, одетую «от Вячеслава Зайцева», главного советского модельера. Он принимает массаж, ревнует, мается, выпивает, вспоминает Аристофана, исповедуется деревенской девке, вялым хозяйским жестом заголяя ее ляжки. Он ничего не предпринимает. Мужик, воин, насильник, {195} мудрец, ребенок, хитрец, циник — невероятный коктейль римского и шампанского. Советского, выдохшегося. Паралич воли совпал с историческим параличом.

Он знает все механизмы власти, все ее тайные пружины и ходы, знает, что надо подавить демократических словоблудов, которые приведут Рим к катастрофе. Но ему вдруг стало скучно побеждать. «Я не знаю, что мне делать» — едва ли не самая проникновенная интонация этого Цезаря. И тут не жуковское, не ленинское, не горбачевское. Это не прокламация. Если хотите, это личная ульяновская интонация, которая не требует никаких оправданий. Тут не сыграно — прожито.

Когда уходит политический азарт, когда такому человеку становится скучно, наступает смерть.

Гибель Цезаря организована так, как это делалось в студенческом театре 60‑х годов. Выйдут два десятка артистов и бросят в Цезаря свои воображаемые кинжалы. Двадцать раз ударит по нервам световой и музыкальный акцент, и Ульянов скажет незабвенное «и ты, Брут, дитя мое» (Уайлдер тут обменивает историческую трагедию на мелодраму). А потом еще разъясняющий голос напомнит о последствиях гражданской войны, чтобы, не дай Бог, мы не ушли, чего-то не смекнув про последние дни римской власти.

{196} P. S. *(из 1991 года)*. Через несколько дней после «Мартовских ид» Ульянов вел дискуссию с грузинскими своими коллегами. Они приехали рассказать, что происходит в Южной Осетии. Передать это нельзя. Грузины клялись в том, что они все умрут как один, но ни сантиметра своей земли не отдадут. А две осетинские актрисы-беженки тоже клялись на крови, что никогда не дадут осквернить землю своих предков. И те, и другие приводили факты зверств, которых не сыщешь даже в анналах римских историков. Весной 1991 года, перед Пасхой, христиане выжигают деревни, вырезают детей, обливают бензином мужчин, кастрируют, режут на куски. И те и другие. Кто-то кричал, что только тогда придет избавление, когда рухнет вся эта проклятая империя; и кто-то возражал, что он не хочет обретать свободу под обломками. Под обломками воли не бывает. И все вопли, истерики, политические проклятия обращались к русскому артисту, который несколько часов молчал и только иногда затравленно озирался. И когда он начал говорить, то непроизвольно, может быть, по инерции только что сыгранной роли Михаил Ульянов признался в том, в чем признается его сценический герой:

— Я не знаю, что мне делать…

Московские новости, 1991, 11 августа.

*P. S. из 2002 года.*

*Надо, вероятно, отметить, что постскриптум внутри статьи сочинен за неделю до августовского путча. Этот опус, таким образом, завершил советскую часть моей литературно-критической жизни.*

## **{****197}** Нищие купола золотят Театральные и нетеатральные заметки

### Гора и дыра

Конечно, мы растерялись. Еще вчера были так нужны, так обласканы государством и народом, и вот на тебе, пустота и сиротство. Ничего позади, ни зги впереди. Только исполинский призрак всесильного Спонсора бродит по просторам призрачной страны («границы уточняются»). Театра как бы нет. Не вообще театра, а именно нашего Театра, с большой буквы, с притязаниями на Духовное водительство, на особое положение в системе (так же, как нет Литературы).

Была — гора, теперь — дыра. А вокруг дыры — толкучка. У древних стен Малого театра шумит и горланит грандиозный блошиный рынок. Хочешь примерить исподнее — пожалуйте, пройдите в кассовый вестибюль. Лень? Ну, можно и тут, прямо у Александра Николаича. Чугунный человек, огражденный чугунной же цепью, вознесен над базаром. Сидит в своем кресле, не шелохнется. Что он там думает, этот Колумб Замоскворечья? Что видит? Какие Речи рассыпают перед ним новые московские Подхалюзины?

Из мхатовских разговоров.

— Иннокентий Михайлович, ну, народного СССР теперь у вас отняли?

— Отняли.

— А Ленинскую?

— Отняли.

— А Гертруду? (звание Героя Социалистического Труда)

— Отняли.

— А что осталось?

— Иннокентий Смоктуновский.

Слава Невинный:

{198} — Знаешь, как интересно, играешь и вдруг слышишь, как музыка начинает тренькать из зрительного зала. В полной тишине. Два раза в час. Электроника. И у каждого свой напев. Ого, думаешь, наверное, уже 10 часов, а мы все тянем, тянем резину…

Худсовет МХАТа. Олег Ефремов объявил, что уходит. Не может больше руководить этим кораблем. Актеры растеряны, заглядывают в глаза. В глазах детский ужас: «Что же теперь будет? И кто о нас будет заботиться?»

Кто о них будет теперь заботиться? И что они там выпевают, эти новые часы, о чем тренькают? Ну, подождем, подождем, переждем, переждем. А пока на две недели в Венесуэлу, в Каракас. Господин Спонсор билеты оплатил…

Пишу статью, а параллельно — «Вести». Бодро-сладкий голос Гурнова: уровень сексуальности в России катастрофически падает. Интересно, как проводили обследование?..

### Голые времена

В Театре на Малой Бронной, том самом, где играл Соломон Михоэлс, снова «Король Лир». Публику разместили прямо на сцене: несколько рядов амфитеатром, а за спиной — зияющая пустота большого зала. Режиссер Сергей Женовач на большой зал и не рассчитывает.

Театр, тот, что для Большого зала («соборного переживания»), остался в другом времени. Сейчас — «разбор полетов». Вот давайте тут устроимся прямо на сцене, как вокруг маленького костра, и разберем пьесу. И три часа разбирают. Без режиссерских обострений, без эффектов, без музыки… Правда, все в натуральных мехах. Бедный театр, но в мехах. На сцене что-то вроде ринга. Даже ковры брошены. Дышат тяжело, волнуются, переживают. По капризу старика поделили страну и вот теперь, как собаки вокруг кости, схватились из-за наследства. Приличий, то есть театральных традиций, не держатся. Никакой пышной средневековости, никаких завываний «дуй, ветер, дуй». «Дуют», но как бы про себя.

Играют историю о том, как философская придурь оборачивается колоссальной государственной уголовщиной. Коротко стриженный Лир изумлен: так на дыбе лишались рассудка. Изумлялись.

Правда ходит с выколотыми глазами, а порок торжествует. Нагло, открыто, без какого бы то ни было прикрытия. Ринг. Голые времена.

Речь провинциальная, всех российских колеров. И король, и {199} сестры, и рыцари, и шуты — все до боли советские. Родимые. Публика молчит, напрягается в усилии постичь шекспировскую параболу. Вместиться в нее. За спиной — пасть большого зала. Холод, идущий оттуда, из пустоты. Да часики иногда тренькают, перезваниваются. Два раза в час. Вразнобой.

От Малой Бронной до Художественного — десять минут ходу. Тут своя толкучка, от утла Тверской и вниз к Красной площади. Винно-водочная и косметическая. Напротив МХАТа, над общественным туалетом — исполинский портрет Чехова. Тот самый, в пенсне. На другом щите огромными буквами — «Игроки — XXI». Артель артистов Сергея Юрского представляет пьесу Гоголя. А в артели, кроме самого Сергея Юрьевича, — Александр Калягин и Вячеслав Невинный, Наталья Тенякова и Леонид Филатов. И еще Геннадий Хазанов. И посвящение: памяти великого русского актера Евгения Евстигнеева.

Он сыграл в этом спектакле свою последнюю роль. Не пришлось мне его увидеть — был в отъезде. Когда играли впервые без него, разрезая действие, прозвучал голос режиссера: в этот момент в спектакль входил Евгений Александрович Евстигнеев. Дверь открыта. Луч света. И кажется, что он сейчас появится, склонит головку набок, заплетет по-клоунски ноги и скажет что-нибудь смешное своим неповторимым баском. Не появится и не скажет.

{200} Рассказывают, в старом МХАТе гонец из дирекции сообщил строго Борису Ливанову, что того вызывают в «художественную часть». Актер немедленно возразил: «Как это художественная часть может вызывать художественное целое».

Евгений Евстигнеев был совершенным, абсолютным, природным «художественным целым». В нем жил лицедейский дар высшей пробы. Он мог играть все и всех: голых королей и забулдыг, чеховских профессоров и секретарей обкомов. Не идеолог, не трибун и не умница, а на сцене — умнее всех. Что-то очень важное понял про себя, про русского человека, про Россию. Про способ жизни и выживания. Это и сыграл.

Народ смотрелся в него, как в зеркало. Он гениально играл выпивох, склонных к философствованию. Тех, о которых у Пастернака сказано: народ — деталист. Как он этих «деталистов» понимал (не только по чужому опыту). Без этой краски как-то не получается у нас «художественного целого». Не складывается жизнь. Почему? Не знаю.

Иногда он напоминал Аркашку Счастливцева. Та же беззащитность, тот же гонор, та же претензия переиграть «орал»-трагиков.

Разбежалась его компания. Кончилось его время. Начал он задыхаться в театре, ушел на пенсию. Подступила великая скука. И вот не стало «художественного целого». Оскудела артель.

А что «Игроки»? Много нового. Опробовали новую систему творческих отношений. Собрались наконец не по крепостной зависимости, а по любви. Из разных театров — к Юрскому в артель. И работали они с тем азартом, которого днем с огнем не сыщешь. Как будто нет никакого падения сексуальности в России. Говорят, рынок: им, мол, там деньжища платит спонсор — и за каждую репетицию, и за каждый спектакль. Платит. Деньги ничтожные, уверяю вас. Не только Геннадий Хазанов — любой из этих звезд за один свой концерт получает больше, чем за год игры в «Игроках». Нет, тут не рынок только. Тут актерская жажда. Игроцкий азарт. Доказать хотят что-то важное. Себе, всем. Придумывают тысячи штучек-дрючек, озоруют. Дорвались. Десятилетиями считалось: нельзя осовременивать классику. Опасно. Изъяснялись эзоповым языком. Излучали гражданские чувства в темноту зрительного зала. Целую культуру на этом построили.

Хватит. Голому времени — голый смысл.

Дело происходит в ялтинской гостинице. Все шулера — в современных костюмах. Глов (младший) — в джинсах. Кругель — Невинный — {201} в милицейской форме полковника. Утешительный у Калягина — толстяк с энергией одесского толкача. Брючки коротки, волосатая грудь обнажена. Он похож на снаряд, утративший ощущение ствола-формы. Все время примеривается, рычит, мнет воздух. Самозаряжается. Филатов, потерявший таганскую родину, мечется в том же гостиничном пространстве, как черт в табакерке. Хазанов любой пустяк разворачивает в этюд. Много шуток из области материально-телесного низа. Объяснить это можно только одним — актеры обделены, не удовлетворены, не доиграли. И вот устроили праздник непослушания. Актерский праздник. И Режиссура актерская. Звезды играют остервенело, назло всему.

Аделаида Ивановна — колода карт, над которой вдохновенно трудился Ихарев. Мечта, фортуна, судьба. Она одушевлена в Наталье Теняковой, не предусмотренной Гоголем. Дай, дай поиграть. Дай, дай подышать! Как сыграть крапленую нашу судьбу? А вот так, ноги враскоряку, сигарету в зубы. И тоскливый воровской взгляд: что б еще прихватить? Всеобщая прихватизация. Карманы уборщицкого халата — бездонные. А потом, в конце, в черном Плаще — как смерть. Занавесочки в гостинице колышутся, музыка с моря звучит, и кто-то в порту все время объявляет о последнем пароходе.

{202} Критика огорчена. «Виртуозная игра краплеными картами» — так теперь пишут.

Голые времена, голый спектакль. И голая критика. Не нравится, что за три недели до премьеры начали артподготовку в прессе. Русский талант стыдлив, а тут — реклама, рынок, зазыв. Не нравится, что Юрский в программке сочинил что-то очень серьезное, совершенно спектаклю не соответствующее. Про жизнь человеческого духа, которую покажут в формах самой жизни.

Из соединения двух великих штампов не получается одной великой мысли. Из желания игры не складывается великий спектакль. Что-то еще нужно, какие-то другие источники, которые даруются Небесным Спонсором. Но контактного телефона туда — нет.

### Кто же теперь «бесы»?

Из петербургских разговоров:

— На «Бесов» идешь? Ну, ну. Там, знаешь, на десятом часу игры Петенька Верховенский ест курицу жареную. В зале начинаются голодные обмороки. Так что приготовься.

Приготовился. Как к перелету в Америку: с двумя посадками-антрактами. Там — десять часов чистого лету. Пять — над океаном. Здесь — десять часов чистого Достоевского. Тоже над бездной. Публика отборная, морозоустойчивая, лучшая в мире. Идут с котомками, с термосами, с едой. Билет на спектакль стоит 10 рублей. Бутерброд с колбасой — 12.

Воскресный день. «Бесов» в Санкт-Петербурге поддержали Фонд Нижней Саксонии и еще какая-то фирма. За все надо платить. Премьера состоялась в Брауншвейге, в течение трех вечеров, в прошлом ноябре. Парадоксы свободы. Как-то рельефно представил себе брауншвейгских бюргеров с наушниками-обручами над головами и с котомками еды в авоськах. Что им наша Гекуба?

Простейшее устройство пространства, сотворенного Эдуардом Кочергиным. Принцип иконы. И строгость иконы. Никаких театральных излишеств. После зрелищно-музыкального пиршества «Стройбата» — «Гаудеамуса» — великий пост. Аскетизм, статичность, полная сосредоточенность на духовном смысле истории, рассказанной Достоевским.

Иногда поста не выдерживают. Хватают скоромное.

Самое скучное в этом театральном марафоне — когда начинают действовать, то есть играть сюжет.

Самое поразительное — монологи-исповеди Достоевского, то {203} есть нечто нетеатральное. Монолог Ставрогина (Петр Семак) или Верховенского (Сергей Бехтерев) длится бесконечно. В него втягиваешься, как в воронку.

В иные секунды кажется, что театр добился чистейшей духовной эманации. Смысл скандальной книги становится прозрачным. Почти детская история, как в Библии.

Бесы овладели «русскими мальчиками». Привычный от века полицейский режим искалечил их души и выработал психологию «интеллигентного героизма». Его внутренняя связь и зависимость от полицейского режима давно описана. Новый полицейский режим, установившийся в Советской России, не позволял играть эту книгу. Полагали, что наследники «бесов» могут обидеться. Кто эти наследники, сомнений не вызывало. Еще совсем недавно при слове «бесы» все косились в определенную сторону.

А кто ж эти «бесы» теперь?

Лев Додин выстрадывал этот спектакль несколько лет, выжидал, прояснял. Вместе с книгой Достоевского он попадал в разные исторические контексты. Премьера «Бесов» подгадала к новой русской революции. Как мейерхольдовский «Маскарад»: пять лет репетировали, а премьеру сыграли под февральские выстрелы 1917 года. К месту было бы вспомнить, что премьеру «Братьев и сестер» в этом театре сыграли в день смерти Черненко.

Художники обладают шестым чувством. Начиная, Додин, вероятно, хотел разобраться с прошлым. Он закончил изумлением перед настоящим.

Все изумились.

Так кто же наконец «бесы»?

Простейший ответ: да все мы, каждый из нас. Примерьте на себя любую судьбу, откройте створки своей подпольной души навстречу правде, и вы поймете что-то самое важное в этом спектакле-монстре. Отсюда — примиряющая интонация, полное отсутствие карикатуры, обличения, указующего перста в известную сторону. Всех их бесконечно жаль. И этого бритого высокого мальчика — самоубийцу Алексея Кириллова, похожего на Маяковского (С. Курышев). И Ивана Шатова (С. Власов), Шатушку, испепеляющего себя. И даже этого мерзавца Петрушу Верховенского — непременное порождение любого диссидентско-революционного подполья. «В подполье можно встретить только крыс» — ну не зря же генерал-диссидент Петр Григоренко придумал такое название для своей книги.

{204} Додин прикоснулся к истокам национальной болезни, к роковому опыту, который повторяется с кошмарным постоянством.

Очередное отрезвление после очередной революции.

«Бесы» у Додина, если хотите, это нынешние «Вехи». Театральная ревизия интеллигентских ценностей, которые в очередной раз обнаружили свою несостоятельность. Общество истощено борьбой и кровью. Вчерашние идейные водители растеряны. Одни в апатии, другие — в истерике. Им не досталось места на пиру победителей.

Вновь играют бесовские гены, вновь тоскуем по героическому прошлому. По застенку, по мученичеству, по жертве. Вновь бредим революцией, чтоб одним махом — чудом — взлететь в царство справедливости.

{205} И вся-то наша жизнь есть борьба…

Давно я не слышал такой тишины в зале. Спектакль требует от публики не просто выносливости, он требует встречного духовного усилия, без которого не может осуществиться. Не все выдерживают в зале, не все выдерживают и на сцене. Неровно дышит творческая ткань, кажется, вот‑вот разорвется, истончится, вернется в литературу, в текст, в знаки на бумаге, которые нельзя разыгрывать.

Преодоление. И когда в конце марафона Петруша Верховенский начинает обгладывать куриную кость, то никто в обморок не падает. В основном смеются. Небольшое озорство, как маленькая передышка, вздох, так уместны в этой исключительно строгой аскетической фреске.

Из петербургских разговоров в антракте.

Художник Эдуард Кочергин: «Знаешь, есть такое выражение — “нищие купола золотят”. В самые кромешные времена на Руси почему-то начинают поправлять храмы. Не знаю почему. И сейчас это делают, замечал? Значит, что-то происходит на глубине, поворачивается».

Поворачивается. Идет народ на «Бесов». Несут авоськи с едой. Бритый мальчик целит себе из пистолета в рот. Старик Лир постигает, что случилось с разорванной в клочья страной. Жива наша артель. Тренькают часы в полутьме, сигналят. Идет время и продолжается Игра.

Все образуется. Не зря же нищие купола золотят.

Русская мысль, 1992, 17 апреля.

## **{****206}** Комок в горле Визуальная формула

Закончился первый театральный сезон в новой Москве.

Трудно определить его цвет. Может быть, цвет бледной надежды. Зеркало сцены, как всегда, представляет в миниатюре большое зеркало государства. Осколки разбитого вдребезги, но, как в детском калейдоскопе, при повороте осколки складываются в какой-то новый узор.

В начале 20‑х Булгаков сравнивал «краснокаменную Москву» с котлом, в котором варят новую жизнь. И вот опять котел, и вновь самим приходится вариться. Новый организационный скелет никак не может пронизать толщу старой жизни. Пока еще все бурления на поверхности, на уровне слов, оболочки. Кто там повар, кто держит огонь, кто пробует это варево?!

Театральная система все еще насквозь государственная. Актеры по-прежнему смотрят в сторону обнищавшей власти, которая должна их обеспечить едой, квартирой, ролями. При этом стали шевелиться. Репертуар целиком ориентирован на новые зрительские ожидания. Никакой политики, никаких социальных проблем. Скрыться от ужаса жизни «во что-нибудь мягкое, женское». Лучше всего — что-то трогательное, любовное, красивое и заморское.

В «Сатириконе» при переполненном зале играют «Сирано де Бержерака», в Театре сатиры — объявили Дюма. В «Школе современной пьесы» в стиле пародийной оперы разыгрывают чеховский водевиль под названием «А чой-то ты во фраке?». В «Современнике» пытаются растрогать сентиментальной историей о перезрелой еврейской девушке (в Лондоне), которую расторопный братец решил сосватать за полусумасшедшего правдолюбца из Иерусалима. И все это на фоне бесконечного мексиканского сериала {207} «Богатые тоже плачут» (пустеют улицы, останавливается производство, в Дагестане, как сообщают «Вести», новорожденным дают имена мексиканских героинь).

Визуальная формула страны, ежедневно впечатываемая в сетчатку глаз, — трупы, окровавленные лица, говорящие головы, предрекающие гражданскую войну, реклама чего-то несуществующего или невозможного: и маленькие порции мексиканской бурды, которая выполняет роль социального наркотика.

Театральной политики больше нет. Нет спора направлений, стилей, программ. Время выживания. Билет в театр стоит меньше пустой бутылки из-под водки. Каждый выплывает, как может. Актер из Самары рассказывает, что театр получил от шефов подарок в виде нескольких «камазов». На эти деньги можно еще пожить. Кто проедает «камазы», кто живет на ренту с бывших правительственных лож. Театры обзаводятся совместными предприятиями: объединение «ТЕО» и «ГУКОНА» стало нормой. В театральных дворах стоят «вольво» образца 70‑х годов. Кого-то на них возят. Вероятно, новых хозяев. По коридорам храмов искусства ходят ребята с неописуемыми лицами. «Кто это?» И тут же в ответ зашипят: «Тс‑сс, это спонсоры». Ах, будьте вы все прокляты!

В годы застоя на капустниках пели «Враги сожгли родную МХАТу». Капустник стал былью. В родной «мхате» прямо у зрительского входа «комок», то бишь «Коммерческий салон у театра». Прогноз на завтра: «Будет, вероятно, “Театр у коммерческого салона”». И еще одна газетная острота: «Комок в горле у Станиславского».

Комок в горле у русского театра. Завершаются и развязываются важнейшие линии нашего театра послесталинской эпохи. Финал поставлен в жанре трагифарса. Юрий Любимов и Николай Губенко Докончили историю Таганки изумительным публичным скандалом в духе Достоевского. «Бобок». Заголились. Один кричал другому, что нельзя руководить театром, как Ленин из Цюриха. Другой выставил ОМОН, чтобы не впустить актера на сцену играть в спектакле «Владимир Высоцкий». Газетные отчеты показали новое расслоение общества. Тонкие намеки экс-министра на то, что режиссер вступил в сговор с экс-мэром Москвы, каким-то юным репортером были развернуты в прямой вопрос в духе нового времени: «Скажите, пожалуйста, сколько Любимов дал Гавриилу Попову?»

Комок в собственном горле. Кажется, что ничего не было — ни старой Таганки, ни «Бориса Годунова», ни эмиграции, ни возвращения. {208} На руинах великого театра встает дикарь и задает свой андерсеновский вопрос.

### Перемена знаков

На театральном небосклоне Москвы вот уже несколько лет горит звезда Романа Виктюка. Эренбург сравнивал писателей со слонихами и крольчихами: по плодовитости. Виктюк — типичная крольчиха. Свободный театральный рынок придал ему новые силы. Он не только неутомим, но и вездесущ. У него теперь свой театр. Банкиры «вкладывают» в него капиталы. Знаменитая балерина Наталья Макарова, заглянув на минутку в Россию, уже сыграла у него в «Двое на качелях».

На качелях его спектаклей подвешена сейчас Москва. Его амбивалентные герои определили стиль смутного театрального времени.

Его безудержно хвалят и так же безудержно поносят. Одни говорят о пошлости, другие вспоминают стиль «ками» и что-то еще из арсенала американского авангарда тридцатилетней давности. Роман Виктюк надрывается, особенно тогда, когда покидает пространство чистой игры и пытается стать театральным идеологом. Вернее, заполнить и эту вакансию. Так возник спектакль о Сталине — «Уроки мастера» — два года назад на вахтанговской сцене с Ульяновым в главной роли.

Так под занавес минувшего сезона на той же сцене родился спектакль по Лескову, по «Соборянам», с тем же Михаилом Ульяновым во главе. В первом случае — вождь всех народов, во втором — русский провинциальный батюшка Савелий Туберозов.

Пьесу сочинила Нина Садур, которая попыталась перевести Лескова на родимые мотивы. Родимые же мотивы сегодня — презрение к либеральной интеллигенции, погубившей Россию, и столь же пылкая любовь к православию, пострадавшему за Россию. Бородатые батюшки вытеснили с телеэкранов и театральных подмостков гладковыбритых секретарей обкомов. Природа и тут не любит пустот. На место опостылевшей коммунистической идеологии приходит идеология православная, которую внедряют с истинно коммунистическим рвением.

Эта наивная перемена знаков иногда просто изумляет. Поперек улицы на привычном месте развернут лозунг, но вместо приветствия очередному съезду КПСС совграждан поздравляют со светлым праздником Пасхи.

{209} И театры тут как тут. Дом Островского вспомнил о своем императорском происхождений, вырвался из тисков многотысячной барахолки и поспел со своим яичком к Христову дню — прямо к Пасхе сыграли «Царя Иудейского» по пьесе Константина Романова, великого князя. Все, конечно, замечательно, но в глазах двоится: еще башмаков не износили тех, в которых разыгрывали мемуары Брежнева и получали премии из рук ЦК. Теперь эту премию получают из рук Московской Патриархии. О, бессмертная лицедейская сила!

В «Соборянах» перемена знаков обнаруживает зияющую пустоту, которую пытаются наспех заполнить декоративным православием. Возникает гремучая смесь коммунистического и христианского, которая, в случае Савелия Туберозова, носит совершенно особый характер.

Виктюк решил преодолеть ульяновский миф, который сложился в минувшие годы. Актер, ставший своего рода эмблемой советского социального героя, неотделимый в сознании миллионов от знаменитого председателя колхоза или маршала Жукова, играет провинциального батюшку. Играет, если хотите, программно. Меняет кожу. Савелий немного шепелявит, срывается в тенорок, вообще живет не напоказ, сокровенно, как и положено по русской традиции. Вокруг него крутится чертовщина, провинциальные демократы и вольнодумцы плетут околесицу, совокупляются {210} на велосипеде (типовой виктюковский номер) и губят матушку-Россию. А батюшка Савелий ее спасает. Колет дровишки, скорбит, поучает. Виктюк все делает для того, чтобы избавить Михаила Ульянова от шлейфа его актерского прошлого, что вьется незримо за крупнейшим мастером.

В спектакле возникает захватывающий поединок актера со своей тенью. Только за этим и следишь. Незапланированный сюжет завершается победой прошлого. Оскорбившись на официальную церковную братию, не видя в своем ближайшем окружении никакого смирения и послушания, Савелий Туберозов выходит на авансцену. Он выходит туда, куда выходили прежние герои Ульянова. Забыта шепелявость, пропал тенорок, будто смазанный лампадным маслицем, отброшена маска оскорбленного благочестия. Какое там благочестие, живая душа вырывается на волю из грудной клетки и вопиет на весь зал, на весь мир: «Все вы бляди!..»

Аввакумовское это словцо было брошено в нас так по-жуковски, так по-ульяновски. И в этой точке сошлось наше прошлое и наше настоящее, которое ни в какое другое слово не уложишь.

Иных новостей в спектакле не сыскать.

### Последний приют

В середине июля в последний день сезона в переполненном Ленкоме играли премьеру «Sorry». В новой пьесе Александр Галин в привычной манере хищного и пряного любопытства к жизни с легкостью затрагивает все болевые точки воспаленного современного сознания. И тут же сам дает анестезию: кошмар проведен сквозь специальные театральные средства, которые предохраняют от ожога. Душу этой истории, срежиссированной Глебом Панфиловым, образует актерский дуэт Инны Чуриковой и Николая Караченцова.

Героиня пьесы Инесса Рассадина служит в больничном морге. Регистрирует и готовит в последний путь. Там, наверху, развлекаются: один звонок — ожидай мужчину (бывшего), два — женщину. Образ последнего приюта, сотворенного Давидом Боровским: белизна кафеля, облупившегося в разных местах, маленький столик, над которым прикноплена фотокарточка Ельцина, мощные изгибы забинтованных труб — кровеносных сосудов, организующих ритм пространства. Сетка лифта, цинковые двери, синий цвет лампы. Дотошная копия небытия; нормальный ад, в котором разворачивается игра между жизнью и смертью.

В аду появляется приятель юности, бывший Юрий Звонарев, {211} ныне иностранец Шика Давидович. Обычный московский быт, в котором расхаживают эмигранты, то есть люди с того света. Каждый имеющий сто долларов — миллионер. Бедный Юрик, стократ Униженный на том свете, на этом гуляет во всю Ивановскую. Он предлагает подружке сердце (так как рука уже занята), а также билет до Тель-Авива. Подружка же дорожит своим местом на Советской земле и сооружает себе за взятку справку о беременности, мнимой, конечно. Слетать «на тот свет» до ужаса хочется, но если там не сложится, то справка поможет вернуться на Родину, то есть в морг.

Пьеса предлагает десятки свеженьких советско-российских оксюморонов. Кровать-носилки превращаются в ложе любви, ватник скрывает подвенечное платье, русский делает обрезание, любовника гримируют под покойника, а мнимый еврей раздает по пьянке в морге доллары бывшим соотечественникам. Живой труп предлагает своей Инезилье немедленно отправиться с ним в землю обетованную или в любую другую часть прекрасного мира, который там, наверху, — в Австралию, Америку, к черту в ступе, только быстрее, быстрее вон из этого кафельного ада. Галинские смысловые перевертыши наполнены живой актерской кровью. В острый глаз вставлен какой-то дополнительный хрусталик, который преломляет всю историю. Любовный поединок в морге ухватывает {212} человеческое измерение безумного времени, которое не может отменить самых простых вещей. Крыша поехала, потянул мировой сквознячок, человек превращается в сыпучий песок, срывается с места, теряет имя, язык, родину, Звонарев становится Давидовичем, поэтесса служит у врат смерти, но при всем при том любовь существует. Каким образом? А вот таким, например. Представьте эту самую поэтессу-шестидесятницу в ватнике, надетом на белый халат, восторженную, настрадавшуюся до такой степени, что покойники кажутся ей самыми лучшими людьми, представьте ее в роскошном подвенечном платье в стиле прошлого века, ошалевшую от своего исчезнувшего в небытие дружка. Теперь представьте и дружка в желтом приталенном длиннополом пальто, хриплым голосом читающего своей подружке-стилисту бездарный рассказ из собственной жизни о том, как его сделали евреем и женили на некой Доре, которую он кормит с ложечки. Вообразите себе эту пару в морге, как она правит со слуха текст, как он хорохорится, как они вспоминают, поминают, пьют, хорошеют и, захорошев, совершенно неожиданно начинают петь. Тут наступает первая кульминация. Поют «То не ветер ветку клонит». Погружаются в тайну двухголосия. Голоса расходятся в разные стороны, приближаются, касаются, вновь расходятся и вновь сближаются, отодвигая миг последних наслаждений. «То мое сердечко стонет, как осенний лист дрожит» — во время этого самого «дрожит» голоса выделывают головокружительный вираж, который разрешается тем самым абсолютным созвучием, которое словами описать невозможно. Даже Пушкин отказался. Посреди гиньоля вдруг возникает теплая волна нежности, которая переламывает спектакль. Ток неистребимой жизни идет в зал. Заморское трепло, брехун и звонарь грудь свою открывает и извлекает из нее песню. Не горлом поет — сердцем. Это на Руси всегда различали. И, значит, жив театр, и мы еще живы, если способны так петь и так играть (это я про Караченцова и его актерскую судьбу).

Хороша страна обетованная, а России хуже нет. Да не спеть ему с Дорой про осенний лист. Вот в чем дело. А тем, кому, кажется, суждено спеть, не повторить и не сохранить созвучья. С тоской ожидаешь неминуемой развязки. Ну, как, как он ее будет оставлять в этом морге, как она это сыграет? По всей актерской жизни Чуриковой помнишь ее звездные секунды. Вот она чахоточная чеховская Сарра, которая в ответ на «ты скоро умрешь, жидовка» светло улыбается и благословляет несчастного Иванова — {213} Е. Леонова. Вот она в пьесе Петрушевской «Три девушки в голубом» помчалась за каким-то миражом в образе советского сперматозавра, бросила ребенка в пустой квартире, оказалась в симферопольском аэропорту и, не получив билета на самолет, исторгает нечеловеческий звериный вопль: «Я могу не успеть!» Не забыть этого. Сколько есть способов сыграть крайнее состояние женской души, сколько есть нот в человеческом вопле?

Она подходит к этим секундам загодя, много пьет, не пьянея, танцует с ним, снова поет «То не ветер ветку клонит» и, наконец, решительно отказывается лететь. Истерика. Пьяная, мутная истерика, она вырывается из его рук, что-то кричит про Австралию и про Америку, которую она никогда не увидит, но тут не слова, а волна накатывается и действует вне логики, психологии, поперек слов. Станиславский когда-то к такой игре определение подобрал: она «оглоушивает». Именно так. Она не боится быть безобразной. Она готовит покойников в последнее путешествие и владеет секретом безобразной красоты. Она знает, что такое терпение и готова еще потерпеть. Кажется, это ее последние слова. Но их уже не слышишь, потому что «оглоушен» этим выплеском человеческого горя. Ну, а потом цветы, вся сцена в цветах. В Москве еще умеют это делать, несмотря на комок в горле.

Русская мысль, 1992, 7 августа.

## **{****214}** «Живешь в таком климате…» Физиология нынешней российской жизни

### Конец света назначен на 28 октября

Новый театральный сезон в Москве постепенно проявил свои основные черты. Много неожиданностей, которые опрокинули унылые прогнозы, выданные несколько месяцев назад театральными синоптиками. Весенний отлив сменился странным приливом. Многие театры полны, несмотря на то, что цены на билеты возросли в десятки раз. За счет билетов, правда, никто и не живет. Один московский директор недавно признался, что ему выгоднее, чтобы актеры вообще не выходили на сцену, а он бы просто развозил им зарплату по домам. Все по возможности обзаводятся таинственными коммерческими структурами, что-то сдают, продают, открывают валютные рестораны. Один открыт в онкологическом центре, другой — прямо под учебной сценой Школы-студии Художественного театра. Студенты и особенно студентки предвкушают будущие ночные карнавалы. И все очень торжественно, «с презентацией».

Экс-президент страны, как генерал из чеховской «Свадьбы», пожаловал на день рождения замечательного актера и режиссера, который по странной случайности совпал с премьерой валютного ресторана. Кадриль старых властей и лицедеев, зона вольного фамильярного контакта. Все хотят запечатлеть себя рядом с историческим человеком. В быстро сымпровизированном капустнике тут же слагается свежая версия «Горя от ума» — премьера Грибоедова прошла только что, все на слуху: «Спросили бы, как делали отцы? Учились бы, на старших глядя…»

Вот и глядят. Никакой тебе цензуры, хмелеют от близости к истории и режут прямо в лоб. «Отцы» намеки понимают: один {215} разделил МХАТ, а второй не удержал страну. Двойники-«перестройщики» смеются, а потом грустнеют на глазах. Стареют. На столах обвал невиданных яств, гудит актерская шарага, а на душе, как сказал бы Бабель, осень.

Публика вновь приучается ходить в театр. На премьеру мхатовского «Горя от ума» билеты спрашивали от угла Тверской. На «презентацию» Софокловой «Электры» на Таганку пробивались, как в прежние времена. Я уж не говорю о спектакле Петера Штайна «Вишневый сад», которым режиссер из Германии открыл Первый международный чеховский фестиваль в Москве в начале октября. Тут творилось нечто такое, что напоминало совсем уж легендарные театральные времена.

И все это на фоне истерических всхлипов политиков, мрачнейших ожиданий, вплоть до предсказаний близкого конца света (прохожим в Москве раздавали что-то вроде повесток, в которых конец света назначался на 28 октября).

Немирович-Данченко полагал, что театр по своей природе обращен к избирательной публике. Больной и голодный в театр не ходил и не пойдет никогда — это сказано было за несколько лет До революции, но своей дальнобойной силы не потеряло и сейчас. Прошлой весной казалось, что все общество стало больным и голодным — отсюда и перспективы. Осенью стало ясно, что это не так или не совсем так. Появилась прослойка людей, которым уже до театра. Среди всех прочих признаков времени учтем и этот, немаловажный.

Формируется новый зрительный зал, иные лица украшают первые ряды партера. Публика сменилась, как вода в бассейне. Ее интересы и вкусы пишущей братии почти не сходятся. Многие премьеры, вызвавшие снисходительные полуулыбки знатоков, получают восторженный прием зрителей. Изменилось, если можно сказать, качество аплодисментов. Какие-то балетные «сыры» и «сырихи» скандируют «браво» перед лицом растерзанной Электры — Аллы Демидовой, кажется, несколько смущенной этим неадекватным приемом.

Немецкому «Вишневому саду» гремит пятнадцатиминутная овация, и, несмотря на то, что спектакль длится пять часов, никто не спешит домой. Восторг публики скандально разошелся с оценкой большинства тех, кого Александр Володин еще в 60‑е годы окрестил дегустаторами.

Успех того или иного спектакля и его реальный художественный {216} вес как-то не сходятся. Презрительно отвергнутый за дух коммерции спектакль «Sorry» в Ленкоме или те же «Игроки» Гоголя — Юрского собирают битковые залы — вопреки критической антирекламе. Общий тон дегустаторов — завывающий. Как над открытой могилой. Слова «культура» и «нравственность» произносятся с закатыванием глаз. Худший вид критического токованья.

### Осталось два хороших слова

Мы токуем, а люди живут в новой языковой реальности. «Анжелика» с Солженицыным побратались на книжном лотке. Вкус не устоялся, привязанности не сформировались. Люди не знают, где вино, а где помои. Еще не знают, что принято считать хорошим или плохим. Десять раз в день вбивают в голову рекламу какой-то американской ленты, завлекая публику тем, что «зло никогда еще не было таким сексуальным». Звучат слова, которые надо переводить с нового русского на старый: ну, что это такое в самом деле: «Предоплата сто процентов и самовывоз из Москвы»?!

Прав поэт Революции, осталось два хороших слова — сволочь и борщ.

Люди живут без витаминов. Под угрозой театральной цинги набрасываются на любую свежую травку.

Кажется, единственное зрелище, на котором сошлись смотрящие с пишущими, — спектакль «А чой-то ты во фраке?», поставленный Иосифом Райхельгаузом на маленькой сцене театра «Школа современной пьесы». Там три актера — Любовь Полищук, Алексей Петренко и Альберт Филозов — дурачатся в жанре музыкального капустника по мотивам чеховского водевиля «Предложение». Радость приносит стерильно чистый театр, в котором нет даже намека на современность (если не считать забавной русско-украинской перебранки из-за Воловьих лужков, которая снижает до театрального уровня знаменитые баталии вокруг Черноморского флота).

«Дегустаторам» придется свыкнуться с тем, что старого вина больше нет. Формируется заново облик России. Газеты живописуют торговлю малолетними и детскую проституцию как часть новых нравов, а мы как бы не понимаем, почему вся страна вот уже полгода смотрит мексиканскую мыльную оперу. Ее грандиозный успех факт социологически значимый. Для некоторых наблюдателей это вернейший признак того, что мы вползли в историческое {217} пространство, именуемое «третий мир». К этому следовало бы только добавить, что этот самый «третий мир», помимо всего прочего, имеет и свои эстетические характеристики, которые придется теперь учитывать.

### Дом — моя крепость

Эстетический маятник качнулся в сторону жизни. Не той, что Нас окружает (она по-прежнему не вызывает никакой художественной энергии), а той, что была когда-то в дореволюционные времена. Живем в мифологическом пространстве, между прошлым и будущим. Отсюда такое засилье классики, в сущности, неестественное. Причин, вероятно, множество. Мало охотников по вечерам удваивать свои впечатления от прожитого дня. Микстуру современности на московских сценах употребляют исключительно в комедийной упаковке.

Вторая причина посерьезнее. Художник ищет точку опоры, какой-то островок твердой земли, который тебя заведомо не обманет, не разверзнется каким-нибудь очередным кошмаром. Тоска по классике — это тоска по стабильности, предсказуемости жизни, по ее твердым параметрам. Не только духовным.

{218} В начале нэпа в очерке «Столица в блокноте» Михаил Булгаков с любовью и пониманием живописал милиционера, который наконец-то начал наводить порядок в заплеванной и загаженной краснокаменной Москве. «Это было воплощение укоризны в серой шинели с револьвером и свистком». Только теперь понимаешь, откуда взялась у русского писателя такая нежность к полицейскому.

Тоска по вырубленной красоте вплетается в новый быт. Она причудливо сочетается с глухими бронированными дверями, которыми многие москвичи забаррикадировали свои жилища. Вот уж поистине «дом — моя крепость».

Из этой крепости выползаем во внешний мир и оказываемся, например, на Старой Басманной, где кинорежиссер Сергей Соловьев играет со своими студентами чеховских «Трех сестер». Да, да, в особняке на Старой Басманной, возрожденной из улицы Карла Маркса, как бы в доме чеховских героинь («Наш родной город, мы родились там… На Старой Басманной улице»). Видимо, режиссер полагал, что эффект пространственной близости должен вызвать эффект духовной преемственности. И вызывает в конце концов!

Сначала, впрочем, все раздражает — как будто в музейный интерьер забрались воры. Ну что это за полковник Вершинин, с ухватками деревенского ухаря, жуткой речью и глазом, закрытым черной пиратской повязкой? Ну почему это Соленый босиком? И еще тысячу почему. А потом втягиваешься в атмосферу этого странного домашнего спектакля, проживаешь потрясающую истерику Ирины в ночь пожара и понимаешь физически, сколько воды утекло и что мы от Чехова еще дальше, чем Старая Басманная от Карла Маркса. Торопливо озираясь, возвращаемся по темной столице в свои бронированные убежища. Заманчиво светятся в ночной Москве только киоски со спиртным: пей — не хочу.

### Праздник на крови

Вкус классики в новой Москве нельзя понять вне этого контекста. Это горький вкус. Тыловой или прифронтовой. В разгар Чеховского фестиваля один за другим стали исчезать объявленные спектакли. Каждый вечер был под угрозой. Физически вдруг все почувствовали, в какой стране, вернее, в каком пространстве мы существуем. Армяне три дня ждали самолета, чтобы пробиться {219} в Москву. Грузины отказались играть, потому что идет война и им не нравится позиция России в этой войне. Таджики отменили спектакль и прибыли спустя несколько дней на военном самолете. Вот такой фестиваль — праздник на крови. Этот привкус во всем. Тысячный зал, досидевший до полночи на штайновском «Вишневом саде», испытывает подобие исторической гордости. Нам рассказывают о том, как смяли цивилизацию в России, повествуют о какой-то космической катастрофе, а мы, переживающие новую катастрофу, наслаждаемся изысками поэтического натурализма на очередном вековом переломе.

Штайн удивил дотошной подробностью режиссерского языка. Он попытался развернуть и сценически овеществить каждую чеховскую ремарку. Настоящая немецкая работа. Если в пьесе упоминается бильярд, то появится настоящий бильярд с настоящими шарами. Если указано, что домочадцы ждут Раневскую на рассвете и «скоро взойдет солнце», то этого «скоро» мы будем ждать в полутьме минут сорок пять: везде, где возможно, режиссер приравняет театральное время к реальному. Если во втором акте указано, что все происходит в поле, то в антракте сцену преобразят в это самое русское поле, живописно разбросают уйму сена (пахнущего, живого), и Раневская будет валяться на копне.

Космос у Штайна аккомпанирует людским страстям, а сами люди, не замечая того, оказываются микроскопической частью космоса.

### **{****220}** Равнодушная природа

Чеховский человек впервые ощутил зависимость от того, когда происходит событие — утром или ночью, на рассвете или на закате. Дождь, снег, гроза, весна, зима — это все важнейшие обстоятельства человеческой драмы, которые на сцене почти никогда не учитываются.

Перечитайте чеховские письма последнего года — времени написания «Вишневого сада». Помимо всего прочего это изумительный календарь природной стихии, аккомпанирующей ритму человеческой жизни, ее настроению. Важнейшее событие дня — ветер, снег или волнение на море. Каждый рассвет переживается как новая жизнь, подаренная тебе. Туберкулез обостряет чувства до ярчайшей, болезненной степени.

Едкое замечание Осипа Мандельштама, что у Чехова, мол, отношения жизни и искусства, как отношения простуды к здоровью, попадает в сердцевину чеховского переживания мира. Вспомните, с какой настойчивостью ему нужна была бескрайняя светлая даль во втором акте, том самом, где, по видимости, ничего не происходит кроме болтовни слуг, разомлевших от августовской жары и похоти. И так везде — человеческая комедия переживается как часть большого мира, его частность, понятная только на фоне большого пейзажа. «Живешь в таком климате, того гляди снег пойдет, а тут еще эти разговоры» — проходное замечание чеховской Маши из «Трех сестер» вбирает в себя, если хотите, физиологию российской жизни.

Петер Штайн своими средствами прикоснулся к этой физиологии. Он поместил актерский ансамбль в атмосферу изощренной звуковой и световой симфонии, в которой разворачивается своя мистерия. Он попытался столкнуть «равнодушную природу» с миром человеческих страстей и сделать этот конфликт содержанием спектакля.

Намерения знаменитого немца оказались неосуществимыми. У нас глаза устроены иначе, мы видим и слышим свое и настроены видеть и слышать только свое. Нам сейчас не до космоса. Рассветы и закаты воспринимались чаще всего чудом пиротехники, заслоняющим то, что происходит с людьми.

Нет, зал замирал, когда Аня стала засыпать, прикорнув в сумраке на диване и что-то сладко бормоча в полусне-полуяви, точно соответствующей напряжению природной драмы, в которой ночь никак не могла разрешиться утром.

{221} Зал съеживался в предощущении беды, когда Фирс с изматывающей душу тщательностью обследовал заколоченные окна и Дергал их старческой бессильной рукой, а топор уже стучал и обрубленная ветка вишневого сада вдруг пробивала стену покинутого дома. Но осколки поэтического текста не читались как часть большого замысла.

Декорациям аплодировали как давно не виданной красивости, и это был верный знак взаимной глухоты.

А через несколько дней после премьеры совершенно неожиданно и непривычно рано в Москве пошел снег, и сразу изменилось настроение, и разговоры о Штайне замолкли, оттесненные иными заботами.

Появились другие «Вишневые сады» — из Праги и Бухареста (об этом напишу в следующий раз). Конца света 28 октября не последовало, но объявили Фронт национального спасения, приуроченного как раз к обещанному концу света, то есть к любимейшим октябрьским денькам. Что говорить, живешь в таком климате…

Русская мысль, 1992, 6 ноября.

## **{****222}** Октябрьские вечера Театральные впечатления одного месяца

### Постфестивальное

В давней кривозеркальной пародии на автора «Вишневого сада» остроумный Борис Гейер сочинил «под Чехова» пьеску под названием «Петров», а в ней такой диалог:

«Лидия Петровна (смотрит в окно). Приехал Семенов.

Петров. Семенов… Боже, как это глупо, пошло, как бесцельно, как однобоко… И почему Семенов, почему Петров…»

Пародист уловил тонкую грань, где чеховское настроение всемирной тоски на пустом месте можно сделать смешным. Малейшее усиление, курсив, нажим — и чеховский жанр скользит от трагического к комическому и даже фарсовому.

Вспоминаю эту историю в связи с финалом Московского Чеховского фестиваля. Он вновь обострил старые споры, оказавшиеся невероятно живучими. Ну, например, трагедия или комедия «Вишневый сад»? Надо же было Антону Павловичу так смутить всех своих будущих истолкователей, готовых в сотый раз разбить себе лоб, но доказать, что автор был прав в споре со Станиславским и его предсмертная пьеса «комедия, почти фарс».

В каком смысле комедия? — изумленно переспросил меня Петер Штайн во время телевизионного интервью. Когда живого старика заколачивают в пустом доме — это комедия? Да, в каком-то смысле это и есть человеческая комедия — мог бы ответить Андрей Щербан, который завершил фестиваль «Вишневым садом», привезенным из Бухареста.

Это был третий по счету «Вишневый сад». На фоне немецкой постановки, в которой чеховская тоска растворена в космической стихии, на фоне расслабленного и вполне традиционного «Сада», {223} который вырастил Отомар Крейча в пражском театре «За воротами», привитый чеховскому «древу» румынский дичок оказался пробивным и жизнестойким.

Щербан по-своему прикоснулся к загадке чеховского ритма, к той странной музыке простых словесных созвучий, пауз и переходов, которые улавливали все сколько-нибудь серьезные истолкователи Чехова (в равной степени, как и талантливые пародисты). Приступая к «Трем сестрам», восьмидесятилетний Немирович делился открытием, на которое ушла жизнь. Весь секрет Чехова в музыкальном размере: одна картина — это четыре четверти, а следующая — шесть восьмых и т. д. И он добился тогда этого уникального ритмического узора, в котором расслышали биение чеховского сердца.

«Как мы дышим, так и пишем». У Штайна Чехов цепенел и замирал, у Крейчи — тосковал и умирал, в румынском варианте — он испепелял себя в каком-то диком отчаянном танце. Это был Чехов, сыгранный в ритме огненной молдовеняски. Режиссер в разговоре с автором этих строк подтвердил свое сознательное намерение встать на чеховскую сторону в споре с основателем МХТ и прокрутить текст в совершенно новом ритмическом рисунке. «Вы знаете, они там в МХТ играли последний акт больше часа, хотя у Чехова сказано, что до поезда осталось 20 минут. Они ж там на поезд опоздали!»

А. Щербан решил вскочить на тот уходящий поезд. В паузы чеховской пьесы он вчитал много дерзких и смешных отсебятин. {224} На заднем плане в мареве артиллерийского полигона Большой сцены Театра Армии, которую предоставили для чеховского спектакля, разгуливала Раневская с утонувшим мальчиком Петей, чинным строем проходили русские «пейзане» с косами и граблями наперевес, а потом загорались огоньки какой-то фабрики вдалеке. История XX века превращалась в серию пародийных эмблем и мастерских зарисовок, рассчитанных на нашу общую память.

Андрей Щербан с порога отверг сложность чеховского человека. Темперамент — да, чувства — да, но сложности особой — нет. Не надо льстить самим себе — все предельно ясно и, в общем-то, примитивно. И этот опрощенный Чехов, честно признаемся, вдруг вызвал веселое удивление. Зал хохотал, когда Петя Трофимов, меся пространство кулачками, бросал в воображаемое будущее огненные монологи. Во рту у него каша, в глазах — тупая и фанатическая революционная страсть. Говорят, румынский актер пародировал Чаушеску. Не знаю — сам Щербан, отвечая на этот вопрос, вспомнил и Чаушеску, и Ленина, и Троцкого, короче говоря, всех «наших». Попытку слабого возражения, что чеховский Петя, скорее, оказался бы в белой, а не в красной армии, американский режиссер румынского происхождения опроверг самым простейшим образом: да, мол, это так, но в Бухаресте в таком случае меня бы обвинили в сочувствии коммунистам.

«Боже, как это глупо, пошло, как бесцельно, как однобоко».

### Кредобанк представляет

Роман Виктюк вновь в центре театральной молвы. Его театр, поддержанный Кредобанком, представил в начале ноября набоковскую «Лолиту», инсценированную когда-то Эдвардом Олби. Естественно, «вся Москва», естественно, привычная посольско-коммерческая фауна. Все признаки большого события.

В центре зала — гроб, пышно убранный цветами. На сцене — макет, вернее, действующая модель знаменитой прозрачной пирамиды, которая вот уже несколько лет украшает парижский Лувр: так сказать, новые ворота в древнее царство искусства. В сочетании с книгой Набокова и музыкой, взятой из чаплинских фильмов, архитектурно-сценическая метафора, придуманная Владимиром Боером, предвещала радость. Сколько изысканных мизансцен для виктюковской пластической «филии», как разнообразно актеры могут извиваться под стеклянным колпаком, вдоль него и над ним. Сколько изысканных фаллических символов, «скипетров мужской страсти», как сказал бы автор «Лолиты», можно соорудить {225} в пределах этого странного и магического пространства. И, наконец, публика предвкушала, как освобожденный от всяких советских норм и запретов Роман Виктюк в собственном театре при поддержке Кредобанка сложит симфонию изломанному и беззаконному мужскому чувству, прикованному на сей раз к образу коварной «нимфетки».

Так вот, ничего похожего (оговорюсь при этом, что видел самый первый спектакль). Прежде всего поражает холодная бесчувственность зрелища, обращенного к тайным глубинам нашего чувства. Нимфетка превращена в куклу Барби, и в этой подмене Демонического на кукольное сразу же уничтожается основа, на которой выросла эта великая и скандальная проза. Актер Олег Исаев, которого Роман Виктюк привез из Киева, играет подпольного человека, оглушенного, кажется, совсем иного рода «филией», чем герой Набокова. Тема великой страсти была транскрибирована в тему убийства пустой и бесполой души.

Сопоставлять спектакль и книгу дело безнадежное. Сравнивать можно художественные средства двух искусств — литературы и театра. Может ли сцена выразить то, что, казалось бы, можно выразить только нежнейшими прикосновениями звуков и слов, впервые названных и введенных писателем в светлое поле сознания? И не по-фрейдовски введенных, а так, как это может делать только искусство. Научившись волшебным образом описывать и анализировать подпольные чувства, Набоков не случайно поминает «некоторые технические приемы в литературе и музыке», связанные с поддержанием тончайшего состояния физиологического равновесия на «краю сладострастной бездны». Вот на это может ответить искусство сцены? Роман Виктюк бросил вызов прозе, полагая, что у него для успеха уже есть опробованные приемы и «технические средства».

Испытанные приемы не помогли, как не помог Кредобанк и совершенно беспомощная пьеса Олби. Волшебный словесный состав прозы был перемешан с чем-то недопустимо грубым, пошлым и даже тупым (вроде монолога «ты — мне, я — тебе», изложенного советским новоязом актрисой Валентиной Талызиной). Впечатление такое, как если бы в изысканное вино влили немножечко помоев. Вся виктюковская алхимия, столь впечатляюще предъявленная на материале какой-нибудь «М. Баттерфляй», в набоковском случае оказалась противопоказанной. Инерция стиля стала угрожающей для талантливого режиссера. Пластика мартовских котов, сладострастно выгибающих спину и издающих душераздирающие {226} вопли, впечатляюще разработанная Виктюком в прежних спектаклях, стала надоедливо однообразной. Театр вольной страсти подменен кошачьим ритуалом. Общая беда режиссуры, не способной оживить один-единственный прием внутренним движением, обнаружилась в «Лолите» с пугающей очевидностью.

### Азбука для зрячих

В программке, сопровождающей студенческий спектакль ГИТИСа «Приключение», приведены несколько самых убийственных высказываний Марины Цветаевой, обращенных к театру:

«Не чту Театра, не тянусь к Театру и не считаюсь с Театром. Театр (видеть глазами) мне всегда казался подспорьем для нищих духом, обеспечением для хитрецов породы Фомы Неверного, верящих лишь в то, что видят, еще больше: в то, что осязают. — Некоей азбукой для слепых.

А сущность Поэта — верить на слово!»

Студенты, разыгрывающие цветаевскую пьесу-поэму о Казанове, не без лукавства предварили спектакль антитеатральным авторским комментарием. Они вознамерились доказать поэту и нам всем обратное. И эта дерзость была вознаграждена. Спектакль, поставленный Иваном Поповски, молодым человеком из Македонии, с русскими студентами-однокурсниками, стал едва ли не основным событием московского сезона. Подул вдруг какой-то свежий ветерок, засветились новые чувства, освежился глаз, которому столь не доверяла Цветаева, обновилось пространство театра, которое деформировалось по поэтическим законам.

Представьте себе длинный и узкий коридор старого московского дома, гитисовский коридор, в пенале которого актерам надо существовать как на нормальной сцене. Представьте зрителей, сидящих в холле попарно длинной гусеницей, так, чтобы угол обзора совпадал с коридорными рамками. Групповые и индивидуальные композиции рассчитаны на миллиметры. Тынянов бы сказал о «тесноте стихового ряда». Эта «теснота» вызвала резкое и мощное обострение всей энергетики актерских выразительных средств. Тут каждое движение, каждый жест, каждое слово отмерены с фармакологической точностью, приведены в созвучие и подчинены синкопам цветаевского дыхания. Они играют поэму о любви, которая проходит десятки перевоплощений — от механических судорог театра марионеток до живой человеческой боли, что пробивается сквозь парики и камзолы двухсотлетней давности.

{227} Театр защищает право на существование и ищет своего нового оправдания. Студенты не побоялись завершить программку к спектаклю цветаевским грозным предупреждением — «Не забудем, что мы в самом сердце фальши: Театре». Неизбежную и природную «фальшь» театра они обратили в его главную силу. Живое актерское тело оказалось способным говорить не только глазу, но и душе. Граница между поэзией, музыкой и сценой оказалась условной. Они запросто гуляют вдоль этих границ без всяких паспортов и виз. Дряхлое и бесформенное туловище современного театра, брошенное в живую воду поэзии, как в старой сказке, омолодилось. И когда явился этот добрый молодец в гитисовском коридоре, вдруг показалось, что ничего еще не потеряно, что все впереди и всегда впереди.

### Хуалянь

Не будь еще одного театрального впечатления, можно было бы закончить на красивой ноте. Но не получается на красивой, приходится ввести диссонанс.

{228} Ко дню великого Октября ордена Трудового Красного Знамени Художественный театр имени Горького и Дорониной, в просторечии — женский МХАТ, преподнес подарок: широко известный не по театру Сергей Кургинян поставил пьесу Михаила Булгакова «Батум», вернее, собственную вольную композицию под названием «Пастырь», которая к булгаковскому замыслу, в сущности, никакого отношения не имеет. Булгаков использован как повод для политического шоу. Тоска по товарищу Сталину, так долго искавшая выхода на театральных подмостках, обрела наконец зримые черты.

Нет, не забудем, не забудем цветаевского предупреждения: «… мы в самом сердце фальши: Театре». В театре, который может взять пьесу, выжатую из Мастера тяжестью кровавого сапога, и преподнести ее как последнее откровение. Продемонстрировать раковую опухоль как булку с изюмом.

Поскольку «Пастырь» есть событие не театральное, а сугубо общественное, трудно ограничиться рамками сцены. Но все ж попробую передать именно театральный характер мхатовского подарка. Сталин Сталиным, а как играют?

Шесть больших зеркал по периметру сцены. В центре — что-то вроде кукольного вертепа, лагерной башни или грузинского храма. Сбоку — пианист в черных очках. Он же основной солист. Сталина играют два актера. Один молодой, чернявый и стройный, в ладных сапожках, второй — утомленный мировыми заботами в белом кителе и искусственной сединой. У Любимова было несколько Пушкиных, у нас будет два Сталина. Сосо и Иосиф Виссарионович попеременно взбираются на лагерную вышку, то бишь на крышу храма, и зорко смотрят в мировую даль, то есть в зал. Вслед за расщеплением центрального героя как бы донашиваются иные расхожие приемы последних театральных десятилетий, примерно так, как это происходит у Гоголя в пьесе «Утро в лакейской». Естественно, это спектакль-миф. «Без серпа и молота не покажешься в свете». Естественно, это миф о романтике-юноше и злоключениях грозной власти. Поэтому товарищ Сталин играет одновременно и всех иных представителей, как теперь говорят, силовых структур, разных там царей и губернаторов. Небольшой ансамбль песни и пляски сопровождает передвижения вождя по мхатовским подмосткам, ограниченным зеркалами. Чтобы не было смертельной скуки, много поют и танцуют. То поют про парня холостого, который загулял, загулял, загулял, и молоденький Сосо — сам «в красной рубашоночке, хорошенький такой» — перебирает в такт разудалой песне чудными кавказскими сапожками. То поют что-то {229} патетическое о распродаже страны, овеянной легендами. При этом передвигаются почти как в «Лолите» — знай наших! — походкой, которая в восточном театре называется «хуалянь» — тигровый шаг. Для глубоко положительных героев. Говоришь что-нибудь революционное, но при этом по-тигриному скользишь, сгибая поднятую ногу и застывая на месте, чтобы успели ухватить мистическую сущность товарища Сталина.

Через десять минут этот хуалянь под гармошку стал невыносимым. Публика начала нервничать, многие потянулись к выходу, но я терпеливо ждал главного номера. Ждали, как выяснилось, и Другие. Номер оказался поделенным как бы на две части. Сначала в сцене у губернатора опустили сверху карту Российской империи. Потом прыснули на эту карту красной водичкой, то есть театральной кровью. А затем врубили гимн Советского Союза. Этот неожиданный ход с запретным гимном вызвал жидкие аплодисменты. Кто-то попытался встать, но его осадили. Развивая успех, в конце спектакля-мифа, когда товарищ Сталин сбежал из Сибири, сбросил с себя шубу и оказался в легендарном белом кителе, после торжественной фразы «Он вернулся!» началось то, ради чего стоило потратить вечер 7 ноября. Сверху из театрального поднебесья на штанкетах спустились красные штандарты СССР и гимн врубили во второй раз, во всю мощь и вкупе с бессмертными михалковско-регистановскими виршами. Они венчали октябрьскую службу: «Нас вырастил Сталин на верность народу, на труд и на подвиги нас вдохновил». Гремела медь, кипел наш разум возмущенный, пылали сердца ветеранов и передовой молодежи, специально приглашенной в театр. «Славься, Отечество наше свободное», — и многие стали вставать, кто-то кричал «Браво», кто-то побежал с цветами к двум вождям и к режиссеру. Сергей Кургинян резко выбросил руку со сжатым кулаком вперед, приветствуя зал и обещая ему, вероятно, то, Что некогда обещал и его герой: что и на их улице будет праздник.

Через несколько дней в Лондоне президент России, выступая перед парламентом, с удовольствием произнес заготовленную метафору. Нынешнюю ситуацию в России он описал в терминах театра: тени старого пытаются устроить прощальный спектакль. В мхатовском случае это звучит совершенно не метафорически. Вопрос только один — прощальный ли?

Русская мысль, 1992, 27 ноября.

## **{****230}** «Сто лет коров доили…»

Во мне — раздел Художественного театра. Не раздел, а разлом, разрыв, произведенный «в порядке эксперимента» (как вся наша история) при непосредственном участии Политбюро, Правительства Советского Союза и других не менее важных органов клонившейся к упадку империи. Раздел этот прошел по жизни крупнейших актеров, режиссеров, по всему телу нашей культуры. Полостная операция, оставившая безобразный шрам, не разглаженный временем.

Пять лет, протекших с той поры, изменили зрение. Вновь проявилось скрытое предназначение Художественного театра, который генетически был заряжен на то, чтобы быть зеркалом страны. Основатель МХТ не зря переживал судьбу своего детища мистически: судьба России для него каким-то самым коротким образом связывалась с предназначением его театра. Кто не верит, перечитайте «Записки покойника».

Помимо всего прочего, Булгаков необыкновенно тонко передал эту моделирующую особенность «Независимого театра». Под его пером театр этот оказался сколком государства, застигнутого в самый пик восторженной чумы.

Не думаю, чтобы Олег Ефремов или кто-нибудь из нас ясно понимал последствия того, что тогда происходило. Руководитель МХАТа, подобно другому перестройщику, хотел только улучшить систему, отделиться от скверны и безобразия, начать жить на каких-то человеческих началах. Готов свидетельствовать об этом перед любым конституционным судом. Это была последняя попытка в цепи других безнадежных попыток по реанимации МХАТа, которые затевались Ефремовым в течение пятнадцати лет. Теперь и тут хорошо виден синхрон: совершенствование театра напоминало аналогичные меры по совершенствованию {231} режима. Неоперабельный театр зеркально отражал неоперабельную систему.

В 1987 году мхатовский развод выглядел грандиозным спектаклем-скандалом в духе Достоевского. Через пять лет с полной ясностью обозначился скрытый смысл того, что произошло. Раскол МХАТа был первой судорогой перестройки, предвестием развала страны, ее быстрого, грубого и хищного расчленения. МХАТ СССР делил здания, звания, ордена, костюмы, имена драматургов-классиков, «Синюю птицу», гаражи, мизансцены Станиславского. На волю вырвалась разрушительная энергия, которую уместно было бы сравнить с чернобыльской.

Эти события и произошли почти одновременно. Несоизмеримые по масштабу и трагизму, они вполне соизмеримы по историческому смыслу. И то, и другое было своего рода предзнаменованием, которое мы тогда не разгадали. Расщепление «ядра» театра пошло стихийно, началась неуправляемая реакция. Раз разделившись, начали раскалываться дальше. Собиратель по природе, Ефремов остался «наедине со всеми», покинутый многими лучшими своими актерами. В середине седьмого десятка этот поседевший Треплев опять твердит о новом театре, который надо, надо создать, о невозможности жить и работать в тех формах, в которых привыкли работать столько лет. Укатали сивку крутые горки.

Что происходит на Тверском бульваре, судить не берусь. Что творится сейчас в четвертом энергоблоке Чернобыльской станции? Но там хоть есть саркофаг, датчики, а здесь открытое пространство, опасное для жизни. Финальный выброс злобной энергии — «Батум». Дело ведь не в том, что родился монстр, который прожил всего несколько дней. Важно то, что он появился на свет именно в колбе Художественного театра как одно из побочных следствий раздела. Хотели поставить эту пьесу во МХАТе к 60‑летию вождя народов, а подгадали к собственному столетию. Как сказал бы тот, чье имя носит «МХАТ России»: «Сто лет коров доили, вот вам сливки».

В список национальных ценностей МХАТ не попал. Театр, который когда-то сравнивали с колокольней Ивана Великого, наказан. Безымянный чиновник, который вычеркнул МХАТ из «списка благодеяний», составленного для новой власти, оказался непостижимо мудр. Колокольню он как бы не заметил. Да и то сказать, включи в «ценности» — и начнется выясняловка, чей колокол громче, а звон гуще. И вообще — уступите женщине. Мудрый {232} чиновный змий выбросил оба МХАТа. Подумаешь, МХАТом больше, МХАТом меньше, страны уж той нет, приложением к которой был этот «МХАТ СССР».

Признаюсь, в душе я обрадовался. Хороший знак посылает судьба. Эксперимент завершен, государственную ласку больше выдавать не будут. Может быть, теперь, наедине с самим собой, театр обретет достоинство? Ведь в конце концов Московский Художественный театр — это не здание, не ордена, не колокольня Ивана Великого. Это всего лишь идея о том, как существовать в искусстве.

Легкого решения проблемы двух МХАТов сейчас нет. Невозможно закрыть один из них, как невозможно ликвидировать съезд народных депутатов. «МХАТ имени Чехова» и «МХАТ России имени Горького» выражают что-то важное именно в том своем кризисном состоянии, в каком они оба сейчас находятся. В этой нелепости, если хотите, абсурдности — разные лики нынешней России, ее расколотый двоящийся образ. Театры эти стоят друг против друга, как две шеренги демонстрантов стоят у Кремля — с красными флагами и с триколорами. Будущее этих двух театров так же неопределенно, как и общее наше будущее. Так уж заведено с этим МХАТом: скажи, что творится в нем, и я скажу тебе, что — в стране.

Московские новости, 1992, 20 декабря.

## **{****233}** Птицы небесные Петр Фоменко открывает Островского

Не помню за последние годы такого припадка восторга нашей театральной критики, обрушившегося на достаточно простой спектакль. Заигранная вдоль и поперек мелодрама Островского из провинциальной актерской жизни с ее закулисным бытом и «без вины виноватым» мальчиком, тянущим ручонки к бросившей свое чадо матери, установила новую шкалу театральных ценностей. В прихотливости «общественного мненья» есть свой резон.

Театр по-своему отпраздновал Конец Идеологии. Разом воскресли давно погребенные чувства. Живая вода переживания, зрелища, пародий, романсов, слез и всех иных «шуток, свойственных театру», и все это почти без нажима, с той свободой и естественностью, которой невозможно сопротивляться. Легкое дыхание. Почти блаженство, о котором знаем по театральным легендам.

«Мужчины, даже самые деревянные, плакали», — исповедуется в конце прошлого века А. Суворин, вообще-то мало чувствительный господин, по поводу того, как играла Кручинину П. Стрепетова. «Такая радость, ангельская какая-то, блаженная, какой я Никогда не видал ни в жизни, ни на сцене». Подтвержу через сто лет: опять смеются, а в конце плачут. Не только задубелые театральные критики, но даже «новые русские», как их теперь именует. Смахивают скупую бизнесменью слезу, стыдясь и подавляя в себе «чувствительность», ту самую прекрасную заразу, без которой, видимо, театр не стоит.

В таких случаях принято восклицать: какая пьеса! Это было первым, что я услышал при «театральном разъезде», выйдя из вахтанговского буфета, где, собственно, и разыгрывали Островского (мотивировка простейшая — крылатая фраза Шмаги про актеров, {234} место которых в буфете). При том же разъезде слышал и другое: какие актеры! И сбивчивый, наперебой перечет всех: а Борисова какова, а? Не узнать?! А Волынцев, Волынцев?! А Яковлев, Максакова, Зозулин, Князев, даже Шалевич! Ах ты черт побери, и играют как-то не так, будто их всех опоили каким-то чудесным зельем. Что ж это такое произошло, господа-товарищи, какие такие созвездия сошлись над этой пьесой, над этой сценой, в эти наши дни, чтобы высеклась та самая искра, которую ждали откуда угодно, но уж меньше всего от мелодрамы да еще у вахтанговцев с их особой «театральностью», кажется, отпечатанной на многих лбах знаменитых наших «трагиков и комедиантов».

Тот, кто волшебным жестом повернул пьесу, повернул и этих актеров, годами дожидавшихся своего мига. Дождались. Дождался и сам Петр Фоменко. Без малого тридцать лет назад стало ясно, что в русскую режиссуру пришел мастер. Его покалечили вместе с запрещенным «Тарелкиным». Сегодня пришел его день. Вдоволь настрадавшись за свою советскую режиссерскую жизнь, он предложил новое оправдание театра. Обладая родовой комедиантской памятью, он устроил каждому из своих актеров бенефис. Внутри общего Большого Бенефиса он соорудил бенефисы маленькие. Каждому подарено несколько высоких секунд, когда и театр, и публика, и жизнь принадлежат только ему. И тут они все равны — от Лидии Вележевой и Юрия Краскова, которых я вижу в первый раз, до Юрия Волынцева и Юрия Яковлева, которых я вижу как будто в первый раз. Искусство выровняло их своей особой меркой, убрало из программки фирменное совковое клеймо (все эти рычаще-свистящие «нар‑р‑родные рэ‑сэ‑фэ‑сссэр», которые броней закрывали их человеческое существо). Существо открыто, вырваны с корнем, ну, если не все, то многие штампы, над которыми они сами в этом спектакле смеются. Пьеса о театре жизни и о жизни в театре сыграна с той полнотой попадания в историческую масть, которое делает спектакль событийным.

В поворотные моменты истории театр рассказывает о том, что он лучше всего знает — о самом себе. Артисты народ необеспеченный, формулирует в пьесе богатый барин и обожатель актрис. И дает два перевода: по-европейски сказать, пролетарии, «а по-нашему, по-русски, птицы небесные: где посыпано крупки, там клюют, а где нет — голодают». Вот эти самые птицы небесные у Фоменко слитый, многокрасочный и многофигурный образ излюбленных российских персонажей, от возвышенно-философствующего {235} пьяницы и сентиментально-очаровательного бабника с бархатным голосом до «беззаветной героини».

Сами они своей «зеркальности» не сознают, полностью зацикленные на делах закулисных. Комедианты в спектакле Фоменко с Жадностью «клюют» театральную крупку, посыпанную драматургом и стократ умноженную современным режиссером, который (подобно автору) клевал это вещество столько десятилетий. Ничего у них в жизни нет, кроме этой вечной «крупки»: кто как играет, кого как принимают и кто кого покорил. Душу в этом мире, как они полагают, тоже распределили по ролям («Душа-то для актера, пожалуй, и лишнее», — с горечью размышляет один. «Для комиков — это так, но есть и другие амплуа», — оскорбляется «первый любовник»). И живут по законам тех пьес, что играют, и продают ни за грош, и интриги затевают чудовищные, и умеют попасть в самое сердце человека, как в картонную мишень. Настоящую кровь от клюквенного сока не отличают.

{236} Эту старую тему закулисья несут все, но острее всего две женщины, две актрисы, два полюса актерства и два полюса расщепленной театральности — Юлия Борисова и Людмила Максакова. Актриса Людмила Васильевна Максакова играет актрису Нину Павловну Коринкину с отвагой. Играет нахально, откровенно, с тем перебором, который соответствует публичному и безжалостному эксперименту на самой себе. И тем сложнее задача Борисовой: ничего не играть, представить на этом торжище не актрису, а человека, одаренного душой и состраданием и способного напитать роль самыми заветными чувствами. Станиславский назвал этого духовного кентавра диким для нормального уха, но прижившимся в русском театре жаргонным понятием «человеко-роль».

Приходят на память и другие странные сближения. Вспоминаешь, например, что комедия из актерского быта написана шестидесятилетним Островским, ровесником нынешнего его истолкователя. Что пьеса эта — так полагал ее автор — дело какой-то необыкновенной удачи, какого-то счастливого настроения, когда ему, по тогдашним понятиям, старику, «неожиданно приходили в голову художественные соображения, доступные только молодым силам».

{237} Помолодевший Фоменко почувствовал эти «художественные соображения». Он первым, кажется, «сообразил», что комедия Островского о театре отделена коротким историческим перегоном от того взрыва в самом качестве русского актерства (а значит, и всей нации), который произведет купеческий сын и внимательный зритель пьес Островского. «Я ваш собрат по искусству, или, лучше сказать, по ремеслу. Как вы думаете: по искусству или по ремеслу?» Это кто задирается с актрисой Кручининой — Гриша Незнамов или Костя Алексеев? И разве ненависть основателя МХТ к «птичьему» в артисте, разве эта мука соединения «птичьего» и человеческого, твари и творца не станет главным двигателем его собственной разрушенной жизни? Ведь на ином языке и на ином жаргоне «человеко-роль» есть не что иное, как «богочеловек». «Буфетный» спектакль вахтанговцев освещен изнутри светом больших театральных тем, живущих не столько в прямом тексте пьесы, сколько в памяти жанра.

Петр Фоменко и художник Татьяна Сельвинская преодолели старомодность Островского. Никаких тебе обшарпанных стен и порванных обоев жалких актерских уборных. Играя с пространством, они посадили нас сначала в тесной комнатенке Любы Отрадиной (пролог из дотеатральной жизни Кручининой сыгран как изящная цитата, покрывающая стиль русского бытового театра). Потом нас перевели в буфет, отделенный «от жизни» разноцветными шторками, которые то открывают, то закрывают, как бы закупориваясь в условно-театральном мирке. Двусмысленная игра подхвачена по всему пространственному полю: люстры в вышине зачехлены разноцветными тканями, а сами провинциалы при помощи тех же легких цветных накидок заставляют вспомнить персонажей итальянских площадных забав. Из столкновения «искусства» и «жизни» возник карнавал, но очень русский карнавал, московский, со всеми нашими страстями, пьяной тоскою и романсами, в которых изливается душа. «Птица небесная» перебирает струны гитары, а поклонник млеет в предвкушении очередного «блям-блям» и сладко замирает от тоски и блаженства.

«Принцесса Турандот»? Ну, конечно же, это сравнение немедленно приходит в голову. Оно уместно по многим причинам, и совсем не только по театральным. Тут есть незримое родство или, как сказал бы Шмага, нить, которую Фоменко счастливо потянул. И когда они взялись за руки, эти трагики и комедианты, эти «мамочки» и «мамули», и побежали вприпрыжку по кругу, задыхаясь {238} от восторга, общая нить, связующая эпохи российской сцены, вдруг стала явственно ощутимой. Они бегут по тому самому заколдованному кругу, по которому бежали вереницей в «Синей птице» Художественного театра, а потом в итальянской сказке, приспособленной для нужд Революции умирающим режиссером. Что за музыка звучала там, чему они там так радовались зимой 1922 года? Что кончились гражданская война и голод, что можно вновь благословить жизнь? Трудно сказать, тем более что предчувствие их подвело, а смерть самого Вахтангова посреди праздника оказалась гораздо более пророческой, чем прямой смысл поставленного им спектакля.

Искусство ищет новые источники выживания. Домашняя радость вахтанговцев, этот маленький карнавал в буфете неожиданно обнаружил свое сверхтеатральное значение.

Если хотите, спектакль Фоменко стал долгожданным знаком и образом обретаемой нами свободы. В том числе театральной. Фоменко угадал общее настроение. Его шутки восстанавливают то, что разрушил пафос. Через Островского он окликнул нас и дал понять, что мы еще живы, что театр жив, что чума, кажется, миновала. Эти комедианты, эти «шуты гороховые», чувствуют перемену исторической погоды с бессознательной и поражающей остротой.

Почему? Да потому что птицы небесные.

Московские новости, 1993, 30 мая.

## **{****239}** Страна, которая… «Клаустрофобия» в Париже

Психические аномалии — извечный источник искусства. Самый свежий пример — спектакль-исследование Питера Брука «Человек, который…». В маниях и фобиях проглядывают родовые свойства людей. В душевных болезнях все та же печать времени и места, от которых никуда не деться.

В спектакле Льва Додина «Клаустрофобия» — попытка ухватить природу общероссийской болезни. Тут не «человек, который…», а, скорее, «страна, которая…».

Страх замкнутого пространства в спектакле претендует на Универсальное значение. Тема клаустрофобии становится разветвленной театральной метафорой, которая укрощает возможные зрительские колебания и направляет их в жестко заданное русло. В России это удается с трудом. Диктор Петербургского телевидения, сообщая согражданам о невиданном успехе нашего спектакля на берегах Сены, торжественно назвал его «Клептоманией». А почему, собственно, нет? Ведь ответил же Николай Михайлович Карамзин на просьбу одним словом определить русскую ситуацию начала прошлого века: «Воруют». Чем хуже клаустрофобии? И без словаря понятно.

Старый соблазн одним словом описать «движущийся ребус» российской жизни лежит в основе парижского спектакля Додина. Говорю парижского, поскольку спектакль еще не существует как явление российской сцены. Его дыхание поставлено не на улице Рубинштейна в Петербурге, а на улице Ленина в пригороде Парижа. И если Пушкин не ошибся и публика по-прежнему «образует драматические таланты», то «Клаустрофобии» еще предстоит родиться вновь на берегах Невы. Без сомнения, это будут иные ожидания {240} в зале, иной отклик и иной спектакль. А пока — про парижскую «Клаустрофобию». Спектакль был сотворен по заказу руководителя «Бобиньи» продюсера Патрика Сомье, раблезианского человека, страдающего тем, что на Западе теперь называют «русской болезнью». Международный успех додинских студентов в «Гаудеамусе» навел на естественную мысль развить этот успех и представить коллективную импровизацию на тему нынешней России. Спектакль порожден заказом, как это тысячи раз бывало. Гораздо важнее то, что спектакль создан художниками, находящимися в пограничной ситуации, или, точнее, в ситуации двоемирия. Объяснимся прямее.

Вот уже несколько лет областной ленинградский театр гуляет сразу на двух свадьбах: живя в России, Лев Додин и его актеры получили возможность видеть ее в основном из прекрасного далека. По блуждающему осколку Малого драматического театральный мир судит в последние годы о том, что у нас происходит. «Летучие голландцы» из Ленинграда-Петербурга, они свободно пересекают границу, без устали ездят взад и вперед, вызывая восторг одних и зависть других. Тут не проблема виз и паспортов, а некий особый вид существования в искусстве, который мог сложиться только в смутные времена. Многие из нас так существуют, в двух {241} атмосферных давлениях, в двух режимах, в двух языковых и культурных контекстах. Опасность такого существования мало кто сознает. Помню лишь пророческую фразу Анатолия Васильева в Конце 80‑х в Авиньоне, где его театр имел тогда исключительный Успех: «Месяц гастролей на Западе — и русского театра больше нет».

Двоемирие додинцев поначалу было исключительно праздничным. В «Братьях и сестрах» Запад открыл то, что называется великим русским театром и что вроде бы принадлежит только Мифологическим временам Станиславского. В «Гаудеамусе» — втором по значению додинском триумфе вне России — покорила энергия молодых актеров, способных извлечь уроки музыки из безнадежного советско-армейского быта. В «Клаустрофобии» — пленил Жесткий образ освобожденной страны, бьющейся в ловушке своих старых и новых страхов. Жизнь, подлежавшая изображению, Находится под игом безумия, но ее актеры, казалось, уже выдавили из себя рабов. «Свободные дети России» — так называлась одна Из самых восторженных парижских рецензий, и это вполне передает общий дух того, что творилось в зале «Бобиньи» на улице Бенина.

Балансировка на грани двух миров стала труднейшим испытанием. Благополучие вызывало подозрительность. Наши верят спектаклям о страданиях только тогда, когда за ними стоит реальное {242} страдание авторов. Может быть, это ужасно, но это национальная традиция. Чем больший успех Додин имел на Западе, чем чаще он обращался не к «городу», а к «миру», тем острее и критичнее воспринимали его спектакли в родных пенатах. В Питере возникла сильнейшая оппозиция искусству Додина в лице группы молодых критиков во главе с Мариной Дмитревской. Они стали отпевать театр в момент его наивысшей европейской и мировой славы. «Клаустрофобия» — не сомневаюсь — станет еще одним прецедентом, по поводу которого развернется дискуссия между русской и французской критикой.

Одинокие российские гонцы, успевшие повидать «Клаустрофобию», в один голос твердят: это сделано «для них». Спектакль воспринимается как особого рода экспортный товар, в самой природе которого вольно или невольно заложено представление о той публике, которой товар этот предназначен. С Додиным на эту тему мне не пришлось поговорить, а Патрик Сомье отвергает такого рода претензии с вполне объяснимым бешенством. Он заводится, его темперамент не вмещается в цивилизованные рамки, он начинает метаться в поисках аргументов, хватает какую-то монографию и торжественно выкрикивает из нее обвинения, которые адресовали Дягилеву некоторые тупые и неблагодарные россияне. Тогда ничего не просекли и сейчас не прочухали.

Дорогой Патрик и не менее дорогой Лева, трудно плыть против течения. Еще труднее говорить неприятные вещи другу, рядом с которым прошла жизнь. Но профессия обязывает. Обязывает не скрывать своего впечатления, даже если оно глубоко ошибочно и разошлось со всей Европой.

Художественный диагноз, выданный в «Клаустрофобии», кажется мне неточным. Начиная с названия. Уж чего сейчас в России меньше всего, так это клаустрофобии. Не страх замкнутого пространства, а ужас жизни без границ, без пределов, без прошлого и без будущего. Как раньше погибали от простора, так и теперь. В лучших спектаклях Малого драматического покоряла интонация сочувствия, сопереживания и в конце концов понимания. В «Клаустрофобии» я не почувствовал ни живой боли, ни радости искусства, преодолевающей любую боль, как это было в «Гаудеамусе». Это картинки ужасов, искусство холодного скальпеля. Так называемые «гуманистические места», конечно же, есть, но они сконструированы как некие страховочные парашюты. Уж лучше было бы без них. Художественно честнее. В спектакле правит жесткая и {243} наперед заданная конструкция. Так в лесу пробивают просеку. Это агитпроп наоборот. Изобразительная метафора, в которой разрушение гармонического пространства танцкласса предсказано в течение первых минут, откликается в системе актерской игры. В ней есть блеск раннего мастерства, превосходная слаженность ансамбля и многое иное, кроме одного. Молодые актеры потеряли на сцене дух свободного сочинительства и радости, который пленял в «Гаудеамусе». Радости от самого искусства, от самой способности художника говорить о чем угодно на свете. Свободные дети России не свободны в своем актерском существовании. Стихия импровизации оказалась задушенной, осколки живой жизни подчинились удобству сквозной метафоры, которую актеры превосходно обслуживают.

Новая литература, которая привлечена для сцен или скетчей, подана как литература старая. Соединение Л. Улицкой, В. Сорокина, Вен. Ерофеева и В. Некрасова не открывает ни одного из них. Напротив, унифицирует и уплощает. Шутки по поводу Ленина и мавзолея или история сексуальной агрессии садистки-учительницы к ученику вызывали у меня только чувство неловкости. Родной мат, недоступный восторженной публике «Бобиньи», тоже был рассчитан на пощечину общественному вкусу. Но это могло Произойти только в России, где была бы ясна и ощутима нарушенная языковая норма. Но на языковой Родине, дорогой мой Друг, этого не произойдет, потому что у нас тоже не дремлют. Тут тоже давно и свободно гуляют вдоль и поперек всех границ, фак-реализм, сменивший соцреализм, стал общим местом. Когда у Толстого мужик оскорбляет опростоволосившегося на охоте графа одним замечательным русским словцом, то оно итожит всю человеческую и философскую структуру романа. Тут тебе и вся «война» и весь «мир». Нарушение принятой языковой нормы вызвано великой человеческой эмоцией и необходимостью. Если этой человеческой эмоции и необходимости нет (а в «Клаустрофобии» их явно не хватает), то вся игра на нормированном и ненормированном разрушается. В пригороде Парижа смотрят картинки, не включая слух. И это тоже результат двоемирия, который приходится учитывать.

В 60 – 70‑е годы был сотворен советский метафорический театр. Великий театр. На метафоры ходили смотреть, как на демонстрацию. Занавес в любимовском «Гамлете» переживали как событие личной жизни и описывали как многозначный образ страны. {244} Такого типа театр в контексте смутного времени перестал ощущаться. Метафорический театр, в основе которого сильно политизированная эмоция, стал худосочным. Двухцветная «Клаустрофобия», где белизна танцкласса взрывается единственный раз красным цветом фарша из обезумевшей мясорубки, кажется слишком рациональной. Во всяком случае, два цвета совершенно не исчерпывают соцветия той потрясающей жизни, на темы которой импровизируют актеры. Бесконечная радуга цветов и оттенков, многоголосие, господствовавшее в спектакле о послесталинской русской деревне, уступили место двухцветию и скорописи, стирающей самое ценное, что есть в театре Додина, — индивидуальность актера.

Эти темы для французов, естественно, не были актуальными. Истинное таинство театра, по крайней мере, театра, претендующего на национальное значение, происходит обычно в родном воздухе и на родной почве, какой бы отравленной она ни была. Русский сезон в Москве — вот что было бы сейчас чрезвычайно важным для театра Льва Додина, для его судьбы и для его будущего.

Это не диагноз и тем более не приговор. Упаси бог. Все сказанное — главка в «книге отражений», не более того. Мое сиротство в восторженном зале «Бобиньи» — признаю. Мои «отражательные» способности готов поставить под сомнение. Они ведь тоже результат общего и моего собственного двоемирия, не дающего душе спокойно трудиться. Вероятно, поэтому я десять раз начинал и бросал статью о «Клаустрофобии», пробовал сочинять ее то в жанре портрета, то в жанре письма к другу. Проклинал неспособность изложить то, что чувствуешь. Боялся причинить боль или впасть в тон обличительства, который установился по отношению к Льву Додину на брегах Невы. Критическая клаустрофобия.

Мировая театральная столица приняла спектакль — это факт, с которым надо считаться. Но моя душа этот спектакль не приняла. С этим я тоже должен считаться. Как говорили древние, dixi — все сказал.

Московский наблюдатель, 1994, № 7/8.

*P. S. из 2002 года.*

*Вполне понятно, что такие тексты разводят людей театра, ломают отношения, которые складываются десятилетиями. Скажем, Анатолий Васильевич Эфрос никакую критику в момент премьеры или сразу после* {245} *нее не принимал, он готов был убить каждого, кто поднимал руку на «новорожденного». Через какое-то время режиссер сам мог написать о своем спектакле такие слова, которые не осмелился бы произнести ни один из его критиков. Такова психология человека театра, и с этим надо считаться.*

*В случае с «Клаустрофобией» нам обоим — автору текста и герою его — хватило ума не рассориться, как это не раз бывало. Возник некий кризис, но мы объяснились, поговорили и как-то заново ощутили, по-человечески поняли друг друга и что с нами происходит. Не думаю, что Лев Додин внутренне согласился с моими доводами. Он согласился с моим правом эти доводы высказать.*

*Впрочем, к одному совету режиссер, мне кажется, прислушался. После огромного перерыва он стал регулярно показывать все свои новые спектакли в Москве. Вокруг них кипели уже не французские, а вполне русские страсти, их яростно воспевали и столь же яростно поносили. Додин увозил из столицы «золотые маски» или возвращался с пустыми руками, но научился ко всему этому относиться с чувством внешнего спокойствия и достоинства. Он выработал в себе эту важную черту, может быть, вспомнив европейский статус своего театра. Как говорится, положение обязывает.*

## **{****246}** Родина-время Театральный разъезд‑95

Отыграли Чехова, Грибоедова или Гоголя. Растворилась в темноте московских улиц одна публика и тут же на ее месте появилась иная. Кашемировые пальто, крутые затылки, длинные ноги. Другие лица. Ночные хозяева входят в театр через знакомое сооружение в виде подковы. Мигают лампочки, зеленые и красные. Идет контроль. Без шума, по-деловому. Вот тебе оружие, вот тебе номерок. Несколько десятков крутых ребят с грозными знаками на лацканах пиджаков заполняют пространство. Служба безопасности. В театре начинается настоящая жизнь. Дневное и ночное бытие причудливо связаны. Одно перетекает в другое. Только что на сцене Ленкома стоял сомнамбулический мальчик и придумывал слова странного монолога. «Люди», — обращался он в черноту зала и замирал на секунду. Оценивал найденное слово, потом придумывал еще два про львов и орлов, смаковал их, улыбался чему-то своему, а затем изобретал третье, снижающее — «и куропатки». И снова тихо смеялся.

Что он там видел, этот мальчик, в будущем? О каких новых формах мечтал? Что давило его мозг пошлостью? Образ современной сцены двоится, мерцает, ждет своего закрепления в точном слове. Люди и куропатки…

Опрос критиков по результатам прошлого сезона: среди лучших названо 26 спектаклей. Это не разброс мнений. Это полная потеря параметров того, что хорошо и что дурно. Расфокусировка критического зрения.

Из беседы с другом-директором: «Надо прессу-то организовывать. — А как? — Как, как, что они за миллион-другой не напишут то, что нужно?»

{247} И, похоже, пишут. Заказные убийства, заказные угоны, заказные статьи. Иногда хвалебные оды появляются в печати еще до премьеры.

Живем по спирали. Немирович-Данченко в разгар того нэпа слезно обращается к труппе:

«Из разных ресторанов и других “общественных” встреч Нового года будут, конечно, приглашать артистов нашего театра и студий для исполнения “номеров” перед ужинающими совбурами и спекулянтами. И будут очень дорого платить. Еще бы! И лестно: забавлять за ужином будут артисты Московского Художественного академического театра или его студий. И легко достижимо: что теперь несколько миллионов!

Увы, я не поручусь, что для всех ясно, как унизительны, как постыдны такие выступления».

И дальше не менее характерное:

«Я не знаю, вправе ли дирекция МХАТ запрещать такие выступления. Если кто-нибудь думает, что не вправе, то я готов умолять его на коленях не позорить подобными выступлениями имя Художественного театра. И предупреждаю, что того, кто сделает это, я потом все равно в покое не оставлю».

Оставил. И из гроба не достал (как грозил). Складываются новые формы быта, варится невиданное варево, и новые мальчики придумывают свои монологи про людей, львов, орлов и куропаток.

### Амаркорд

Вот уже почти сезон студенты ГИТИСа играют «Чудесный сплав» В. Киршона. Играют на фоне усталости и безочарования от вяло текущего театрального процесса, на горящем фоне войны и коллективного изуверства. Играют и заряжают какой-то надеждой.

Прежде всего оценим по достоинству безумие репертуарной затеи Владимира Левертова. Дипломный спектакль по Киршону — это совершенно очевидно — носит для самого профессора глубоко лирический характер. Вероятно, во дни своей молодости он играл в этой пьесе. Но что значит выбор классического сталинского лубка для современных студентов?! Эстетическая провокация, вызов, расчет с прошлым?

Ничего подобного. Играют Киршона так, как играют Тирсо Де Молину, то есть как пьесу, принадлежащую к завершенному и {248} законченному стилю, эпохе, времени. Для тех, кто это делает, Испания конца XVI века ничуть не дальше, чем Москва начала 30‑х годов. «Чудесный сплав» для них такой же театральный материал, как «Дон Хиль — зеленые штаны».

Киршона играют интеллигентные (то есть понимающие) ребята. Играют «по системе» в ее вахтанговском варианте (персонажи не ведают, что «чума миновала», но актеры-то знают!). Предлагаемые обстоятельства: ликующая чума, вывихнутые мозги, человек-металл. Вот‑вот откроют этот «чудесный сплав». Советская библия. И все это материально выражено, имеет свой цвет и запах: как говорят, как двигаются, что поют и как перевоспитывают «отщепенца».

«Каплей льешься с массами». В этом ведь был свой восторг, свое упоение даже для сильных умов. Это вливалось в тебя с утра до вечера, входило с первыми звуками радио, с гимном, с Левитаном, с утренней зарядкой. Вот это и играют. Превращают физзарядку в аттракцион времени. «Вьется дымка золотая придорожная, ох ты радость молодая невозможная». И под эту радость невозможную — композиции тел, поз, лиц. Площадь Революции. Маяковская. ВДНХ. НКВД. Песня звучит не из динамиков, а из тайников подсознания. Смешно, свободно, радостно. И даже, черт ее дери, слеза навертывается почему-то. Театральный соцарт. Амаркорд.

И они вспоминают — через музыку, через пластику прикасаются к тому, что истлело, но еще не ушло. Есть родина-место, а {249} есть «родина-время» — как сказала бы одна моя приятельница, придумавшая замечательную оправдательную формулу для такого рода подпольных чувств. Не стесняйтесь этого подполья. Ни Другой памяти, ни другой родины-времени у нас нет.

Натягивают сетку поперек сцены. Волейбол. Втягивают мальчика-«диссидента» в круг общей спортивно-идеологической радости. Играют в стиле Дейнеки. Лето какого-нибудь 32‑го. Еще вегетарианские времена. Простейшим путем, через мелочи низовой культуры проникают в душу кровавой утопии.

Самое ценное тут — интонация. Редкое чувство исторической и эстетической дистанции. И для этого не нужна лирика Окуджавы. Контрастный план существует в современном зале сам по себе.

И когда уже полностью овладели залом, разрешают себе рискованный эксперимент. Вместо поклонов, на волне оваций, снова начинают физзарядку. Под «Утро красит нежным светом». А потом еще что-то махрово-реакционное — «Все выше и выше и выше». Губы сами начинают шевелиться. Я вспоминаю. Все вспоминают — не словами, кожей, подсознанием, нервами. Демонстрация, флаги, разноцветные шарики, портреты, ряженые грузовики, глоток водки в подворотне, хмельная бесконечная лента толпы, по бокам милиционеры и солдаты, все вместе, орем что-то несусветное, поем, веселимся. Разрешенный советский карнавал. Воскрешение из мертвых.

Из расчесок и папиросной бумаги студенты устраивают оркестр. Откровенная цитата из «Турандот» врезана в песни сталинского времени. Времена меняются, смысл игры остается. Все про то же. Про чудо жизни. Про то, что каждый раз выживаем, что закончилась очередная Гражданская. Итальянская сказка про древний Китай. Советская сказка про чудесный сплав.

Москва моя, страна моя, ты самая…

### Смотрите, кто пришел

Интонация тех, кто уходит, и тех, кто пришел. Телевизионное интервью с Володей Машковым. Цитирую по памяти. «Мне все интересно. Хорошее время. Мое время. Вот сейчас грязь на Улице, а мне все равно хорошо. Не знаю почему, но радость какая-то. Я люблю этот хаос, это броуново движение. Возьмешь вот так его и остановишь. И повернешь».

Он и остановил. Спектакль его называется «Смертельный номер». Про четырех клоунов. Толстый, Черный, Рыжий и Белый. {250} Играют на новой сцене МХАТа, наверху, в том черном ящике, что навис над мхатовскими ресторанами, над голубкинским пловцом, рассекающим волны. Собственно, их не четверо, а пятеро. Пятый клоун выходит на минуту в прологе, не выходит, а вылезает на арену из люка-подземелья, прижимает к губам трубу, примеривается густо накрашенными карминовыми губами и выводит печальную и прекрасную мелодию. Потом накидывает петлю на шею и взмывает в цирковые небеса. Номер заканчивается гибелью. А дальше начинается игра вокруг смерти.

Сюжет принадлежит Олегу Антонову, мхатовскому ученику, актеру и драматургу, предлагающему не столько пьесу, сколько сценарий игры на вечные темы. Спектакль принадлежит табаковской студии и поставлен, как уже было сказано, Владимиром Машковым — учеником и актером Олега Табакова. Вероятно, от учителя и ген праздничного лицедейства, реализованного до конца. Пытаются играть так, как завещано. Оглоушивают диким выплеском актерской энергии. Про что энергия? Да про самое простое — про необходимость родиться, стать, явиться, заговорить своим голосом. На цирковом языке — иметь номер.

Партнер сыграл в ящик, это, конечно, печально, но номер-то освободился! И весь первый акт они пытаются похоронить партнера. Сколько ж тут сознательных и бессознательных отсылок к мировому искусству, к Феллини, к Таирову, к «Шарфу Коломбины», {251} к той же «Турандот» (общая цитата времени). Читали они про это или не читали — не важно. Воздушные пути культуры. Вокруг мертвого тела они устраивают смеховой обряд.

Великая природа актерства. Неиспользованная, растраченная по пустякам, убитая водкой, искореженная бог знает какими проходимцами. Она ищет выхода, пробивается, уродуется, искривляется, чтобы иногда — очень редко! — вырваться на простор так, как это происходит в «Смертельном номере».

Насмеялись, наорались, наподличались, наплакались, нахоронились, напелись. Пиротехника, светотехника, млечный путь, аттракционы, пародии, деревня, заграница, ад, рай — ну, что там еще в театральном хозяйстве? Нет границ своего и чужого, все пригодно для того, чтобы сделать номер. И они его делают, каждый — свой. Их теперь уже невозможно ни спутать, ни забыть: ни Андрея Смолякова — Черного, ни Сергея Беляева — Толстого, ни Андрея Панина — Рыжего. Я уж не говорю про дебют Виталия Егорова — нового Белого клоуна российской сцены.

Критикуют пьесу, говорят, что примитивна. Критикуют клоунов — играют, мол, с перебором. Не о том речь. В самом этом «переборе» — важная весть. В «Смертельном номере», так же как в «Чудесном сплаве», правит мощная актерская и режиссерская воля, пробивающая свое русло. Это вам не презентация с номинацией. В этой энергии и воле — для меня во всяком случае — явный признак театрального обновления. Под общим куполом печального нашего цирка пробивается поколение свободных артистов. Они заявляют право на свой «номер».

Давайте, давайте ребята. Это ваша родина-время. Это ваш Шанс. Только не разбейтесь.

Московские новости, 1995, 29 января.

*P. S. из 2002 года.*

*Володя Левертов, профессор ГИТИСа и постановщик пьесы Киршона, начинал как актер в Горьковском ТЮЗе. Я видел его на сцене подростком и запомнил на всю жизнь. Именно оттуда, из Нижнего, шла моя нежность к нему. Актерство он оставил, но стал едва ли не лучшим театральным педагогом Москвы. Не раз говорили с Олегом Табаковым, как бы перетащить его в Школу-студию МХАТа. Не перетащили. Володя скоропостижно умер вскоре после того, как создал со студентами свой «Чудесный сплав».*

## **{****252}** Русский свет, или «Идиот» нашего времени

В Москве в минувшем сезоне, как уверяют театральные статистики, отпраздновали чуть ли не 110 премьер. В этом сезоне, кажется, еще больше. Откуда же ощущение бессобытийности, которое стало общим местом? Мало стоящих спектаклей? Но их всегда было мало. Дело, вероятно, в том, что изменилось само понятие о том, что есть «театральное событие». О том, как создавалось такое событие в прежние времена, толковать не буду. Времена новейшие принесли свои приемы, которые еще не систематизированы. Общее правило, впрочем, работает и сейчас: театральное событие возникает или из стремления попасть в масть своего времени, или из осознанного желания идти этому времени наперекор.

Театральная версия «Идиота», созданная Сергеем Женовачем в Театре на Малой Бронной, идет наперекор. Спектакль кажется монстром, забредшим из иной эпохи, иного геологического периода. Основные события последних лет разрешаются в малом пространстве и явно не тяготеют к эпосу. Подвал, коридор или фойе — излюбленные событийные места современного театра. Малогабаритные шедевры, грандиозный успех у 50 зрителей, шутка Марка Захарова, главного нашего специалиста по успеху, по поводу возможности поставить спектакль в лифте — вот контекст «Идиота». В условиях экономического аскетизма, когда современный автор начинает пьесу с вызывающе-соблазнительной ремарки «сцена совершенно пуста», три вечера с «Идиотом» и вся его многофигурная композиция воспринимаются как вызывающий театральный поступок.

«Идиот» как театральное событие возникает из минус-приемов, {253} или «отказов», как сказал бы Мейерхольд. Режиссер не делает того, что ожидают, отвергает опыт современной сцены и приникает к иному источнику и другой традиции, редким пунктиром прочерченной в театральной истории века. Той традиции, что началась «Братьями Карамазовыми» в Художественном театре, продолжилась «Воскресением», отозвалась — спустя десятилетия — «Братьями и сестрами» и «Бесами» в Петербурге.

Спектакль-анахронизм, не нашего времени случай. Старый искус соблазняет Женовача: создать спектакль-роман, приникнуть к структуре большого стиля и последних вопросов. Так учат чужой язык — «с погружением». Театр погружается в чуждую ему стихию литературы и пытается присвоить ее богатства. Блуждая в прозаическом «лабиринте сцеплений», режиссура стремится преодолеть природную однобокость театра, которую в старину называли «единством действия», а во времена Достоевского и с его легкой руки стали понимать как господство «одной мысли». Той самой особой сценической мысли, которую создатель «Преступления и наказания» предлагал извлечь из его романа, предварительно разрушив его структуру. Предложенный Достоевским варварский {254} акт деконструкции собственной вещи был для романа единственным способом обрести сценическое бытие.

Женовач автору не поверил. Имея за плечами театральный опыт целого века, он решил рискнуть. Он пошел по пути «медленного чтения», по сути, «живых картин», изредка взбадриваемых скромной режиссерской метафорой. Он отступил в тень или — воспользуемся словесным изобретением Достоевского — стушевался. Не покорился громаде прозы, а как бы отдался ее свободному течению. Сам объем сценического чтения авторами спектакля возведен в принципиальное достоинство: раньше все, мол, адаптировали, сокращали и приспосабливали, а мы впервые прочитаем всю книгу. Как ни соблазнительно такое обещание (оно дано в программке к первому же спектаклю), давать его, вероятно, не стоило. Это физически не выполнимо, даже если бы играли шесть вечеров. Но как намерение, как направление усилий полнота чтения важна — романный «лабиринт сцеплений» в Театре на Малой Бронной действительно старались сохранить.

Важным знаком событийности становится таким образом размер произведения, вернее, объем духовных усилий, истраченных на его создание. Когда в финале третьего спектакля, названного «Русский свет», актеры выходят на поклон, пожимают друг другу руки и чуть ли не христосуются, то это воспринимаешь не только как поклон господину Достоевскому и его заветной идее. Это праздничный знак того, что актеры закончили марафон, не сошли с дистанции, прошли испытание Достоевским. Вышли из «погружения» если не с новым языком, то явно с каким-то опытом пути.

Каков же опыт?

Начнем с полноты чтения. Конечно, существенно, что Сергей Женовач прикоснулся к нескольким линиям книги, в советскую пору пропускавшимся по известным причинам. Он ввел в спектакль «русских мальчиков» времен прошловековой «гласности», которая так легко сопоставляется с нашей (свидетельство цикличности духовных усилий и какого-то порочного круга, в котором мы вращаемся). Со всеми возможными подробностями он изложил историю про Антипа Бурдовского и его команду, выслушал Ипполита с его кровоточащей путаной исповедью. Он даровал князю Мышкину — тоже не в усеченном объеме — финальную христианскую проповедь на тему «русского света», которая замыкает роман и определяет его философское построение. Он весь спектакль развернул в сторону этого «русского света», подчинил этой идее композицию трех вечеров, {255} а также статический образ предсоборного или околособорного пространства, в котором разыгрывается история.

Христианские мотивы книги прежде приходилось играть без слов, пользуясь в основном чисто актерскими возможностями. Тот Же Смоктуновский не пророчествовал на тему нашего «света», открывающего выход всему миру. Он сам был «русским светом», вернее «весной света», как определил его тогда Наум Берковский. Это определение было, вероятно, смысловым опережением, приращением к театральному смыслу, заявленному спектаклем. «Организатор последствий искусства», критик проделал свою часть работы, ставшей неотъемлемой частью того, что составляло событийность товстоноговского «Идиота». Работа Большого драматического не претендовала на прочтение всего романа. Там с нынешней точки зрения было множество досадных пропусков, тенденциозных умолчаний и недомолвок. Не забудем, то была середина 50‑х, идея русского Христа была тогда лишь намеком, некоей общей духовной эманацией, лившейся в зал исключительно через фигуру князя Мышкина, через новый актерский тип, открытый тогда режиссером.

Сергей Женовач читает роман в совершенно иной ситуации. Он читает его в эпоху смуты, крушения всех авторитетных слов, в {256} том числе и религиозных. Полное бессилие церкви заполнить духовный вакуум — существенная черта современности, которую приходится учитывать «положительно прекрасному» герою Сергея Тарамаева. Играть Мышкина сейчас опаснее, чем сорок лет назад. Сегодняшнему Мышкину гораздо труднее осуществить свою скрытую миссию и донести до растерянной паствы проповедь, которую он, в отличие от Смоктуновского, словесно формулирует. Вера в «русский свет», обвинение западного католичества как источника всех зол на земле, твердое обещание того, что Россия явит вот‑вот изумленному миру не образы меча и насилия, а нечто мудрое, кроткое и вдохновенное русскою мыслью и русским богом — проповедовать эти вещи сегодня труднее, чем когда-либо в российской истории. Начинаешь понимать, почему эта вера граничит у Достоевского с порогом безумия и почему он бросает носителя веры в темноту последнего припадка.

Собственно, это и составляет сквозную задачу Сергея Женовача и Сергея Тарамаева. Молодой человек, прибывший из швейцарской психлечебницы, должен предъявить и защитить свою веру перед сонмом неверующих сограждан, по существу, неведомой ему страны — защитить свою веру всеми доступными современному актеру способами.

Женовач идет к последнему духовному взлету и припадку издалека. Он этот взлет-припадок подробно и исподволь готовит. Его Мышкин существует в непрерывном многочасовом духовном усилии, призванном держать на себе всю психологическую постройку спектакля. Драматург Женовач, кажется, подкосил Женовача-режиссера. Как драматург, он не шутя воспользовался советом гоголевского героя, который настаивал на том, что если уж начали читать, то «читайте все». На Малой Бронной так и делают. Приходится продираться сквозь «лабиринт» воспаленной, лихорадочно скачущей мысли, которая, как часто бывало у Достоевского, расписывалась «под пером», самопрояснялась, опровергала сама себя и снова устремлялась к сердцевине мучавшего его вопроса.

Основной вопрос «Идиота» Сергей Женовач слышит по-своему. И это не только вопрос «русского света». Во всех трех спектаклях — через Мышкина прежде всего — сквозит иная, вполне театральная, идея или чувство, которое единит замысел и приоткрывает некий сокровенный источник романа, питающий режиссера. Мотив «идиотства» оказывается претворенным мотивом человеческого изгойства, болезни, неадекватности, которые выталкивают {257} «положительно прекрасного человека» из жизненного круга. Вероятно, самой проникновенной интонацией этого Мышкина останется его жалоба, вернее, риторический вопрос, обращенный к тому, кто установил извечный и непреложный порядок вещей. Не под нашим сумрачным небом, а под небесами благословенной Швейцарии простирает Лев Николаевич руки к Создателю и страдает от невозможности «пристать» к ликующему хороводу: «У всего свой путь, и все знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш».

Сергей Тарамаев это последнее словечко, выскочившее из-под расписавшегося пера, не пропустил. Дал почувствовать все его корявое ключевое значение для своего замысла. В лабиринте сцеплений спектакля этот глубоко личный мотив если и не становится ведущим, то по крайней мере таким, за которым следишь. Мышкин у Тарамаева и Женовача решает вопрос о соединении с людьми. Он приехал Россию спасать от католичества и атеизма, за «русским светом» приехал — это вполне вероятно, но это дело литературное. А дело театральное заключается в том, что Мышкин, не имея опыта общения с людьми, вернее, имея отрицательный опыт общения с людьми, снова должен стать социальным существом. То есть перестать быть идиотом. Он должен научиться общаться с людьми, любить женщин, в том числе и физической, телесной любовью, которая ему не дана. Ему надо свыкнуться с тысячью людских привычек, знаков и ритуалов, из которых плетется ткань человеческого земного бытия. В спектакле Женовача и в работе Тарамаева в конце концов начинаешь следить не за христианскими идеями князя, а за тем, как он общается, как оценивает, как пристраивается, как пытается воздействовать на окружающих. Тут, как говорится, школой пахнет, то есть тем, что у нас именуют «системой». Разрушить ролевое поведение, прорваться сквозь маски он не может. Он не может наладить человеческого общения, ни на секунду не может забыть того, что он «выкидыш». Срывы в безумие — результат невозможности соединиться с людьми. Уникальному человеческому организму Создатель недодал витамина пошлости, без которого жизнь не держится.

Сергей Тарамаев играет скромно, осторожно, на ощупь. Он пользуется не всей палитрой, а как бы двумя-тремя избранными красками. Черно-белое кино (притом что рядом существует кино цветное, вполне жанровая живопись в духе ранних передвижников). {258} Тарамаев — Мышкин боится расплескать самое важное в заботах о характерности, юморе или, не дай бог, театральности (о ней особая речь). Это наш Идиот, наша нынешняя «весна света», сокровенная, но какая-то тусклая, слабо разгорающаяся, истаивающая на глазах.

В силу повествовательности общего хода Тарамаев — Мышкин присутствует в излишестве. Его много на сцене, к нему привыкаешь, к его реакциям приноравливаешься, они теряют свою разящую неожиданность. Привыкаешь к его голосовым ходам и модуляциям, к его монотонному жесту. Повествовательная «природа чувств», полемическая по отношению к театральному канону Достоевского, как бы рассеивает актерскую энергию. Литература не становится театром или — что еще опаснее — становится иногда плоским, бедным «психологическим театром».

Система «отказов», или «минус-приемов», работает избирательно. Герои первого плана осознанным усилием извлечены из того, что театральная рутина понимала под сценизмом Достоевского. Тут нет ни роковых женщин, ни маниакальных мужчин, ни грандиозных скандалов. Настасья Филипповна — Ирина Розанова совсем не «бесстыжая». Напротив, вызывающе скромна и благородна. Полуулыбка, полупоклон, загадочность. Русалочья кровь. И Аглая — Анастасия Немоляева — ей под стать. Свидание двух королев — ритуальный поединок, не имеющий человеческого содержания. Парфен Рогожин — Сергей Качанов — один из важных протагонистов режиссера, сознательно тих, вял и заранее обречен. Он сосредоточен на чем угодно, только не на своей гибельной страсти. Женовач вольно или невольно произвел какое-то «теловычитание» у главных героев романа, лишив этот треугольник всякого плотского обоснования. Но на месте отсутствующего канона во многих случаях ничего не является. Как в известной повести: нос исчез, а на его месте ничего нет: «Преглупое, ровное и гладкое место». То есть штамп, имеющий подлое обыкновение заполнять собою любую не занятую творческим усилием паузу.

Такого рода «пауз» в спектакле довольно много. Начиная с общего решения пространства, безлико-символического, не развивающегося и ничего не говорящего ни глазу, ни душе, и кончая сценами высшего общества, созданного из того театрального материала, который у режиссера был в наличии.

Замечательно интересно, как переплетаются в этом спектакле школы и эпохи нашей сцены. Ученики и друзья Женовача играют {259} рядом с ветеранами Театра на Малой Бронной. Новый ансамбль создается с очевидным трудом, несовпадением интересов и способов существования на сцене (так было здесь и в случае Анатолия Эфроса). Одни играют, пользуясь «вертикалью» (в терминологии Гротовского), другие даже не догадываются о ее наличии, существуя в тесных и душных рамках «правдоподобного» театра. То есть общаются на уровне искренне переживаемых слов, живописуют на Уровне текста, озвученного иногда «настроенческой» музыкой. В лучшие секунды спектакля происходит встреча и единение актеров на новом уровне, возникает ансамбль, который в идеале должен обрести ясность, простоту и прозрачность игры и которую Женовач пытается сотворить во всех принципиальных работах.

Одно из лучших актерских созданий спектакля — Лизавета Прокофьевна Епанчина. «Природу чувств» взбалмошной генеральши Надежда Маркина открывает с каким-то изящным простодушием. И она не сама по себе в спектакле. Женовач явно ставит ее рядом с князем Мышкиным, единит их даром детства и наивной чистоты, не затронутой цинизмом и разложением. И другой {260} вариант детской судьбы, еще один вариант «идиота» — генерал Ардалион Иволгин, на роль которого режиссер пригласил Льва Дурова. Употребляю слово «пригласил», поскольку Дуров играет совершенно иным способом, чем остальная команда. Он играет концертно, как бы разрушая принятый благородный канон исполнения. Все как бы читают, он один играет. Да не просто играет, а гаерствует, впадает в клоунское неистовство, изображая несчастного враля. Стихия изумительных баек, в которых Дуров так силен, обретает мощный резонатор Достоевского. Лев Дуров показывает возможности иного театра, иной игры, иного темперамента — и, честно говоря, это опрокидывает избранный способ театрального прочтения «Идиота». Не знаю, насколько режиссер ответствен за такого рода «выкидыш», разрушающий так называемую художественную целостность спектакля, но даже если это акт своеволия крупного актера, то мы, зрители, не прогадали. Концертное соло Дурова открывает в сценизме Достоевского иное актерское измерение и иную перспективу. В такие секунды начинаешь понимать, чем «психологический реализм» отличается от «фантастического реализма». Единственное возражение этому выплеску актерской стихии, которое можно было бы выставить, это финальная точка, вернее, тот актерский способ, которым Лев Дуров исчерпывает судьбу генерала. Иволгин помирает в высшей точке своего вранья, в той наивысшей точке, куда бросает его гибельное воображение. Дуров разбегается (в буквальном смысле слова) и в прыжке, в полете подхватывается своим сыном. Там и затихает. Очень эффектно. Слишком эффектно, чтобы стать человечески убедительным.

И еще одно мелкое впечатление от «Идиота» как современного театрального события. По реакциям публики совершенно очевидно, что книга Федора Михайловича, как бы это помягче сказать, давно не читана. Тут Женовач оказался прав: слушают, затаив дыхание. Только иногда за спиной, в элитных креслах, отведенных для «новых русских», раздается настойчиво-тревожный сигнал пейджера: кто-то, вероятно, разыскивает современного Рогожина, торопится сообщить ему последние криминальные новости. Кто на кого «наехал» и кто с кем должен идти «на стрелку». Пейджер вдруг возвращает нас в родную московскую современность.

Достоевский любил это словечко — «вдруг». Оно у него многие странные вещи соединяло, придавая «фантастическому реализму» объясняющую силу.

Московский наблюдатель, 1996, № 1/2.

## **{****261}** Черный ящик

Историки бьются над определением ныне текущей эпохи. Была «оттепель», был «застой», а сейчас что? Подходящее слово еще не прилепилось к новой жизни. Оно вырабатывается журналистами, его ищет своими средствами искусство, которое редко выходит в зону неустоявшейся современности. В «оттепель» художники боролись, в «застой» сохраняли душу и готовились, а теперь вроде как дезертировали?

Кама Гинкас ставит про «Казнь декабристов», Петр Фоменко разгадывает тайну «Пиковой дамы», а Анатолий Васильев плачет вместе с библейским пророком Иеремией. Что связывает эти спектакли одного сезона, о чем думают лучшие режиссеры России? Прямого ответа нет, спектакли обращены в прошлое, между собой никак не связаны, но в воздухе своего времени они соединяются. Они соединяются так, как записи «черного ящика» в самолете. Самописцы фиксируют все подряд, трудно отличить главное от второстепенного, но в случае катастрофы именно эти записи дадут понять, что произошло в полете.

### Приглашение на казнь

В спектакле «Казнь декабристов» публику ведут в игровое пространство указатели-стрелки «На казнь» — типичная двусмыслица, на которой у Гинкаса многое держится. Проведя первые годы своей жизни в литовском гетто, он, как завороженный, продолжает играть со смертью. В сущности, это его единственная тема, ставит ли он всем известного Достоевского или не всем неизвестную Нину Павлову. «Все то, что гибелью грозит», вызывает у него прилив театральной энергии. Ходы к «самому важному» Гинкас ищет в новой физиологии театра. Часто его спектакли вызывают — {262} особенно у свежей публики — болезненные рефлексы. Он провоцирует публику, не боится сталкивать низменное с божественным. Он сверлит человека до тех пор, пока тот не забьется в судороге — и тогда прозвучит почти непременный хорал или иная высокая музыка.

Он давно уже спрятался в малом пространстве. Ушел туда в поисках новой артистической культуры и сильно задержался там. Вслед за ним туда же эмигрировали режиссеры помельче и посообразительнее. Некоторым из них, вероятно, кажется, что успех и слава обратно пропорциональны величине игрового поля. Зрителей усаживают не только в фойе или коридоре, но прямо на сцене, а зал оставляют пустым и отрезают, как ненужный аппендикс.

Именно так, усадив горстку зрителей на сцене ТЮЗа, Гинкас сыграл «Казнь декабристов». Эту пьесу собственного производства он начинал репетировать в начале 80‑х во МХАТе. Тогда нам казалось, что документальная драма о казни лучших людей России, о том, как у нас даже повесить-то как следует не умеют, произведет сильное впечатление. К тому же там были все слагаемые, необходимые для режиссера: факты и миф, абсурд и юмор, наконец, игра со смертью, без которой для него нет истинного театра. Пьеса была вполне диссидентской и, несмотря на доверие к постановщику «Вагончика», спектакль тогда был задушен изнутри Художественного театра.

Старый замысел попал в контекст новой российской реальности, в которой смерть подверглась такой же инфляции, как рубль. Когда с утра до вечера тебя преследует зрелище обугленных лиц и расчлененных тел, театральная игра со смертью, как сказал бы Жванецкий, не идет. Театр игрового «факта» выставляет образцы петель и крючьев, при помощи которых казнили в старой России, персонажи подробно обсуждают, кто где стоял, как оборвались веревки (ко времени казни декабристов палачи подзабыли ремесло — полвека в России не вешали). Актеры носят на груди дощечки с именами героев, которых они обозначают. Но лиц, которым можно было бы сочувствовать или ненавидеть, нет, как нет того «глупого, живого дыхания человека», которое Гинкас умеет открывать, как никто другой. Брехтовские ходы — вне человеческого обоснования — производят обратное впечатление. Чем больше «выходят» из несуществующих ролей, чем сильнее «остраняют» пустоту, тем более неловкое чувство испытываешь.

Важнейшую роль Автора, или Историка, «остраняла» Генриетта {263} Яновская. По замыслу, Автор должен протокольно комментировать происходящее, а игра покоится на том, что люди, участвующие в реальной истории, восстановить правду не способны. Событие, совершаясь, немедленно превращается в миф, и никто Уже не может сказать, сколько веревок оборвалось, кто где стоял во время казни и как вел себя перед смертью. Историк сидел в первом ряду спиной к публике и подавал реплики. Я был поражен, как долго и точно Гета Яновская держалась в рамках протокольного стиля. Но в конце концов она не выдержала, вышла к играющим и попыталась их ободрить. Она сострадала им и даже закуривала вместе с ними, печалясь о несчастной доле России. И чем ярче она страдала, тем большим становилось отчуждение. Чувства, загрубевшие от зрелища ежедневно тиражируемой «голубым ящиком» смерти, не шли на контакт с театром. Прямое слово на слезе отторгалось теми секретными защитными механизмами, которыми вооружена человеческая психика.

Виртуозная монтажная техника Гинкаса столкнулась с тем, что режиссер вынужден учитывать. Он вынужден учитывать, где находится сегодня в России не только игровой, но и болевой порог, потому что «монтаж» осуществляет в театре не режиссер и даже не актер. Этот монтаж осуществляется в голове и сердце зрителя, который приносит с собой улицу. Признаюсь, я оказался в тот вечер {264} плохим зрителем. Казнь декабристов смонтировалась в моей голове с окопами Первомайского. Перед этим монтажом театр оказался бессильным.

Когда театральная «Казнь» окончилась, я вспомнил о пустом пространстве большого зала. Безлюдный и заброшенный, он сиротливо темнел где-то сзади. Казалось, он дышал нам вслед и о чем-то напоминал. Может быть, о том театре, который в течение веков обращался к «городу и миру», собирал тысячную толпу и умел ее развлекать и потрясать.

### Три карты

В то время как Гинкас ушел в малое пространство, Фоменко малое пространство покинул и вернулся на большую сцену. Много лет он объявлял «Пиковую даму», столько же лет он сам был в положении пушкинского героя. «Буфетным» шедевром у вахтанговцев три года назад он угадал свои «три карты». Можно понять нетерпение, с каким Москва ждала пушкинский спектакль.

Уже не комнатный театр на семьдесят гостей, а вахтанговский зал «нашпигован знаменитостями». Тысячеголовая гидра следит за игрой, которая разворачивается очень и очень неспешно. В буфете был русский карнавал, на сцене — «медленное чтение». В прологе актеры расхаживают по сцене с томиками Пушкина в руках, звучит шум настраивающегося оркестра. Как всегда у Фоменко, спектакль питается из театральных источников. На сцене — излюбленный круг зеленого сукна: игорный стол, зеленое поле жизни. Пиковая дама (Людмила Максакова) ведет спектакль вместе с травестийным персонажем, поименованным в программке как Тайная недоброжелательность (Юлия Рутберг). Успех и неуспех «медленного чтения» — в его возможности перевести прозу в плоскость театра. Спектакль Фоменко обозначил грань, которую театр не может преодолеть. Прозрачная летучая проза поэта вынуждена была обрести плотское тело. И даже если это такое прекрасное актерское тело, как Юрий Яковлев, проблема неадекватности остается. Слова должны повторяться, оглядываться друг на друга, они не могут охватить и подчинить себе большое пространство. Дар фоменковской музыкальности то расцветает, то глохнет, душа спектакля живет порывами и прорывами, среди которых главные — Старуха и Германн.

В максаковском варианте графиня полна шарма и соблазна. Она играет азартно, эстрадно, с явным перебором, вызывая восторг {265} «группы поддержки», столь неожиданной на фоменковском спектакле. Восьмидесятисемилетняя «пиковая дама» не пугается ночного визита, она им счастлива, как последней в жизни любовной ставке. Она опять в игре. Визит Германна в ее спальню — род любовного поединка. Она забавляется со своей жертвой, как кошка с мышкой, в ответ на мольбу о тайне трех карт на разные лады выпевает: «Это была шу‑у‑тка!» Она соблазняет его своим молодым голосом, приглашая к игре, но напрасно. Германн лишен не только эротики. Возникает до боли знакомая фигура жалкуна, обделенного игровым ферментом. Он всю жизнь смотрел на рискующих со стороны, «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Указание на немецкое происхождение героя оттеняет русскую игровую стихию, о которой поведал Пушкин. Три карты угадать — это не просто схватить кипу театрально-преувеличенных ассигнаций. Это одним ударом, «вдруг», судьбу переменить и обеспечить «покой и независимость». Об этом-то и речь.

Пиковая дама просит прислать ей на ночь новый роман, только «не из нынешних». Она хочет почитать роман, «где бы герой не Давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел». Ей отвечают, что «таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?». В этот момент в зрительских головах произошел тот самый «монтаж», который разрешился добродушным смехом. «Черный ящик» монтирует спектакль с улицей и в других, гораздо более {266} неожиданных точках. Разгадывая «запись» «Пиковой дамы», кто-то уже успел сообщить, что Фоменко поставил спектакль про новых русских. По-моему, про старых. Про тех, кто не способен к игре. Он поставил «Пиковую даму» в стране, где легкость мгновенной наживы вновь овладела массами. Кто такие эти «миллионы обманутых вкладчиков»? «О‑чаро‑ванные», «о‑тибет‑ченные» и «об‑эмэмленные»? Старухи, сложившие в пирамиды свои последние, гробовые деньги? Журналисты и врачи, учителя и инженеры, всю жизнь живущие от получки до получки и не имевшие возможности рискнуть? Демонизм одиночки, которому нужны «три карты», стал массовым психозом, цель которого сформулировал незабвенный Леня Голубков: «Куплю жене сапоги» (наш вариант «покоя и независимости»). Чувство глобального веселого проигрыша владеет залом, и потому громовым смехом он отвечает коронной максаковской звуковой репризе. Ее нечленораздельное «мня» означает ответ судьбы новым и старым русским: не насчет сапог, а насчет покоя и независимости: «На‑ка, братец, выкуси».

Судьбу мы не обыграли, «покоя и независимости» не обрели. Этой эмоцией дышит спектакль Фоменко. Усталый комедиант, он, кажется, смеется над самой попыткой слабого человека разгадать тайну жизни. Разгадать нельзя — приходится с этой тайной жить.

Дегустаторы премьеры разносят по Москве новость: Фоменко повторить успех «Без вины виноватых» не удалось. Не удалось, потому что «Принцесса Турандот» дважды не ставится. Вероятно, поэтому судьба в новом его спектакле предстала в виде отважной актрисы, всегда готовой сразить смельчака своей подмигивающей гнусавой дразнилкой. Человек играющий, Фоменко рискнул, он поставил свою «Пиковую даму» и освободил душу для новой жизни. Ну, а дальше пусть другие разгадывают «три карты» и получают в ответ очередное «мня».

Московские новости, 1996, 24 марта.

*P. S. из 2002 года.*

*Далее следовал текст, который был посвящен спектаклю «Иеремия с Поварской». Через несколько месяцев после газетной публикации возник портрет Анатолия Васильева для журнала «Московский наблюдатель» и в новой работе были использованы фрагменты газетной статьи. Портрет Васильева вместе с портретом спектакля «Иеремия» найдете в той части книги, которая называется «Портретное фойе».*

## **{****267}** Тот, кто получает пощечины

В Москве продолжается Второй Чеховский фестиваль. Мировая премьера «Дяди Вани» Петера Штайна с итальянскими актерами, «Герцогиня Амальфи» Уэбстера в исполнении замечательной английской труппы, и тут же немцы, французы, украинцы… Как на любом фестивале, все определяет контекст и случай. Одно соседство оказывается необязательным и странным, а другое заставляет сопоставлять и думать о том, что происходит сегодня с театром. Как говорится, «камо грядеши?». Из всего увиденного две работы кажутся мне принципиальными — «Три сестры» из Вильнюса в постановке Эймунтаса Някрошюса и «Счастливые дни» Беккета, показанные Питером Бруком. Оказавшись в случайном соседстве на фестивальной афише, спектакли эти представили крайние полюсы современной сцены.

Спектакль Някрошюса вызвал скандал. Некоторые в восторге, большинство (не молчаливое) негодует. Еле дождались антракта, чтобы уйти. Да не просто уйти, а демонстративно, с проклятиями, с ощущением поруганного национального достоинства, обиды за Чехова, за Россию, за нас всех. На следующее утро после литовских «Трех сестер» по печальному поводу я оказался на отпевании в церкви, так вот, едва отойдя от гроба, один «театральный Человек» начал страстное обличение Някрошюса. Такого накала театральных страстей Москва давно не видывала.

Многие люди, с мнением которых я привык считаться, спектакль не приняли на дух. Мотивы неприятия разные. Играет не по Нотам, предложенным автором, тогда зачем взялся — один упрек. Другой: играют по принципу «все наоборот», но в этом вопрекизме нет никакого художественного смысла. Не может быть Вершинина-плейбоя с длинными до плеч волосами, не может Тузенбах, {268} как собака, жадно вылизывать тарелку перед тем, как уйти на дуэль, не может Ирина так целовать Соленого, не могут русские офицеры философствовать о будущем, глядя на мир «через задницу» (см. «Независимую газету» от 16 апреля).

Когда таких «не может быть» сотни, приходится думать о системе, в которой все это существует. А существует это в системе, которую Питер Брук определил бы словами «тотальный театр». То есть такой театр, который не оставляет не интерпретированным ни одного знака пьесы. Театр, который каждую секунду своего сценического бытия должен что-то изобретать, развлекать, поражать, используя всю гамму изобразительных средств, накопленных в его арсенале. Някрошюс существует в зоне этой влиятельнейшей традиции мировой режиссуры, которая идет от Мейерхольда. Тут меньше всего озабочены тем, чтобы «играть по нотам», для «автора спектакля» важен не Чехов или Шекспир, а ассоциации этого режиссера в связи с Чеховым или Шекспиром. Тотальный театр не несет ни моральной, {269} ни уголовной ответственности за «искажение» пьесы. Играть не по нотам на сцене это не то же самое, что подрисовать усы Рафаэлевой «Мадонне». Пьеса остается нетронутой на полке и всегда готова к новым приключениям, в которых, вообще говоря, и состоит ее вечная жизнь. Скажу более: рискует не Чехов, а его интерпретатор. Он становится тем, кто получает пощечины, и он должен быть к этому готов.

Някрошюс через Чехова обнажил перед нами свою душу и ничем не защитил ее от удара. Это поразительное по глубине и искренности театральное высказывание, полет ничем не стесненной режиссерской фантазии, настолько безоглядной, чрезмерной и насыщенной, что вызывает оторопь или отторжение. Не поспеваешь за его прямо- и иносказаниями, особенно если не ухватишь правил, по которым идет игра.

А правила эти мне показались довольно ясными. Гарнизонная жизнь, глухой провинциальный город, в котором есть два составляющих взрывных элемента — женщины и офицеры. Вот и все исходное событие. Не слишком ли просто? Вероятно, так, но не спешите с приговором. А Лев Толстой не был плоским, когда обнаружил в «сценах из деревенской жизни» полнейшую аморальность и пересказал сюжет «Дяди Вани» в том смысле, что двое заброшенных мужчин, томящихся в деревенской глуши, пристают к чужой жене вместо того, чтобы сходить к скотнице. Вам не обидно за Чехова? Мне нет, потому что такого рода простота обнажает существо дела острее, чем сотни иных вполне «культурных» трактовок, которые не задевают существа жизни.

Някрошюс показал Чехова не из глубины культуры и даже не в полемике с существующей сценической традицией. Он попытался проникнуть в те источники, из которых питалась сама пьеса.

Вместо чеховской акварели — гарнизонный карнавал. Дурачась, гусеницей вползают офицеры в дом, играют с нянькой в игру «Кто ударил», распуская перья перед сестрами, философствуют, ерничают, говорят о будущем, глядя на него по-страусиному: то есть спрятав голову между ног и пытаясь разглядеть перспективу, открывающуюся из такой странной позиции (интересно, в какую позицию должны были встать реальные Вершинины и Тузенбахи, чтобы разглядеть то, что случится с ними через пару десятилетий?).

Режиссерский роман, сочиненный Някрошюсом, обнажает простые вещи, о которых в связи с Чеховым не принято рассуждать. Задумывались ли вы раньше о том, что стоит за дурацким {270} спором о черемше и чехартме? И почему так важно пьянице и цинику Чебутыкину ткнуть Соленого носом, что он, Соленый, на Кавказе не был, а военный доктор Чебутыкин был. Вы могли себе представить, что Андрей вытащит пистолет во время своего отчаянного монолога, а сестры будут петь ему что-то вроде колыбельной, заклиная не делать этого? Вы видели когда-нибудь на сцене беременную Наташу (хотя по пьесе она рожает одного за другим) или безнадежно бездетную Машу, баюкающую стопку белья? Вы знаете, что такое «дым отчества»? И как сестры ловят этот дым из офицерских сигарет стаканами, которые при этом становятся маленькими православными храмами, увенчанными золотыми куполами, сделанными из подстаканников. Это называется ненависть к России? Бог с вами, господа-товарищи!

При всем при этом перед нами не режиссерская угадайка. Это необузданный поток режиссерских ассоциаций, больных, трагических, лирических, цирковых, поэтических откровений. Не сведенных в лад и классическую гармонию, вступающих в жесточайший спор с традиционным сценическим мундиром пьесы. Но в каких-то важнейших местах этот поток пробивает тебя насквозь. Так на обочине новой Западной Европы живет «тотальный театр» Эймунтаса Някрошюса.

Честно скажу, я довольно настойчиво пытался зазвать Питера Брука и Наташу Парри на вильнюсский спектакль. Было бы чрезвычайно интересно послушать мнение первого режиссера современного мира. Не вышло. Они готовили к показу Беккета и не хотели отвлекаться. Вскоре стало ясно, насколько серьезный экзамен предстоял самому Бруку в Москве.

Пьесу Беккета у нас не знают. По каким нотам ее надо играть, тоже неясно. Из всех слагаемых зрелища известны были только два: Питер Брук и Наташа Парри, которую мы видели в Москве шесть лет назад в Раневской. На пресс-конференции Брук спросил, знают ли в Москве «Счастливые дни», и получил от критиков уверенный ответ: «Мы собираемся идти не на Беккета, а на Брука». «Тогда лучше сидите дома», — отрезал он, и многие в тот момент, вероятно, решили, что легендарный режиссер странно шутит.

Он не шутил. Если есть что-то противоположное тому театру, который предъявил Някрошюс, то это именно спектакль Брука, того самого Питера Брука, с именем которого связаны едва ли не важнейшие победы «тотального театра» в послевоенной Европе. В тот {271} театр он давно не играет, проявляя смирение перед авторской волей и находя радость в режиссерском самопожертвовании.

Напомню, что малоформатная пьеса Беккета «Счастливые дни» наполовину состоит из ремарок. Беккет сам сочинил режиссерский роман, в котором предусмотрен каждый актерский жест, интонация или изменение света. В мировой драме нет, кажется, другой пьесы, в которой автор так демонстративно вторгался бы в сферу режиссуры, лишая театральных творцов радости вольных ассоциаций, в которых для многих и состоит сущность театра.

Или сущность театра в аскезе? В том самом добровольном подчинении воле драматурга, которую продемонстрировали Питер Брук и Наташа Парри? Поверьте мне, я хорошо подготовился к спектаклю и могу сказать, что в нем учтены не только каждая из двухсот семидесяти восьми пауз пьесы, но и все остальные мельчайшие указания автора. Тут играют строго по нотам, при этом не отказываясь ни от себя, ни от своей интонации.

Изящная ухоженная европейская женщина сидит в центре {272} пустыни, под слепящим солнцем. Ее зовут Винни. Где-то за пригорком человек, которого зовут Вилли. Женщина иногда к нему обращается. В первом акте Винни по грудь в песке, во втором — по шею. Пустыня создается ослепительным белым периметром холста и двумя мощными прожекторами, нацеленными на женщину. Ничего не меняется во время двухчасового бессвязного монолога, женщина перебирает свою жизнь, как перебирает вещи в своей сумочке. Узор создается сочетанием слова и звука, молчания и тишины, в которой сокрыта энергия жизни. Эту энергию Брук и пытается выявить тончайшими способами «бедного театра», той самой аскезой, когда режиссер и актриса отказываются не только от лишнего, но даже от необходимого. Но это не пресловутый «персимфанс», то есть оркестр без дирижера, которым забавлялись у нас в 20‑е годы. Питер Брук растворен в каждом атоме этого спектакля, в каждой интонации Винни, в каждом ее вдохе и выдохе. Режиссер, как у нас говорят, умер в актере, но как трудно играть, когда в тебе «умер» Питер Брук!

Едва заметное (не от Беккета) усиление подарил режиссер своей героине: во втором акте у Винни нет макияжа, вернее, есть ровная бледность, которая воспринимается как рифма к трагической маске. Стерта очаровательная улыбка, остались одни глаза. Темные и бесконечно печальные. Интенсивность внутренней жизни при полном отсутствии выразительных средств «тотального театра». Ни одной режиссерской метафоры, ни одного вскрика, истерики или ритмического курсива. Жизнь человека выключена из «предлагаемых обстоятельств» (пустыня и песок даны навсегда). Время тоже выключено. Как сказал бы сам Беккет, «минувшее, текущее и надвигающееся. Все сразу». Про это и играют.

Спектакль Эймунтаса Някрошюса Москву расколол. Спектакль Питера Брука — озадачил. В одном случае шокировала усложненная образность, в другом — «неслыханная простота». На самом деле бывший «наш» Някрошюс и корнями «наш» Брук не отрицают друг друга. «Тотальный» и «бедный» театр прекрасно соседствуют в мире, так же как соседствуют они на московской фестивальной афише. И какое ж это счастье, что в отличие от жизни в искусстве можно не выбирать, а просто наслаждаться И тем и другим спектаклем, сопоставлять, переживать и думать. А если хочешь, то и негодовать, потому что без этой эмоции театр тоже не живет.

Московские новости, 1996, 26 апреля.

## **{****273}** Не про это

Тонкий писатель рассуждает в телевизионной программе о том, какое значение для современной культуры имеет легализованное на всех уровнях слово «трахаться». С появлением этого словечка, кажется писателю, возможности выразить глубинные чаяния людей заметно расширились.

Не знаю, насколько расширились наши возможности по сравнению, скажем, с Пушкиным, но факт резкого языкового сдвига отмечен верно. Взаимоотношения «живого великорусского языка» с языком «литературным» подвижны. Когда мужик обзывает в азарте охоты графа «жопой», это потрясает читателя «Войны и мира». Замечу, на четыре тома хватило одного вольного резкого слова.

Нам не хватает. Мы стремительно осваиваем территорию, Которую Михаил Бахтин именовал материально-телесным низом. Не довелось мне жить во времена Возрождения, когда — если верить ученому — грязные ругательства носили амбивалентный, двухполюсный характер. Отсылая кого-то нехорошего в материально-телесный низ, люди, мол, отсылали этого нехорошего на переделку и новое рождение. Мы несколько столетий беспрерывно посылаем друг друга в материнское лоно, но что-то никто пока не обновился. Напротив, в нынешнем нашем карнавале есть стойкое ощущение темного, а иногда и корыстного похабства, которое не вызвано никаким внутренним сдвигом в искусстве, а является ударом по самой его основе. Герой Ильфа и Петрова в фильме В. Пичула посылает всех на … Словцо из трех букв оскорбляет и унижает книгу, созданную в иной традиции. Попробуйте произведите сходную операцию даже с «Собачьим сердцем», где очеловеченный пес, казалось бы, должен послать всех в известное место. А он лишь — «отзынь гнида». А если начнете «освобождать» писателя Булгакова, наткнетесь на глубинное сопротивление {274} того, что наши лучшие умы называли стыдливостью русской культуры.

В последние недели телевизионные удары по этому древнему чувству приобрели агрессивный характер. Сверкая голым задом, непризнанный художник превращается в собаку и кусает зевак, собравшихся на ток‑шоу (это первый канал). Он хочет познать, насколько же он свободен. Новое ток‑шоу НТВ, которое называется «Про это», идет неизмеримо дальше. Десять лет двигались по шажку, а тут, как говорится, сорвались с цепи и заголились. Старые и юные ходоки, опытные и начинающие путаны делятся подробностями. Камера со вкусом показывает, как девочка, похожая на обезьянку, имитирует оргазм на живой модели. Вслед — реклама колготок. Потом самодовольный сперматозавр рассказывает, как они с женой подбирают партнеров для группового секса. На вопрос, а от кого у его жены дети, отвечает: первый, мол, мой, а остальные — не знаю. Пустяки, мол, это все. Собравшиеся аплодисментами приветствуют героя. Так канонизируется, канализируется стадное право на бесстыдство.

В 60‑е годы в Европе и США произошел языковой взрыв, и с тех пор слово «fuck» (аналогичное вышеуказанному родному глаголу) вошло в искусство. У меня на полке стоит смешная книжка под названием «English as a second fucking language» (английский как второй гребаный язык), которая объясняет все премудрости того, что американский народ вкладывает в это самое словечко. У них есть по части «фака» драматург-виртуоз Дэвид Меммот, у нас — г‑н Сорокин. Но г‑н Сорокин выглядит сегодня сентиментальным пионером. В открытую настежь дверь повалила совершенно другая публика. Возможность вольного слова нагло капитализируется. Ведь не «про это» толкуют — не про любовь и даже не про fuck. За всем за этим — реклама колготок или приспособлений, которые дают возможность заниматься мастурбацией. Ведущая заглядывает в прибор для орального секса и восхищается: «Гланды видно!» И тут же лавочник подхватывает: «Покупайте, это расширяет кругозор».

Так конструируется, насаждается наша новая культурная реальность. Без стыда. Так содрогается и вопит наша затраханная свобода.

Московские новости, 1997, 5 октября.

## **{****275}** Болезнь без названия

Лев Додин поставил первую пьесу восемнадцатилетнего Чехова, которую называют то «Платонов», то «Безотцовщина», то «Дикий мед» (заглавного листа в рукописи не оказалось). Известно, что честолюбивый и неопытный автор попытался было предложить пьесу Ермоловой, не пристроил и спрятал ее до лучших дней. Лучшие дни наступили лишь в начале 20‑х: именно тогда пьеса была извлечена из сейфа московского банка Русско-Азовского общества. В 30‑е годы она вошла в основной репертуар мировых театров, а начиная с 60‑х годов — в репертуар театров советских. На Чеховском фестивале, который пройдет весной в Москве, ожидаются, помимо додинской, еще две версии «Пьесы без названия». Такая толкотня на одном драматургическом пятачке не только последствие обычной театральной ветрянки. Тут, кажется, что-то иное проглядывает. Вот почему режиссеры, как по команде, прильнули к одному источнику, к несценичной, монстрообразной пьесе, которую, по совести говоря, и прочитать-то в один присест невозможно.

Свободные в названиях, нынешние постановщики в той же степени чувствуют себя вольными и по отношению к основному Тексту Чехова. Это как раз тот редкий случай, когда классика разрешено дописывать, переписывать, монтировать и кромсать. Никита Михалков вместе с Александром Адабашьяном сочинили сценарий под названием «Механическое пианино» (не считал, но верю тем, кто считал: в фильме половина диалогов сделаны «под Чехова»). Это никого не покоробило: пьесу, слава богу, в школе не изучали и даже не очень понимали, с какого конца к ней подходить. Пьеса оказалась не только без названия, но и без авторитетной {276} сценической трактовки, которая довлеет над любым иным законно-классическим текстом. Извлеченная из сейфа рукопись предлагала потомкам не столько пьесу, сколько спектр вариантов и возможностей, которые потом станут «Чеховым».

Хорошо зная «всего Чехова», Л. Додин распорядился пьесой с той властностью, с какой он привык распоряжаться прозой. В течение нескольких лет, как и бывает в этом театре, он сочинял свою историю, свой режиссерский текст, который представляет собой завершенную и очень внятную музыкально-пространственную композицию. Он сократил героев, убрал мелодраматические, на грани пародии, повороты, перемонтировал реплики, то есть произвел ту пластическую операцию, в которой ему нет равных. Он смикшировал то, что теперь именуют «субкультурой русского антисемитизма» (в первой чеховской драме этот родной звук отчетлив: достаточно сказать, что вместо будущего Лопахина дом генеральши прибирает к рукам кабатчик Абрам Абрамович, который, к тому же, «заказывает» учителя Платонова наемному киллеру). Режиссер отказался от барского дома и сада, красивых террас, кипящих самоваров и атмосферной звукописи. Тут нет ни брачного крика марала, ни обличительных монологов еврея-студента (прямого предшественника доктора Львова). Исчезли яркие общественные тирады самого Платонова, а с ними вместе и мотивировки его нравственного «отказа». Ничего не дописав, Додин решительно перестроил пьесу в нужном ему направлении.

… Провинциальная южнорусская история озвучена джазом. В пьесе звучат труба, саксофон, фортепьяно, ударные инструменты; актеры, как заправские музыканты, импровизируют джазовые мелодии, которые каким-то своим путем создают то, что в старом театре называли тоном. Последний поддерживается также сквозными излюбленными ритуальными мотивами, организующими любой додинский театральный текст. В спектакле правит стихия воды, земли (песка) и огня: барский дом поставлен художником А. Порай-Кошицем на высокие сваи, под которыми большой бассейн с темно-зеленой мутной водой. Из этих вод все исходит И сюда же все возвращается. Вода блестит, слепит и мерцает под театральными юпитерами, свечки плывут, как маленькие кораблики, создавая причудливый узор. На песчаной кромке воды играют в шахматы, в решительные минуты оголяются, таинственно сходятся, а потом совершают омовение.

{277} Спектакль строится на оппозиции воды и песка, чистого и грязного, оголенного и закрытого тела. Гармония и хаос, порядок и разруха движут зрительный образ спектакля, отвечающий образу сюжетному. Женатые, вдовые, замужние и одинокие, люди пытаются пробиться друг к другу. Мужчины и женщины находятся в ситуации вязкой, бесконечной, неразрешимой выясняловки, которую Додин истолковал довольно неожиданно. История о том, как несколько чувствительных женщин, борются за бренное тело и душу местного учителя Миши Платонова, преобразована в пародийную мистерию или, если хотите, в мистическую пародию. Вдовствующая генеральша Войницева — Татьяна Шестакова полна к герою огромной бабьей нерастраченной нежности. Той же нежностью полны к нему Софья (Ирина Тычинина) и его собственная толстушка-жена (Мария Никифорова). Но дело-то в том, {278} что сам Мишель Платонов ощущает себя абсолютно пустым. Утрата вкуса к жизни, собачья старость, настигшая ни с того ни с сего молодого человека, — чеховский сценический синдром, который разгадываем целый век. Загадка не в самой духовной пустоте, а в том, что в пустоте этой обитает искра божья. Вот почему Миша Платонов мучается. Три часа Сергей Курышев играет эту мучающуюся пустоту. Он пытается заполнить ее при помощи женщин, но каждый раз после грехопадения замыкается в еще более тоскливое одиночество. То ленивый самец, упрятанный в белый летний костюм, то голый человек на голой земле, укрытый шкурою, Платонов выпадает из всех привычных определений. Его тоска не мотивирована никакими прямыми социальными причинами, не оправдана никакой физиологией, но эта тоска сосет его мозг, подтачивает силы и в конце концов завершается насильственной смертью, которую он принимает как милость божью. Эмансипированная, роскошная и стервозно-восторженная дура, с которой он ритуально сходился в воде и которой обещал новую жизнь (и она ему, конечно, обещала), эта самая Софья Егоровна убивает Платонова. Детский драматургический ход, который зрелый Чехов себе бы не позволил. Но Додин снимает эту неумелость чисто режиссерским текстом, завершающим спектакль: бездыханный герой оказывается в пространстве бассейна, в той сетке, которой обычно покрывают воду, предостерегая ее от возможной грязи с воздуха. Голый человек лежит в этой сети, как большая красивая рыба, звучит джазовая мелодия и разражается благословенный дождь. Не вода земли, но живая небесная вода, которой Платонову не дано было испить.

В спектакле Додина не пять, а двадцать пять пудов любви, но, странное дело, в нем нет эротики. Вернее, эротика тут вполне декоративна. Видимо, в Петербурге помнили предостережение Чехова, сделанное по сходному случаю (речь шла о пьесе «Иванов»): не давать бабам заволакивать собою центр тяжести, сидящий вне их. Режиссер и его замечательный артист любовную историю, конечно, плетут, но не в ней обретают искомый «центр тяжести». Они пытаются понять истоки платоновской болезни, названия которой будущий доктор Чехов еще не знал, но признаки которой описал с патологоанатомической точностью. Через много лет после «Платонова» в письме к Суворину он обозначит эту болезнь более или мене внятно: у классиков, мол, каждая строчка пропитана сознанием цели, смысла, а у нас в душе хоть шаром покати, И {279} эта болезнь безверия, отсутствия цели «хуже сифилиса или полового истощения».

Вокруг этой «болезни без названия» Додин и его актеры сочиняют свою версию современного Чехова. То, что Миша Платонов учитель, замечательно обостряет ситуацию. Не верующий — учит. Обличая зло, сам его творит. Творит без всякой личной выгоды и необходимости, а просто от безволия, от короткого и вялого возбуждения, не приносящего радости. «Смешной негодяй», как он сам себя аттестует, причиняет страдание женщинам, а они, безумные, хором вопят по нему в финале, воют по-бабьи, оплакивая своего мучителя. Все эти «цветы зла» нашей сценой не осваивались. В эту сторону старались даже не смотреть. Додин решился. Он увидел своего героя вне привычных утешительных конструкций. Искра божья мечется в пустоте, не имеющей никакой наперед заданной нравственной формы. Протопьеса Чехова возведена к протопьесе жизни. И в этой таинственной протопьесе человек оказывается лишь набором возможностей, которые реализует случай. Это медленно проступающее открытие образует смысл огромного и, порой, душу изматывающего петербургского спектакля.

Сочинил все это, а потом прочитал у одного уважаемого мной критика: водоем-то этот Додин выписал из-за границы и соорудил, вероятно, тоже для заграницы. Следом встает подозрение более серьезное: а не видит ли режиссер всю нашу нескладную Российскую жизнь глазами чужеземцев? Немцы действительно Помогли, и потому премьеру играли в Веймаре. Но все ж болезнь, открытая Чеховым, при всем ее общечеловеческом значении, не германского происхождения. Про нее мир впервые узнал из России, от Чехова. Это факт, с которым приходится считаться, и Л. Додин с ним считается. «Болезнь без названия» нельзя подтвердить или опровергнуть даже рентгеновским снимком. Как нельзя опровергнуть утверждение Чехова, что в Европе люди стреляются от тесноты, а у нас от необъятного простора. Может, это и не так, и даже наверняка не так, но я почему-то верю.

Московские новости, 1997, 21 декабря.

## **{****280}** Кончается век

Вместе с праздником Рождества Христова пришло и печальное сообщение. Именно в этот день не стало Джорджо Стрелера. Его сравнивают с Феллини, нам в России проще было бы сравнить его с Мейерхольдом или Таировым. Один из последних могикан уходящего века. Один из тех, кто владел «королевской идеей» театра-дома.

Рядом с его именем у наших театралов стоит образ снега. Этим самым снегом он поразил Москву двадцать лет назад. Трудно сказать, почему именно этот карнавальный венецианский снег в спектакле «Кампьелло» вызвал восторг: снега мы, что ли, не видели? Но это был тот самый божественный снег, который может подарить только поэт, каковым и является создатель Пикколо-театра.

Стрелер как-то обмолвился, что тот не режиссер, кто не чувствует метафизики пустого стула на сцене. Сам он чувствует метафизику любой вещи, попадающей в пространство театра. Ему была знакома природа снега и белого цвета, при помощи которого он решил свой «Вишневый сад». Подобно Феллини, он владел тайной наивной, прозрачной, чувственной театральности, того, что наш Пушкин назвал бы поэзией действительной жизни. Подвижное воображение, легкость, юмор и при этом полнота исторического дыхания — вот тот классический «перекресток» — «кампьелло», — на котором он работал.

Он умер от сердечного приступа. Не было никаких признаков катастрофы. Во всяком случае, когда я видел его в последний раз (а было это всего несколько недель назад в Париже на конференции, которая называлась «Идея художественного театра»), он был в превосходной форме. С ним разговаривал Жорж Баню, один из самых авторитетных критиков Европы. Театр «Старая голубятня» был забит до отказа. Стрелер был в темно-сером костюме и {281} привычной черной водолазке. Баню волновался, накануне встречи спросил (и не меня одного, наверно), какой бы вопрос хотелось задать Джордже Зная, как трудно складывались отношения Стрелера со своим детищем — театром «Пикколо» в Милане, из которого он то уходил, то возвращался, — я придумал спросить великого итальянца о том, сколько лет должен жить «художественный театр» и может ли он выжить, если создатель театра его покидает? Баню засмеялся — «хороший вопрос!» Казалось, таким образом можно развлечь и самого режиссера, и публику, собравшуюся в «Старой голубятне».

Ни моего, ни иных вопросов Баню задать не успел. Стрелер был не тем человеком, который имел терпение выслушивать чужие вопросы. Он задавал себе их сам и сам же на них отвечал. Он и на этот раз, возгоревшись от какой-то случайной реплики, начал двухчасовую импровизацию, в которую невозможно было встрять. Он сбросил пиджак, начал за всех играть и все изображать. {282} Часто попадал в цель, и публика хохотала. С пулеметной скоростью говорил по-французски, синхронный перевод не успевал за ним, я все время спрашивал и переспрашивал своих соседей, от меня отмахивались, потому как в это время Стрелер разражался очередной шуткой или блестящим наблюдением. Это и невозможно было перевести. Два часа на сцене был человек-театр в полном и точном смысле этого слова. Зная его спектакли и его самого, можно было легко вообразить, что происходит на сцене. Анатолий Васильев понял это раньше меня, сбросил бесполезные наушники и просто рассматривал Стрелера. Так, как рассматривают огонь или какой-то беспрерывно меняющийся в закатном освещении пейзаж.

Как тупы наши чувства, как лениво воображение. Ничто не подсказало мне: беги за кулисы и поговори с ним сейчас, немедленно. У меня ж было «спецзадание» уговорить его приехать на Чеховский фестиваль — весной, а осенью — это уж Ефремов просил — приехать в Москву на столетие МХАТа. Не побежал, не уговорил и спецзадания не выполнил. Ну, завтра увижу, ну, потом поговорю. Казалось, что этот огонь и этот пейзаж будут вечными…

Московские новости, 1997, 26 декабря.

*P. S. из 2002 года.*

*Мне пришлось однажды по приглашению Стрелера выступать в его театре в Милане вместе с Сергеем Юрским. Создатель «Пикколо» организовал конференцию, посвященную Брехту и Станиславскому, художникам, которые, он полагал, определили лицо театрального века. К Станиславскому Стрелер относился с каким-то братским пониманием и несколько ревнивым восторгом. Выслушав рассказ о том, как завершалась жизнь Станиславского в Москве, что с ним там сделали и что он сам с собой сделал, великий итальянец был огорчен так, как может сын огорчиться, узнав что-то важное и тайное из жизни своего отца. С тех пор каждый раз, встречая меня, в том числе и в последний раз в Париже, он вместо приветствия спрашивал: «Ну что там еще новенького в вашем архиве?»*

*В Милане я смотрел «Фауста» на малой сцене «Пикколо», видел его самого в сложнейшей роли. Его Фауст был в черном костюме, седой, изящный и на редкость спокойный. Лысый мощный Мефистофель плавал в бассейне, сооруженном в центре зала, отфыркивался. Над водоемом витал пар, а в театральном поднебесье чуть просвечивали звезды. Как обычно у Стрелера, образы земли и неба возникали при помощи простейших театральных средств. Метафизика пустого стула никогда не отрывалась у него от реальности человеческой жизни.*

## **{****283}** Ток без шоу

Несколько недель назад позвонили с телевидения. «Программу “Национальный интерес” знаете?» — «Знаю». — «Хотим поговорить о театре, о том, что с ним происходит и что его ждет». — «А кто там будет, кого зовете?» — «Ну, компания серьезная. Марк Захаров, Ульянов, Волчек, Фоменко. Очень хотели Ефремова, но он болен и настойчиво рекомендовал вас»…

Честно говоря, ни одной программы «Национального интереса» полностью я не досмотрел. Но где-то на дне сетчатки отложилась картинка: люди что-то обсуждают, энергичный ведущий приглашает самых заядлых спорщиков к барьеру и там, разделенные голубой дорожкой, они по-петушиному наскакивают друг на друга. Вероятно, от каждой долгоиграющей программы такая картинка остается: люди говорят «про это» или «про то», но содержание быстро испаряется, зато форма «подачи» входит в подкорку.

Петушиная картинка перетекла в тоскливое предчувствие: не ходи ты на этот «национальный интерес». Пошел. На Шаболовке увидел красиво подсвеченную телевизионную башню, устремленную ввысь. Вспомнил рассказ В. Крупина из советских лет: вот, мол, этим самым шприцем впрыскивают ложь в тело огромной страны. Речь там шла, конечно, об останкинском «шприце».

Получив пропуск, попал в накопитель, то есть в комнату, где собираются участники ток‑шоу. Оглядевшись, увидел Виктора Сергеевича Розова. Потом актрису Л. Зайцеву и Владимира Бондаренко, которого не встречал несколько лет. Однажды попался номер газеты «Завтра» (или это был «День», не помню) и там была его, Бондаренко, статья на театральную тему. Мою фамилию он писал с маленькой буквы и во множественном числе. Сдержанно поздоровались — оскалились. А где ж Захаров, Ульянов, Волчек, Фоменко? Случайные разговоры в накопителе подтверждали {284} предчувствие. «Вы знаете, редактора-то нашего главного по голове, прямо у подъезда дома?» — «Ограбили?» — «Нет, ничего не взяли». — «А, значит, по идейным мотивам». — «А про что мы тут должны говорить?» — «Не знаю, наверное, сейчас кто-нибудь придет и объяснит, чего от нас хотят». Никто в накопитель не пришел. Помаявшись с полчаса, «эксперты» гуськом потянулись в студию. Рассадили нас островками, следом пригласили «непосвященных». Засветился огромный экран впереди — чтоб все могли увидеть и свой, и коллективный портрет. Затем сняли защитную пленку с той самой голубой дорожки, врубили прожектора, и в перекрестных лучах возник хозяин наспех сотворенного мира. Дмитрий Киселев хорошо выглядел. Подрумяненный, причесанный, подпудренный. «Аплодисменты!» — попросил он, и началось talk-show, то есть спектакль-разговор.

Технология толковища довольно проста. Как бы случайные люди зацепили друг друга и начали спорить. Зачем в театре ругаются матом, зачем на сцене — голые, зачем на государственные деньги «Современник» едет обслуживать Брайтон-бич. Все в этом роде. Русский театр стал не русским, его не узнать, а сзади, и спереди, и сбоку шипение — «З‑з‑захаров, З‑з‑захаров, З‑з‑захаров». Главный растлитель. К барьеру вызывают режиссера Светлану Врагову и женщину по имени Капиталина. Капа — театроведка, говорит витиевато, мозги неплохие, но явно обработаны нашими национал-мудрецами (как потом пояснили — она именно Капиталина, потому как названа в честь «Капитала»). Спектаклей своей оппонентки Капиталина не видела, спор между ними возник так, как он возникает в очереди, — из ничего. Зацепиться им не за что, у них нет ни общей памяти, ни общей темы. Женщины у голубого «барьера». Экран укрупняет их лица, моя приятельница Светлана Врагова выглядит очень хорошо…

Магнит публичности, упомянутости вытягивает к экрану тысячи людей, готовых исповедоваться на любую тему. Внутренний мотив человеческого поведения уловлен классиком задолго до изобретения ТВ: «Я прошу вас покорнейше, как поедете в Петербург, скажите всем там вельможам разным: сенаторам и адмиралам, что вот, ваше сиятельство, или превосходительство, живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский». Теперь это можно самому сказать. На всю Россию, на весь мир. Сказать не только о том, где ты живешь, но и рассказать, с кем живешь и как часто {285} живешь. А уж тут только микрофон подставляй и, как говорит Олег Табаков, «отдаивай».

Ведущий порхает по рядам с радиодойкой, никакого собственного интереса к театру он не обнаруживает и никаких настоящих вопросов ему не подготовили. Разговор идет наподобие винта, бегущего по сломанной резьбе. Отсутствие содержания компенсируется формой. Руки тянутся вверх, камера горячит кровь. Артистка О. Фомичева вызвана к барьеру вместе с режиссером В. Спесивцевым. Спектаклей его она не видела, но спорить готова. Опять про голых, про бога, про безнравственность. Спесивцев ни за что ни про что причислен к растлителям русского театра. Работает логика петушиного спора, из которого уже не выпрыгнуть. Режиссер бодро отбивается от актрисы-богомолки: чувствуется закваска таганковской шараги, в которой он когда-то начинал. Поспорили, потоптались — и довольные разошлись.

Наконец дали слово моему соседу Виктору Сергеевичу Розову. Вечный дьячок из Костромы. Елейный голосок, хитрость необыкновенная и ничуть не потускневший живой ум. Жалеет, что нет у него сейчас сил написать пьесу, чтоб закатить какую-то всеобщую оплеуху. Первое настоящее «экспертное» слово. Правда, кому следует влепить оплеуху и за что, эксперт не успел сказать. Ведущий порхнул к другому ряду.

Реплики тонут в шуме бессвязного разговора. Что-то дельное говорит режиссер Мирзоев, что-то пытается нащупать режиссер из театра МГУ. Ведущий этого не замечает. У ток‑шоу свои законы: не прилипай к одному больше чем на полминуты, держи ритм, чтоб не было скучно, а главное, не углубляйся в проблему, упаси тебя бог. Прикоснулся, отметился — беги дальше.

Ток‑шоу играет в «национальный интерес», как Дума наперегонки с правительством играют в заботу о населении. Моделируется не проблема, а психология «массы», которой манипулируют На наших глазах. Шоу есть, а «тока» нет. Люди поставлены в ситуацию провокационную: надо говорить быстро, весело и находчиво. Этого не умеют делать даже многие профессионалы. Тут иногда спасают фрейдистские оговорки, вроде той, что вырвалась из воспаленной груди одного провинциального депутата: «Наша жизнь с каждым днем улучшается все хуже и хуже». Но такой удачи на нашем шоу не случилось.

Оказавшись свидетелем «петушиного боя», я затаился. Моя {286} роль не была определена: я не чувствовал себя экспертом, которого приглашают в других программах, чтобы произнести «авторитетное слово». Я не мог быть и зрителем, включенным в случайный разговор улицы. Твердо решил промолчать. Обязательств никаких не давал, занимаюсь театром всю свою сознательную жизнь, кажется, что-то знаю про его проблемы, но здесь это явно ни к чему. Это ж не конференция, а развлечение-разговор. Дело шло к концу, и вдруг ведущий выхватил меня из «массовки» и поднес микрофон. «Ну, а вы что думаете?» Давно привыкший к публичности, так сказать, сольной, я почему-то растерялся. Брякнул, что чувствую себя мальчиком из другой игры, что разговор идет на таком низком уровне, что, мол, не могу участвовать. Шоумен Дмитрий Киселев на секунду обиделся и предложил мне ехидным и широким жестом, адресованным на всю страну, «повысить уровень» разговора. И был абсолютно прав. Мне надо было немедленно извиниться перед людьми, которых незаслуженно обидел. Они выполнили то, что от них хотели, а «низкий уровень» относился не к ним, а к технологии передачи, которая именуется «Национальный интерес». Все это, впрочем, не имело никакого значения, а имело значение только то, что время шло и мне оставались считанные секунды, чтобы «повысить уровень» не мной поставленного спектакля. На чистом автопилоте проговорил что-то о Станиславском, увидел себя на большом экране, совсем заскучал, потом некстати поправил безобидного В. Спесивцева и умолк, потому как кожей почувствовал, что дальше говорить нельзя. «Дойка» закончилась, а ток‑шоу должно было продолжаться. Кто-то еще что-то говорил, Виктор Сергеевич Розов дернул ведущего за пиджак, чтобы обратить на себя внимание и сказать еще несколько слов. Сказал, а потом, не обращая внимания на затухавший спор, пошел к выходу. Я позавидовал его свободе.

Импортное изобретение под названием «ток‑шоу» пришло в каждый дом. Страна учится разговаривать. Народ по всем каналам днем и ночью изливается в исповедях. Группами, парами и поодиночке. На любые «темы», по любому поводу, в масках и без. Люди строят свой образ, а ТВ моделирует страну, в которой «Мы» живем. В Бостоне человек ищет соседа, чтобы снять вместе квартиру и в качестве короткой исчерпывающей самоаттестации сообщает, что не смотрит Джерри Спрингера (одно из самых оголтелых ток‑шоу, предшественника и модели нашей «Большой стирки»). {287} Шоумены стали властителями дум. Дядька из глухой русской деревни, потрясенный мудростью Владимира Познера, готов по первому его слову хоть в прорубь броситься («Познер зря не скажет»). Ток‑шоу может открыть или хотя бы весело очертить проблему на глазах всей страны. С тем же успехом «ящик» может оскопить или профанировать любую тему (то есть именно свести ее к уровню профана) и тем самым закрыть ее для дальнейшего обсуждения. Так случилось с темой театральной. На программу работает, вероятно, аналитический аппарат, в каждой передаче есть свой сценарист-разработчик, но ничто не может заменить отсутствия интереса к проблеме у самого ведущего. Не национального интереса, а человеческого. Это нельзя сымитировать, это не заменишь никакой статистикой или компьютерной графикой. Понимаю все сложности шоуменской жизни. Сегодня говоришь про тюрьмы, завтра — про театр. Но ведь и актер сегодня играет Гамлета, а завтра картежного шулера. И каждый раз надо поверить в свою роль и выйти к публике с абсолютным чувством того, что все происходящее здесь и сейчас единственно, жизненно важно, и от того, как пойдет разговор, действительно что-то зависит в нашей общей жизни. На театральном жаргоне это называется «сквозной линией» или «сверхзадачей».

В древней Мексике задолго до изобретения колеса рабы на руках переносили огромные тяжести и поднимали их на гору, и в это же самое время дети этих рабов катали игрушки на крошечных колесиках. Игрушки делали те же рабы, но они не замечали связи между игрой и работой. Они не ведали того, что колесо уже изобретено. Этот пример приводит Питер Брук, рассуждая о мертвом и живом театре, но он вполне приложим к «мертвому» и «живому» ТВ. Что же касается реальных проблем российского театра, представляющих «национальный интерес», то поговорим о них в следующий раз. Как говорят нынешние шоумены, «оставайтесь с нами!»

P. S. *(из 1998 года)*. В эфире вся эта история выглядела иначе. Всех «петухов» пообщипали, мою перепалку с ведущим тоже сократили, проложили сюжет голыми детскими попками на невиданных памперсах. А потом Д. Киселев завершил спектакль ударной и очень органичной репликой, сохранив уровень разговора: «У театра есть будущее, там будут красиво одеваться и красиво раздеваться, и там будет добро».

Московские новости, 1998, 11 января.

## **{****288}** Играем «Макбета»

Хорошо, что Гинкас поставил «Макбета» не у нас, а в Хельсинки. В Москве неизбежно пришлось бы соотносить пьесу с иными предлагаемыми обстоятельствами, отвечать на иные вопросы, которые возникают из воздуха зрительного зала, из дыхания улицы, из всей оснастки нашего «простого дня». Театр — это всегда «здесь и сейчас», вероятно, поэтому в последних наших «Макбетах» — рваное железо, пятнистая форма хаки, чеченский синдром. А тут чуть отъехал от родного Петербурга — и завил горе веревочкой. Фамилии актеров загадочны, как строки «Калевалы». Леди Макбет — Анне-Элина Люютикяйнен, Макбет — Сантьерн Киннунен. Все это можно только спеть. Кама с этим самым «Люютикяйнен» давно освоился, он стал совсем своим среди финских шведов и финских финнов, он ставит тут уже десять лет, и почти всегда счастливо, с той полнотой самоосуществления, которой у него часто не хватает в Москве. Может, в стране Суоми он вновь обретает небо своего каунасского детства? Гадать не берусь, но то, что в «Макбете» он оказался свободным от многих московских обязательств (в том числе быть великим режиссером), это могу засвидетельствовать.

Когда ехал в Хельсинки, взял в дорогу «Дневники» Ю. Нагибина. Он там про разное рассуждает, в том числе и про то, как евреям худо жить. Принципиально худо. Русские, мол, живут в природе и в истории, а евреи только в социальной действительности. Может, оно и верно по отношению к Нагибину, но к Гинкасу отношения не имеет. Он живет в мире своего воображения, которое заменяет ему природу (в «Макбете» нет и намека на Бирнамский лес) и историю (в «Макбете» нет и намека на реальную страну). В финском «Макбете» Гинкас прикован к излюбленной точке. Он вокруг нее кружит и кружит, пытаясь извлечь новую энергию из {289} столкновения смерти с игрой. Он играет со смертью как завороженный. Играет в Достоевском и в Галине, Радзинском и Шекспире. Автор не имеет значения — режиссер всегда найдет у него момент схода со своей темой. Вот и в «Макбете» он устроил вместе с Сергеем Бархиным некую первобытнообщинную среду, еще не тронутую христианской цивилизацией. Представьте себе африканскую пустыню с чахлой кривой растительностью, как на плохо выбритом лице, представьте выжженное полотнище, которое загибается, закручивается, как пламя, ползет в небо и застывает скалой. Представьте эту «землю дыбом» и леди Макбет, цепляющуюся там, на вздыбленной вертикали, за какой-то бугорок и замирающую в виде некоего жалкого зародыша. Вообразите шатры, людей с яйцеобразными, увеличенными, как бы забинтованными головами и телами, повозки, колесницы, муляжи трупов, которые волочат из конца в конец сцены и лупят по ним палками. Представьте себе Гамлета, который в самом начале пьесы решился убить Клавдия, и вы получите «Макбета» в Городском театре города Хельсинки.

Оттенок первобытной дикости и разгула инстинктов нужен Гинкасу для того, чтобы оттенить игровой мотив. Режиссер сплавил трагедийного и комедийного Шекспира. Как повелось, он играет «всего Шекспира», но в основном свои ассоциации по поводу английского барда. Он с удивлением обнаруживает, что у Шекспира все пьесы запросто пересекаются, перетекают и аукаются друг с другом. Он ощущает «Макбета» как осколочек какого-то иного, огромного и неведомого целого. Наемные убийцы-алкаши по совместительству служат сторожами, могильщиками и шутами, иногда не сразу поймешь, что перед тобой — «Макбет», «Гамлет», «Отелло» или «Двенадцатая ночь».

Обдумывая пьесу, Гинкас заново прочувствовал ее центральной мотив. В его «Макбете» нет ведьм как носителей судьбы. Тут не звучит античный мотив рока, неотвратимости или «продуманного распорядка действий», столь важных у Шекспира (или того, что нам казалось важным у Шекспира). Ведьмы у Гинкаса — миленькие девочки, почти опереточные, возникающие из каких-то отверстий, проделанных в игровой пустыне. Девочки Макбету не пророчат, они его соблазняют. Так современный режиссер ответил на запрос своего дня. Мы ведь не по «Гамлету» живем и не по «Макбету» страдаем. Наше «быть или не быть» попроще: мы с судьбой не меряемся, имеем дело с соблазном, в лучшем случае — страстью. Леди Макбет страстно любит своего мужа, так любит, что {290} готова мир положить к его ногам вместе с короной и горой трупов. В этом «Макбете» нет проблемы морали как христианского изобретения. Тут детей режут как куриц, не задумываясь и не содрогаясь. Тут правит наглый случай, человеческая жизнь дешева как простейший реквизит (театральность зла, как обычно у Гинкаса, подается простыми средствами. Макбет меняет перчатки — белые, желтые, красные — вот тебе и вся философия игрового театра, построенного на крови).

Гинкаса числят у нас по разряду режиссеров-интеллектуалов. Это заблуждение. Он идет от интуиции, от впечатления, его тянет за собой яркая краска, случайный мотив, который он разрабатывает до конца, до дна и там, на глубине, порой обнаруживает мощный питательный источник (тут он, вероятно, и сошелся с С. Бархиным, способным ответить и подыграть сюрреалистическим сновидениям своего режиссера). В этом «Макбете» правит библейский образ пустыни. В этом «Макбете» контрапунктом возникает образ дыры, происхождение которой не берусь указывать. В мировом устройстве Гинкаса и Бархина есть какие-то скважины, пробоины, щели, откуда появляются и куда проваливаются люди. Из одних дыр-скважин возникают ведьмы-красотки. Из других дыр ритуально производятся на свет воины. Этот обряд повторяется несколько раз. Тревожное сочетание бесплодной пустыни и жизни, что продолжает играть и корчиться в родовых муках, едва ли {291} не самое стойкое впечатление, которое можно вынести от хельсинкского «Макбета».

Как обычно у Гинкаса, сквозной игровой прием не может овладеть всем пространством пьесы. Бутафорские убийства приедаются, а сюжетность начинает торжествовать над театральной метафорикой и метафизикой. Когда основное событие пьесы постепенно просветляется, оно кажется мелковатым. Макбет похож на Гамлета, а месяц в небе — на сыр голландский, жизнь пронизывают уподобления и созвучия, но в конце концов остаешься наедине с актером и актрисой, которые не могут долго поражать собой. Гинкас многое сделал за Анне-Элину Люютикяйнен и Сантьерна Киннунена, он их, как говорится, закрыл. Но умирать в них он не собирался. И если глаз удовлетворяется изумительной общей картинкой, подвижностью и гибкостью режиссерского воображения, то и желать больше нечего. Все остальное — плата игрового режиссерского театра за радость распоряжаться чужой пьесой и актерской судьбой.

P. S. *(из 1998 года)*. Все это было написано весной прошлого года для очередного номера «Московского наблюдателя». Очередной номер не вышел, журнал летом стал спазматически задыхаться, а к осени стало ясно, что он, как говорится, «отходит». Тем же летом герой нашего очерка перенес тяжелейший инфаркт, о котором я узнал далеко от России. Первая мысль была чисто театральной: {292} у нас опасной, провоцирующей пьесой считается «Чайка», у них — «Макбет». Ставишь «Макбета» — жди сюрпризов. Американские мои приятели привели множество жутких примеров того, как кто-то после «Макбета» руку сломал, у кого-то дом сгорел, а кое-кто ушел в мир иной. А тут еще подоспела книга Гелилова, в 108‑й раз объясняющая, что Шекспира не было, вернее, не он писал пьесы, накликающие всякие несчастья, в том числе и те, что пали на бедное сердце нашего Камы.

Летом прошлого года режиссер Кама Гинкас играл не с Шекспиром и не в Шекспира. Он играл с настоящей смертью. По слухам, он сыграл в эту игру по всем правилам своего театра: достойно, с юмором, не унижаясь перед ведьмами. А та страна и тот город, в котором он поставил «Макбета», залечили рану и восстановили порядок. В декабре великодушные финны сотворили четыре обходных шунта к Каминому потрепанному «мотору». Есть надежда, что кровь теперь будет беспрепятственно пульсировать в одном из самых лучших наших режиссерских сердец. Вот так. И журнал жив, и Кама с нами. И даже «Макбета» его привозят в Москву на Чеховский фестиваль. Чем не повод для глубокомыслия?

Московский наблюдатель, 1998, № 1 (январь – февраль).

## **{****293}** Деконструкторы

После того как Кристоф Марталер показал в Москве свои «Три сестры», критики раскололись на партии. Юный коллега признался даже, что он теперь людей стал делить на два сорта именно по отношению к этому спектаклю. Другой, уже давно не юный коллега, на вопрос, как ему пришлась работа герра Марталера, патетически закинув голову ввысь, произнес: «Гениально». — «А что гениально?» — «Метафора». — «Какая?» — «Понимаешь, это сумасшедший дом, они все лежат (тут он показал, как они все лежат, скрестив руки на груди) и околеванца ждут». Третий критик — уже в печатной форме — воспел спектакль «Фольксбюне», воспел тонко, с пониманием всех ходов и переходов, мотивов и лейтмотивов. В Конце же рецензент разрешил себе признаться: смотреть было необыкновенно скучно.

В сущности, эта история повторяется на многих спектаклях фестиваля, претендующих на звание авангардных. К финалу немецких «Трех сестер» зал недосчитался трети, в конце чешского «Иванова», поставленного признанным лидером пражского авангарда Петром Леблом, публики осталось не больше половины. Один из оставшихся пытался внушить мне, что тут все не просто так, это ж деконструкция, понимаешь? При слове «деконструкция» профессионал, а уж тем более профан, должен уважительно смолкать. Серой пахнет, и все должны понимать, что это так надо.

Речь идет о Чехове. О духовном смысле, который заповедан нам в его «знаках на бумаге». Знаки надо наполнить встречным содержанием. Раньше это называлось прочтением, теперь — деконструкцией. Речь идет о режиссере, авторские права которого в мире пока не признаны, но так называемые смежные — очевидны. Как смежные права состыкуются с авторскими, что вчитывают в Чехова сегодняшние его «деконструкторы» и как все это, в конечном {294} счете, представляет возможности современной сцены — вот вполне фестивальная тема, которую стоит обсудить.

Кристоф Марталер ни одной секунды не оставил для поэтического утешения российского зрителя. Ни тебе березовой рощи, ни времен года, ни прекрасных женщин в длинных платьях, тоскующих по Москве. Даже военных, на которых держится вся история, в спектакле нет: в дом Прозоровых приходят только в штатском. Герой пьесы — сам этот странный асимметричный и неуютный Дом. Не уверен, что сумасшедший, но очевидно, что символический. Вертикаль играет бесконечными смыслами: в этой сугубо немецкой обители есть небеса, откуда по причудливой лестнице спускаются герои (эти спуски и подъемы, виртуозно ритмически разработанные, становятся основой режиссерской композиции); в этом доме есть свой ад, черная дыра, куда исчезают люди. Когда Федотик в финале ловко прыгает в эту дыру (он ведь еще и учитель гимнастики), звучит реплика Чехова: «Ушел». Сама смерть здесь трактуется как неизбежный аттракцион. Жизнь прожить — как лестницу пройти. В качестве сталкера в чеховский мир избран глухой Ферапонт: именно его глазами увидены «Три сестры», он открывает спектакль, читая чеховскую пьесу, и он же завершает его. Вместо привычного «если бы знать» — французский шлягер и глухой старик, читающий древние письмена про жизнь, которая сейчас кажется значительной и очень важной, а потомкам может показаться совсем не важной и даже нелепой.

Чеховский мир вывернут наизнанку, переозвучен и переосмыслен. Тапер на разбитых клавикордах долбает Шопена. Привычный сценический мундир Чехова уничтожен. Его людей не узнать. Вот эта женщина в ядовито-зеленой короткой юбке, открывшей некрасивые отяжелевшие учительские бедра, — это Ольга? Вот эта сильно увядшая рыжая дама, на шее которой болтается длинная цепь, — Маша? Вот эта тетка в парике, потерявшая всякие надежды, — Ирина? А тот лысоватый в белоснежном костюме, похожий то ли на Остапа Бендера, то ли на Бубу Кикабидзе, пережившего грузинское лихолетье, — вот это Вершинин? Через десять минут ко всему этому привыкаешь и начинаешь понимать закон той игры, что предложил замечательный режиссер из Германии.

В гэдээровские времена я хорошо знал некоторых предшественников Марталера по «Фольксбюне». Не забыть огромного медведеподобного Фрица Рёделя, сначала завлита, а потом директора этого «народного театра», изгнанного на пенсию вскоре после {295} падения стены. Не забыть, как мужик в расцвете сил маялся в своей небольшой квартире в предместье Берлина, буквально места себе не находил. Вероятно, привыкал к мысли, что остаток жизни придется смотреть в окно или читать газеты. Как Чебутыкину. Не забыть голоса его жены Сюзанны, сообщившей, что больше она не работает в издательстве, в котором двадцать лет держала дело перевода русских пьес. — А что же ты будешь делать сейчас? — преподавать русский язык в гимназии…

На стене прозоровского дома у Марталера висит плакат с расписанием поездов. Но никуда отсюда не уедешь. Движение в этом доме идет только в одном направлении: сверху вниз, а затем в дыру подвала. На лестничных перилах Наташа вывешивает сушить детские вещички, но это дикое нарушение чина совсем не дает ощущения нарождающейся жизни.

Из пьесы извлечена одна тема, один преобладающий резкий звук. Когда этот звук воспринят, а главный прием разгадан, информация не накапливается. Не очень ясно, зачем это играется три с половиной часа. Марталеру не хватило смелости разобраться с чеховским текстом с той решительностью, с какой это делают иные деконструкторы. Режиссер стойко держался пьесы, дошел до конца, а в конце расплатился скукой, естественной спутницей такого рода прочтений.

Петр Лебл, в отличие от берлинского собрата, посчитал себя {296} совершенно свободным от каких бы то ни было обязательств перед избранной пьесой. Смежные права подмяли авторские. В его «Иванове» разрушен смысл традиционный, составленный из набора прежних интерпретаций. Леблу претит копаться в ивановском диагнозе. Тут нет никакой интеллектуальной, социальной или сексуальной загадки. Актеры азартно гуляют и столь же азартно пьют, срывая в кураже боковые кулисы. Режиссер объявляет смерть интерпретации. Взамен ее представлена свободная игра ассоциаций по поводу «Иванова» и в этой игре самым безумным делом было бы спрашивать: а почему это так? Почему герои обряжены в костюмы и парики разных веков или в дубленки-безрукавки, зачем целый акт играют перед мхатовским занавесом, в котором продырявлен какой-то рыбий глаз, что это за голос беспрерывно бормочет какую-то дикую молитву по радио? Запрашивать о смысле всего этого так же некорректно, как запрашивать милейшего пражанина, зачем он выкрасил собственные волосы в синий цвет. В ответ на это режиссер должен был бы сказать: «Это мои волосы, я так хочу, а твое какое дело?» Или ответить по-чеховски: «Вот снег идет, в чем смысл?» И режиссер был бы прав. {297} Разница лишь в том, что «Иванов» это не только Петра Лебла волосы, но и наши общие, и даже чуть-чуть мои собственные. Поэтому атавистическое желание вопросить, а почему это так, иногда возникает, но вскоре улетучивается. Режиссер оказался достаточно властным, чтобы заставить зал играть по его правилам. А кто не знает — тот отдыхает. Из газетных источников потом выяснил, что, скажем, вопли, звучащие по радио, — это голос учителя Петра Лебла, читающего текст Гегеля. Еще кое-чего узнал из пересказа пресс-конференции, данной режиссером-мистификатором. Радости от этого не прибавилось.

Из трех увиденных на фестивале Чеховых только спектакль Ежи Яроцкого счастливо избежал зрительского бунта: во-первых, потому, что шел без антракта (за полтора часа режиссер успел изложить лишь одну линию «Платонова», этой огромной не-пьесы, которая не случайно стала самой популярной на Чеховском фестивале). А во-вторых, что более существенно, польский Чехов счастливо балансировал на тонкой грани, которая отделяет «деконструкцию» от «театра для людей». Яроцкий прошел по лезвию бритвы. С чеховщиной, ненавистной самим основателям сценического канона, он расправился не менее решительно, чем его европейские коллеги. Но в отличие от них он сумел сохранить физически ощутимый, мерцающий, необыкновенно чувственный чеховский мир, исполненный человеческого страдания и абсурда. С той секунды, как он открыл нашему взору пьяного учителя Мишу Платонова, возлежащего с Софьей Егоровной на каком-то грязном мате, в центре захламленной угрюмой классной комнаты, с этой секунды, не отпуская, режиссер держал зрительское внимание. Он рассказывал историю необыкновенную, вполне метафорическую, но метафорическую энергию он накапливал, вернее, порождал ее здесь и сейчас, что для театра как искусства необыкновенно важно. Роскошные молодые, а также увядшие блондинки (Миша, видимо, тяготеет к этому типу женщин) соблазняют его, раскидываются на одинокой школьной парте в самых живописных позах, заголяют ляжки, подтягивают чулки, раздеваются, норовя запрокинуть несчастного учителя на тот самый мат, которым в дневное время ребята пользуются для прыжков через коня. Этот незабвенный конь сиротливо стоит в сторонке и ждет своей секунды, как то самое ружье, которое должно выстрелить (у Яроцкого все ружья выстреливают). Платоновская жизнь складывается как вполне прогнозируемая скука, общих небес тут ни у кого {298} нет, а любовь вызывает такое же отвращение, как тяжкое похмелье. Чеховский мир приоткрывает свои таящиеся омуты, как приоткрывают их рутинные школьные предметы. Глобус на облезлом шкафу, скелет, вываливающийся из этого шкафа, шведская стенка, на которую вскарабкивается учитель Платонов, который давно не знает, чему надо учить. Полный эротики спектакль открывает свою тоскливую пугающую пустоту. Ее заполняют из горла (бутылки с вином спрятаны по всем углам класса), ее временно утоляют сладкой конвульсией любовных движений, но пустота эта никуда не исчезает, подступает ножом к горлу. Мещаночка, жена Платонова, не блондинка, но из того же разряда ополоумевших амазонок, узнав, что Миша в связи с замужней женщиной, а не с вдовствующей генеральшей, вскакивает с мата, прерывает любовную игру рвотой. Ее тошнит от приступа нравственной болезни: с генеральшей роман, ну, куда ни шло, а вот уж с Софьей Егоровной нельзя, небеса этого допустить не могут.

Допускают. Отсутствие общего неба не подвигло Яроцкого на католические причитания. Он выкручивает чеховскую историю в трагифарсовом направлении, обычном для конца XX века. Он собирает всех Мишиных дам сразу и в одном месте. «В отсутствие {299} любви и смерти» дамы ищут утраченный ими предмет, который находится вполне неожиданно. В левом углу полутемного класса весь спектакль громоздилась какая-то куча хлама, накрытого большим покрывалом. Вроде того, каким накрывают памятники перед открытием. Так вот когда покрывало сдернули, оттуда свалился вдребезги пьяный учитель, возлежавший, как оказалось, на школьных партах. Именно эти школьные парты были сброшены в одну ненужную кучу хлама. «Деконструкция» завершилась монументом школьных парт, или апофеозом бессмыслицы. Ничего не ведающий мальчик, платоновский сынок, наконец-то прыгает через козла и, если мне удалось правильно расслышать перевод, счастливо возглашает то, что и сам Чехов полагал едва ли не высшей мудростью: «Я ничего не знаю».

Веселенький итог столетия, не правда ли?

Московские новости, 1998, 10 мая.

*P. S. из 2002 года.*

*Неведение даже ближайшего будущего может сыграть с критиком горькую шутку. Сочиняя статью, мог ли я представить, что один из ее героев, а именно улыбчивый и талантливый пражанин Петр Лебл через год с небольшим после Московского фестиваля покончит с собой, то есть совершит самый страшный акт действительной деконструкции, дарованной художнику. Мы не были представлены друг другу, но я помнил чувство вины, которое осталось у меня со времен конференции «Славянский базар — 97». Молодой режиссер должен был тогда выступить в Художественном театре, но записку я получил поздно, когда долгое толковище подходило к концу. Оставалось еще шесть или семь ораторов, сил у публики уже не было, надо было завершать день. И я с согласия Ефремова (мы вместе вели этот марафон) предложил оставшимся режиссерам дать свои тексты в письменном виде, чтобы мы могли их потом опубликовать. Среди не выступивших оказался и Петр Лебл…*

*Надо сказать, что Ефремову нравился синий покрас чешского художника. «Ну, сразу видно, что авангардист». О. Н. грозился, что скоро тоже выкрасится в какой-нибудь экстравагантный цвет. Он воспринимал пражанина чем-то вроде чешского Треплева, был даже план пригласить его поставить что-нибудь в Художественном театре, на новой сцене. «Ну, не Чехова, конечно», — объяснял Ефремов с загадочной улыбкой.*

## **{****300}** Из какой пены родилась Афродита?

Чеховский фестиваль идет к концу, под занавес припасены основные сюрпризы. В конце мая мхатовские подмостки были предоставлены бесспорным лидерам мировой режиссуры — американцу Роберту Уилсону и японцу Тадаши Сузуки.

Оба они «олимпийцы», то есть члены созданного несколько лет назад комитета театральных олимпиад (от наших там представительствует Юрий Петрович Любимов). Очередная олимпиада пройдет в Стране восходящего солнца, под сенью руководимого Сузуки грандиозного театрального центра в Того, в 130 километрах от Токио. А затем, возможно, театральную олимпиаду будет принимать Москва.

Начну, однако, не с олимпиады и даже не со спектаклей, а просто с личного впечатления от двух режиссеров, выступивших в фестивальном пресс-центре недалеко от дома Станиславского (с Тадаши Сузуки удалось потом потолковать и отдельно). Техасец Боб Уилсон поначалу меньше всего напоминает артиста. Скорее, отставного полковника, отбывшего срок в индийской колонии. Огромный, вальяжный, мощная шея, несущая крупно вылепленную голову. Роговые очки. Поворачивается всем туловищем, слова текут единым потоком, прерываемые точно рассчитанной содержательной паузой. На всех пресс-конференциях говорит одно и то же, но каждый раз «проживает» высказанное. Великолепно играет голосом, смешно имитирует: то завывания актеров-звезд в шекспировских постановках, то бормотанье героев абсурдистских пьес Он пробовал себя в драме, опере, уличных представлениях, театре высокой моды. Знает китайский, индийский и полинезийский театры, работал с профессионалами и любителями в разных странах и частях света, сейчас практикует в основном в Европе («Персефона» {301} сделана в Милане). Архитектор и художник по образованию, он не принимает театр интерпретационный, то есть сильно зависящий от литературы. В руках держит огромную книгу-альбом, на корешке которой крупно написано Robert Wilson (когда-то Борис Равенских печалился, как трудно ему работать в Малом Театре: на репетиции всего четыре актера, но при этом каждый из них уже издал книгу «Моя жизнь в искусстве»).

Уилсон свою «жизнь в искусстве» слегка демонстрировал. Сузуки — по-восточному — начал с одаривания. Буклетики, программки, отзывы критики всего мира о его спектаклях. Великолепные фотографии театрального центра в горах: у него там семь театров, тридцать актеров, которых он держит на контракте. Работает с ними много лет, по русской системе, не привившейся на острове. Там тоже все идет в сторону американизации и прагматизма, которым он пытается противостоять. Японский гуру: кошачья пластика, щелочки умнейших глаз-копилок, перед любым ответом улыбается, то ли наивности вопроса, то ли тому, что он все это давно уже изложил миру. И действительно изложил. Он {302} написал несколько книг, не меньше написано и о нем. На прямой вопрос, а кто ему в современном театре товарищ, назвал техасца Боба Уилсона.

Спектакли, представленные «олимпийцами», многое объединяет. Их единит лексика и грамматика театрального языка, достаточно далекого от того, каким описывает мир нынешняя русская сцена. Большинство тех, кто определяет эту сцену, в мхатовском зале присутствовали. По коротким репликам и вспышкам перекрестной полемики можно было понять, какие старые струны тут затронуты.

«Олимпийцы» работают в зоне мифа. Уилсон показал «Персефону» (по мотивам Гомера). Сузуки оглушил и ослепил невероятной звуковой и световой симфонией, извлеченной из Еврипидовых «Вакханок» (спектакль называется «Дионис»). Оба режиссера абсолютно свободны по отношению к исходному тексту. В тигель бросается все что угодно: Россини братается с Филиппом Гласом (это у Уилсона), японская речь чередуется с английской — у Сузуки. В обоих спектаклях сотни культурных реминисценций из живописи, военной муштры, спорта, современного танца и т. д. При этом все происходит рекордно быстро, для наших эпически дышащих режиссеров — почти «курортный вариант» (как прокомментировал один из них). Гомер вместе с Еврипидом укладываются в два с небольшим часа, в сущности, их можно было бы сыграть одним спектаклем.

Уилсон владеет «хищным глазомером». Любой жест актера, любое его перемещение в пространстве — поставлено. Очень часто актер двигается или покоится на фоне ослепительно чистого холста, меняющего цвет: таким образом режиссер живописует актерским телом, а актер приучается контролировать даже движение своего мизинца. Походка каждого виртуозно индивидуализирована. Можно было бы сказать, что походка тут становится «зеркалом души», но про душу в этом театре речь не идет. Тут интересуются жизнью человеческого тела. Тот, кто знает 350 способов играть глазами или 700 способов игры с рукавом своего халата (как знают это актеры китайской оперы, которым Уилсон завидует), тот владеет важным знанием о человеке. Европейский актер этим знанием не владеет.

Уилсон рассказывает о духовном первотолчке, который он получил в конце 60‑х, начиная свой театр. Он встретился с одним {303} психологом в Колумбийском университете в Нью-Йорке, и тот показал ему документальный фильм. Это была попытка зафиксировать ритуальный эпизод материнской жизни: ребенок кричит и мать бросается к нему, чтобы помочь младенцу. Рапидная техника позволила разложить эпизод на мельчайшие составляющие, и тогда выяснилось, что в восьми из десяти случаев первое движение матери по отношению к ребенку — угрожающее. Когда это показывали матерям — они отказывались верить: ведь они же любят свое чадо! Так Уилсон пришел к идее, что тело наше если не умнее, то первичнее слов, что театр — это место, где надо разложить позу и жест на составляющие и заново воссоздать мир. И не только позу и жест, но и звук, но и цвет. В «Персефоне» в сцене подземного царства он представил один из превосходных образчиков такого «разложения» мира на составляющие.

Слушая и смотря Уилсона, с грустью думаешь о русской театральной культуре. Все, что говорит и демонстрирует американец, — отголоски театральных идей, выдвинутых Мейерхольдом и Таировым. Все это ушло у нас в песок, загублено, а теперь возвращается из чужих рук в достаточно зализанной, стерильной форме, не открьшающей, мне кажется, реальных соприкосновений ни с безднами античного мифа, ни с безднами современного сознания. Речь идет о проблеме актера и зрителя. Если театр — это лишь пиршество для глаз, не затрагивающее личного эмоционального опыта человека в зале (про сопереживание или сочувствие не говорю, оно тут принципиально отвергается), если античный миф становится лишь поводом для виртуозной стилизации, возникает хорошо изустный (или хорошо позабытый) тупик, пройденный русской сценой в начале века. Есть тупики реалистического или психологического театра, так же как есть тупики театра формального или визуального. Когда играют греков, угроза формальных навыков особенно ощутима. Сергей Аверинцев лет тридцать назад предупреждал об опасности эстетизации греческого мифа, любования его «красотой» и «благородством»: «Здесь точно такой же избыток зверской жестокости, щемящего страха, гротескной непристойности, как и во всякой невыдуманной мифологии». Афродита, конечно, родилась из пены морской, но не стоит забывать, вокруг какого предмета эта пена образовалась: «Бога Урана оскопили и бросили его срамной член, истекающий кровью и спермой, в море».

В спектаклях Уилсона «пена» как бы не вспоминает о своем происхождении. Основной вздох смотрящих «Персефону» — боже {304} мой, как это красиво. Вероятно, поэтому Роберта Уилсона хорошо смотреть в паре с Тадаши Сузуки. Вот тут визуальный театр, покоящийся на отточенной формальной технике классического японского театра, сплавлен с яростной энергией, которую миниатюрный японец добывает из артезианских человеческих глубин. Можно было бы написать трактат о том, как он работает с актерским голосом, извлекая некий животный первозданный звериный рык, который, честно говоря, казался неуместным в шехтелевском декоре, приспособленном для вздохов трех сестер. Тадаши Сузуки извлекает свой звук не только из родных японцев. Американская актриса, которую он поставил в центр композиции, сильно ояпонена и находит в своем западном горле такие же жуткие вибрации удивления, горя и страха, которыми владеют ее азиатские партнеры. Режиссер жаждет распространить добытый опыт на весь мир, преодолеть «барьер» японский островной ограниченности (понятие «барьера» и его преодоления — основа «системы Сузуки»). Мхатовский «барьер», как уже было сказано, был мелковат для этого голоса. Для «прекрасной звероподобности» дионисийской культуры нужен был иной резонатор, тут были бы уместны {305} тысячи зрителей, сидящих под открытым небом и следящих за борьбой людей и богов. Сузуки меньше всего занимает знаковость поз и движений. Это вызубрено в его культуре каждым подростком. Его занимает человеческая энергия, таящаяся за знаковым поведением, его занимает политика, его занимает современный мир, который он пытается понять через греческие сюжеты. Его театр покоится на серьезнейшей просветительской основе, которую у нас теперь даже неловко обсуждать. Сузуки хочет переделать мир, он хочет противостоять «американизации» японского искусства, то есть превращения знака в чистый товар. Он знает, что Станиславский занимался йогой и увлекал своих артистов «переливанием праны». Он ощущает его собратом по глубинному бурению. Он ставит в своем театре не только греков, но и Чехова, Беккета, полагая их равновеликими грекам. Боюсь, что этот мирской план — в случае «Диониса» столкновение государственной власти и власти религиозной — в московском зале воспринят не был. Грубо составленное оперно-балетное либретто не может преодолеть языковую глухоту и помочь человеку, слыхом не слыхавшему ни о каких мифах и неспособному читать знаки чужой культуры как что-то, имеющее отношение к его собственной жизни. Поэтому на все лады повторялось в зале, а потом и в критике: боже мой, как это красиво, какие позы, как двигаются, как рычат, какие изумительные картинки… Я спросил Сузуки, как он отнесся бы к такой чисто эстетической оценке его работы? Он ответил коротко и без обычной улыбки: если воспринимается только знаковый план, это было бы ужасно.

Лет пятнадцать назад к нам завезли «кабуки». Выстроили «дорогу цветов», надели изысканные костюмы, раскланялись на тысячу ладов. Зал хранил настороженное, вежливое, музейное молчание. Как положено, восхитились отточенной техникой жестов и поз, переливами голосовых модуляций и разошлись по домам. Теперь, мол, мы знаем, что такое «кабуки»: очень красиво, но не имеет решительно никакого отношения к моей жизни. А через несколько лет мне пришлось увидеть этот же спектакль в Токио, в естественной обстановке этого театра и этой публики, которую он воспитывает несколько столетий. Что ж там творилось! Не всякий футбольный матч мог бы сравниться с накалом кабукианских страстей. Публика неистовствовала, актеров бранили, актерами восхищались, подбадривали: «Молодец, давай, жми, потрясающе» и т. д. Я сидел в полнейшем эмоциональном одиночестве, а после {306} спектакля осторожно попытался выяснить, чего они так орали. Ведь сценарий известен от века, жесты изучены в деталях. Ответ был такой: что вы, как раз нет! Тут есть тончайшая импровизация, за которой публика и следит. Если десятилетиями в таком-то месте актер «кабуки» делал жест пальцем вот так, а сегодня он своим мизинцем пошевелил в другую сторону — это же революция. И потому публика беснуется от восторга или — если не понравился поворот мизинца — оскорбляет артиста.

Так живет культура, так рождается ее живой жест, который со временем обязательно превращается в мертвый знак. Мертвым знаком для нас стало наше собственное прошлое. Мы оглохли от перемен. Юрий Петрович Любимов стоит в дверях мхатовского зала после «Диониса» и клеймит Станиславского и его последователей, которые превратили «систему» в кормушку для бездарных педагогов. В других дверях стоят правомерные мхатовцы и клеймят «знаковый театр», которому не нужен ни живой артист, ни живой зритель, а нужны лишь тощие мозги театральных гурманов, вздыхающих над красивыми картинками. Нужны были Роберт Уилсон и Тадаши Сузуки, чтобы вспомнить свою собственную родословную и подумать о том, куда ж нам плыть.

Московские новости, 1998, 7 июня.

## **{****307}** Гамлеты конца века

Театральная Москва бурлит вокруг двух «Гамлетов», сотворенных режиссерами из дальнего и ближнего зарубежья. Первый возник в «Сатириконе» и поставлен Робертом Стуруа, второй спроектирован неутомимой Конфедерацией театральных союзов, подарившей новую встречу с Петером Штайном.

Писать о двух «Гамлетах» и соблазнительно, и опасно. В сравнении, конечно, кое-что познается, но уж очень непродуктивен оценочный подход, который неизбежно задается самим ходом сопоставления. Между тем Роберт Стуруа и Петер Штайн представили не только разные версии Шекспира, но и совершенно разные театральные миры, если хотите, противоположные сценические культуры.

Оба режиссера в своих декларациях — в программках, буклетах, телевизионных интервью — попытались обезопасить себя от возможной критики. Стуруа неосторожно сострил, что, мол, о «Гамлете», как о покойном, надо говорить «хорошо или ничего» и предпочел «ничего». Единственную интерпретационную радость, которую он себе оставил, — восстановить в правах юмор английского барда. Штайн выступил с более подробной экспликацией своих намерений. Не сговариваясь с грузинским коллегой, знаменитый немец настаивал, что у него нет никаких особых концепций, он просто-напросто пытается изложить гамлетовскую историю молодой русской публике, не ведающей о красотах оригинала. Оба режиссера совершили надругательство над авторским правом, составив тексты своих «Гамлетов» из различных переводов. Б. Пастернак побратался с А. Кронебергом, а П. Гнедич с А. Радловой и даже великим князем Константином Романовым. Вся эта вопиющая языковая мешанина никого особенно не смутила. Сюжет пьесы {308} настолько отделился от ее слов, что попрание их прошло незамеченным. Каждый режиссер составил свою пьесу и предъявил свою версию трагедии. Разность понимания Шекспира всего острее видна в том, что выдвинуто в качестве «исходного события» пьесы.

Гордон Крэг в начале века ошарашил Станиславского своей идеей играть «Гамлета» как монодраму. Исходное событие, завязывающее историю, открывалось в миссии Призрака. На принца возлагалась крестная ноша: Гамлет должен был очистить мир и пострадать за него. Роль Призрака при этом казалась такой важной, что поначалу ее должен был играть сам Константин Сергеевич.

Штайн послушно следует по выбитым следам. Он избрал на роль Призрака Михаила Козакова, который был одним из первых Гамлетов послесталинского поколения. Призрак, таким образом, оказался как бы постаревшим умудренным Гамлетом. Он благословил чистого и ничего не ведающего мальчика на борьбу. В кровавом финале Призрак вновь появляется на сцене, чтобы укрыть тело сына своего. Традиционное исходное событие играется подробнейшим образом. Штайн растягивает эпизод по всему периметру цирковой арены, в которую превращена Большая сцена Театра Российской Армии. Там, за нашими спинами, как бы у стен замка, принц вступает в сговор с Духом убитого короля.

Тот же Крэг провоцировал Станиславского коварным вопросом: а что ж этот Призрак так мучается на том свете? Если братец Клавдия был хороший человек и истинный христианин (как принято думать), он бы не должен страдать в ином мире и уж тем более не смущать земной ум своего сына антихристианской идеей мести. На этот коварный вопрос они тогда в МХТ не ответили. Зато весь XX век отвечал на него. Вероятно, поэтому Роберт Стуруа, имея перед глазами свои сюжеты, в том числе и грузинский решительно отказал братцу Клавдия в духовном величии. Перед нами буквальный двойник правящего негодяя, его истинный брат. Близнецы вылезли из единоутробной преисподней: так их и играет Александр Филиппенко. Плешивый Змей-Горыныч, с шипением открывающий свою огненную пасть, мелкий бес и провокатор, вот кто смутил ум Гамлета и закрутил пружину драмы. Место действия — у входа в преисподнюю; на переднем плане — тачка, всегда готовая сбросить вас в тартарары. Если не понять этой начальной горящей точки, спектакль «Сатирикона» рассыпается на цепь аттракционов и совершенно обессмысливается.

{309} Стуруа уничтожает традиционную завязь пьесы. Он сбивает публику с панталыку, да так ловко, что публика, кажется, не успевает вникнуть в его «замысел упрямый». Штайн, напротив, вышивает по насквозь знакомой канве, убаюкивая публику до сонно-вежливого состояния. В отличие от ничего не ведающего принца, мы знаем все наперед и никаких смысловых открытий в пределах спектакля не совершаем. Штайн с адом не играет. Он играет в театр, его Гамлет не столько из гуманистов, сколько из артистов.

Исходное событие рождает героя. В одном случае Евгения Миронова, в другом — Константина Райкина. Московские Гамлеты конца века ничем не схожи. Гамлет у Миронова — не принц датский, а маленький принц Сент-Экзюпери. Он наивен, доверчив, тенорист, прекрасен в своей любви к матери (И. Купченко), любовного чувства к Офелии — Е. Захаровой у него нет, в этом смысле он еще не разбужен. Его «психологический жест», говоря словами М. Чехова, находится в пределах выверенной столетиями выразительности: рука у виска, поза задумчивости или протеста, гордо поднятая голова, пылающий взгляд, белый верх, черный низ. На рапирах бьется прекрасно, ни в одном звуке не сфальшивил и ни одного нового звука не сотворил. Нет, не так, сотворил: на саксофоне. Е. Миронов играет чудесно, нежно, печально. Как Пьеро в «Балаганчике». Рядом с кряжистым негодяем дядюшкой — А. Феклистовым ему делать нечего. Ему бы не мстить, а на сцене играть. {310} Недаром сцена с актерами разработана Штайном с такой подробностью, какой наш театр давно не видывал. Тут и вставной номер, подаренный В. Этушу, и много чего еще лишнего, уничтожающего сюжет (для тех, кто пришел следить за тем, как Гамлет отомстит убийце своего отца). Тема мести и ее последствий для Гамлета даже не ставится. Ангельская душа принца не корчится от необходимости убивать по пути к высшей цели. Он верит в цель, не сомневается в Призраке и идет до конца. Сцена дуэли с красавцем Лаэртом — Д. Щербиной выполнена по всем канонам общепринятой театральности. Трупы лежат на арене в отменном беспорядке.

Константин Райкин — мужчина, воин и мститель. К тому ж игрок. Рискну предположить, что он играет зарвавшегося мстителя. Получив дьявольское задание от призрака из преисподней, он начинает мечом восстанавливать вывихнутое время. Саксофон ему не нужен, напротив, он готов заткнуть Гамлетову флейту в задницу своих врагов. Стуруа одарил своего мстителя тысячью приспособлений. Не Гамлет, а сплошной «метод физических действий». Сатириконовский принц всегда готов обнажить свое мускулистое, ладное, воинское тело. Ему нравится любая телесность, выраженность, ощутимость. Он любит голыми ногами ощупывать подмостки, забирать из них необходимую энергию. В череп Йорика он не вглядывается философски-отрешенно, как Е. Миронов, он этот череп целует взасос. Монолог «Быть или не быть», который у {311} Штайна решен академически-печально и обращен к саксофону, в «Сатириконе» вывернут наизнанку. К. Райкин подкрепляет его совершенно диким, снижающим ожидаемый пафос жестом — даже носки снял и нюхнул, чтобы разозлить всю пишущую братию до конца их жизни. Он весь от мира земного, от пахучих носков, от распирающей энергии тела, приплюснутого носа, щербатого рта, темных, угольных горящих глаз, бульдожьей хватки, перед которой никто не устоит. Он весь из могучей разрушающей жажды мести, которая в этом спектакле не имеет ни христианского, ни просто человеческого оправдания. Таково тут исходное событие, так завязывается сюжет.

Напарник его в этой игре — Клавдий. Несколько раз режиссер заставляет их подчеркнуть свою парность. После особо эффектной схватки или «номера», они даже могут полупоклониться публике, как после хорошо спетого дуэта. Клавдий у Стуруа — актер из дешевой оперетки. В лаковых сапогах, во всей своей гауляйтерской, новорусской хватке, он еще бодрит себя, мурлыкая, как фокусник Акопян, любимые итальянские мелодии. Гертруда (Л. Нифонтова) икает и пьет, с ней не сыграешь. Зато Гамлет ему и чудесный враг, и прекрасный напарник в азартной игре.

Как всегда в такой ситуации, страдает душа невинная. Открытие сатириконовцев — Офелия — Наталья Вдовина. Актриса обнажает то, что лежит в глубоком подтексте спектакля как бы не проявленным. {312} Ее Офелия не играет, не мстит, не восстанавливает конституционный порядок и не вправляет суставы вывихнутого века. Она сходит с ума и погибает. Сцена сумасшествия не сыграна, а прожита на высочайшем уровне. Вопль Гамлета — Райкина про сорок тысяч братьев заставляет почувствовать, что сломал в себе этот беспощадный игрок и мститель. Тут Стуруа забыл, слава богу, и про иронию, и про трагикомедию. Тут «дышат почва и судьба». Наша почва и наша судьба.

Оба Гамлета — что бы ни объявляли их постановщики — сотканы из воздуха нашей современности. Оба по-разному попали и не попали в ее болевой нерв. Стуруа заигрался, но задел за живое. Штайн сотворил виртуозное общее место, вроде «евро», которое Евгений Миронов попытался перевести в нашу систему мер. Петер Штайн обрядил своих героев в современные одежды, присовокупив к «Гамлету» несколько ударно-«попсовых» сцен (видимо, в расчете на «молодую русскую публику, которая знает Шекспира понаслышке»). Все это, честно говоря, даже неловко обсуждать. Такими декларациями прикрываются тогда, когда хотят закрыть тайники собственной души. Но этого вопроса не избежать. Любой «Гамлет» в России попадает в насыщенный раствор культуры, в которой эта пьеса вот уже сотни лет продолжает свою работу. Мы смотримся в наших Гамлетов, как в зеркало, и пытаемся понять, что с нами происходит.

Когда романтический красавец Козаков выходил в «Гамлете» осенью 1956 года из ворот замка-тюрьмы и познавал уготованный ему уголовный мир, — мы дрожали от восторга узнавания: точно так же дрожали тогда от своей смелости розовские мальчики, рубившие революционной шашкой проклятые румынские гарнитуры.

Когда Пол Скофилд вместе с П. Бруком научили нас видеть мир таким, каков он есть, вне романтического флера, мы благодарно приняли и этот европейский урок.

Когда Смоктуновский в начале 60‑х лучше любого саксофона выпевал слова о человеке, на котором нельзя играть, как на флейте, мы исполнялись гордостью за самих себя.

Когда Высоцкий в начале 70‑х трижды выкручивал и менял смысл монолога «Быть или не быть», решался на месть и глотком вина ополаскивал свою надорванную глотку, мы терзались вместе с ним осознанной, выношенной ненавистью к системе.

Когда Солоницын у Тарковского в середине 70‑х подымал в {313} финале всех убиенных, постигая бессмысленность мести, нам каялось это крайне «несовременным».

Когда, наконец, совсем недавно рокер с серьгой в спектакле Някрошюса вставал под ледяную тающую люстру все с тем же «Быть или не быть», капли льда плавили белую рубашку, куски которой сползали как куски его собственной кожи, — мы спешили отнести это на счет болезненно-гениальной фантазии литовского режиссера. Между тем, все эти Гамлеты передавали то, что можно назвать состоянием мира.

Гамлеты‑98 описывают неопределенное состояние наших душ. Природу новых московских принцев трудно ухватить, как трудно ухватить природу нашего нынешнего смутного положения. Мы не знаем, против кого теперь надо бороться и кому мстить. Мы произносим бесконечные «слова, слова, слова» и никак не возьмем в толк, где ж оно началось и куда нас приведет это промятое «исходное событие».

Московские новости, 1998, 18 октября.

## **{****314}** Сплетня — орудие театрального пролетариата Сугубо полемические заметки

*В начале февраля 1999 года в газете «Культура» в разделе «Навстречу Всероссийскому театральному форуму» была опубликована моя статья-интервью, которая вызвала совершенно неожиданный резонанс. Решили, что статья эта — артподготовка к реформе, призванной уничтожить репертуарные театры. В самый канун форума в СТД собрались представители этих самых театров, чтобы дать бой коварной затее. Ни на чем не основанный дикий слух вдруг обрел материальную силу. Втянутый в эту почти гоголевскую ситуацию, я попытался ответить своим оппонентам.*

### Мистификация

Несколько событий сошлись в эти дни, которые подвигнули меня вновь взяться за перо. Вслед за большими региональными собраниями, которые Министерство культуры и СТД провели в российских регионах, пришла пора выслушать наконец и москвичей. Проблемы одной из театральных столиц мира довольно сильно отличаются от проблем периферийных. Устроителям хотелось услышать московские проблемы и коллективно осмыслить их, перед тем как выходить на большую встречу. Как это часто у нас бывает, собрание, в котором приняло участие несколько десятков человек, вылилось в свару, с зашикиванием ораторов, злобными аплодисментами одних, одобрительными возгласами других. Едва ли не главной причиной споров стала моя недавняя публикация в «Культуре», текст, который, как я полагал, «не мог бы обидеть даже квартального» (воспользуюсь гоголевским выражением). Нет, я, конечно, выступил и попытался объясниться с коллегами по цеху и даже, кажется, был услышан. Но потом уже в коридоре пришлось {315} доругиваться и вновь объяснять, что не предлагаю я закрывать государственные театры.

На следующий день не в лучшем для критика состоянии пошел смотреть спектакль Марка Захарова «Мистификация». В голове еще прокручивалось, как испорченная пластинка, все то, что произошло в СТД, а тут началось действо, которое каким-то чудесным образом подсветило театральный скандал на Страстном бульваре. Вероятно, это не самый мощный спектакль Захарова, но уж наверняка один из самых точных. Как уже бывало в его жизни, режиссер попал в болевой нерв времени. Он не повторил ошибок «ста шестидесяти других инсценировщиков» «Мертвых душ». Он изначально понял, что поэму Гоголя на сцене передать невозможно — нет у театра таких средств. Он вместе с Ниной Садур пошел по тому пути, по которому прошел молодой Булгаков, сочинивший в начале 20‑х пародийную историю под названием «Приключения Чичикова в Советской России. Поэма в десяти пунктах с прологом и эпилогом». В Ленкоме создана «Мистификация» на тему «Мертвых душ», где мотивы великого текста введены в какофонию нынешней российской действительности. Совершенно очумевшие люди, ополоумевшая страна, которая не знает, в какую сторону броситься и кого наказать за позор, в котором все очутились. Какой-то малахольный в шапке набекрень высовывается из дверей и хочет вопросить, куда ж эта Русь несется и почему ей «дают дорогу и постараниваются другие народы и государства». Он хочет вопросить страну, а его сталкивают взашей и не дают ответа…

Марк Захаров не побоялся лирически прочитать похождения Чичикова. Павел Иванович сидит в каждом, кто хоть раз в жизни оказывался в ситуации деятельной пустоты, погони за миражом, которая завершается зловонной окисью во рту или тем самым «дымом», как скажет в финале гоголевский герой. Так трактовать Чичикова может позволить себе далеко не каждый художник.

Спектакль «Мистификация» вселил в мою душу если не мир, то покой. Боже ты мой, чего расстраиваться, если то, что нас тревожит, давно осмыслено, названо настоящим именем и прозвищем. Милый театральный человек в маленькой комнате СТД на актерском вольтаже и всхлипе, задыхаясь от либерального восторга, взывает к организаторам форума: зачем общаетесь с губернаторами, зачем нам нужны все эти разбойники и воры? И тут же со сцены Ленкома вальяжный Собакевич произносит буквально те же бессмертные слова. Только один человек у Собакевича хороший — {316} прокурор, но и тот хрюкает, потому как свинья. Взнервленный театральный либерал взывает к группе поддержки: немедленно переименовать СТД в ВТО, потому как все разворовано, растащено и совершенно неизвестно, кто унес и кто украл все. Ну, просто все. А если переименуем, то все и вернется. Это в жизни. А на сцене Ленкома изумительный Ноздрев — С. Чонишвили, переиначивая Гоголя, вопит на весь мир: тут уже все не наше, и там тоже все не наше, всю Россию разворовали, распродали, разнесли, каждый пришел и схватил что попало, и кто унес, и куда унес, уже не объяснишь. И наслаждается пьяным надрывом, и обращается к залу за сочувствием, и зал отвечает громовым хохотом.

Ленкомовский зал смеется, но в синем зале СТД было не до смеха. В первом ряду сидел Михаил Ульянов, который десять лет сохранял этот союз и сохранил его в условиях, когда действительно пылал всероссийский пожар и толпа орала разинское «сарынь на кичку». Ульянов молча ушел, вероятно, прибавив еще один душевный шрам к своему не театральному, а просто человеческому сердцу.

### Театральные люди

Мы доругивались в коридоре. Почему-то впервые в жизни столкнулся в жестоком споре с Леонидом Эрманом, директором «Современника». Мы знаем друг друга много лет, вместе служили в самые трудные времена в Художественном театре. О нем написаны добрые слова в двухтомнике «МХАТ — сто лет», в издании, которое вышло под моей редакцией и которое неофициальный идеолог «Современника» Виталий Вульф справедливо называет очень субъективным. Директор ведущего московского театра кричал на меня, я отбивался. В конце не нашел ничего лучшего, чем сказать: это вы озвучиваете Галину Борисовну Волчек и Виталия Яковлевича Вульфа. Сказал сгоряча, но докопаться до причин того, что произошло с московской «встречей», действительно хочется.

Сразу же после выхода статьи в «Культуре» из кабинетов СТД поползли слухи. В театральном мире слухи законная и важнейшая часть жизни — и отмахиваться от них было бы непростительным легкомыслием. А мы в СТД отмахнулись. «Галина Борисовна Волчек сказала, что после такой статьи она порога СТД не переступит, потому как А. Смелянский хочет закрыть репертуарные театры» — прозвучал первый сигнал. Потом последовал другой: «Приходила Вера Максимова, все кабинеты обошла, готовит общественность против вашей статьи и против самой этой затеи форума». Ну, на {317} Веру Анатольевну не реагирую: моя бывшая приятельница давно стала фантомом московского театрального быта. «Елизаветъ Воробей». Потом уже не слух, а реальный звонок режиссера Светланы Враговой: «… я вас так уважаю, а вы что, действительно хотите закрыть репертуарные театры?» Светлану успокоил, но слухи продолжали поступать. Дошло грозное суждение Виталия Яковлевича Вульфа: говорят, тоже сильно недоволен. Человек этот давно стал составной частью не только московского, но общероссийского театрального пейзажа. Наши пути разошлись, многократно В. Вульф задевал меня в печати, я старался не реагировать. У него и так хватает оппонентов. Чего стоит переписка с Майей Плисецкой. Правда, его противники не хотят понять, что В. Вульф — необходимое явление театрального быта. Он, что называется, «театральный человек» в том смысле, в каком это понятие употребляет создатель «Записок покойника». Вот и все. «Театральные люди» были и будут всегда, Они нужны для обмена веществ, но на важных поворотах театральной истории надо все же подняться над упоительной интригой «театральных людей» и постараться понять суть дела.

Неудачу московского собрания в СТД я объясняю двумя причинами: неинформированностью аудитории (вина полностью лежит на нас, организаторах собрания) и, во-вторых, на сознательной дезинформации, когда часть наших коллег была предварительно обработана театральными сплетниками. Можно в здравом уме представить, чтобы театральный союз вместе с Министерством культуры России собирал всероссийское вече для закрытия репертуарных театров, в которых все мы служим? Но пружина театральной интриги сильна именно тем, что она великолепно раскручивается на самом нелепом предположении. И чем нелепее — тем лучше. А не шпион ли Чичиков? Шпион, конечно! А не Наполеон ли он Бонапарт?! И пошла писать губерния.

Механизм интриги или закоренелой предвзятости сокрушает иногда даже самых прозорливых людей. Много лет, скажем, читаю интервью Галины Волчек, в которых она обвиняет современную критику в мафиозности и заговоре против «Современника». И Действительно, иногда статьи об этом театре бывают грубыми и даже оскорбительными. Но разве только о «Современнике»? Разве желтый тон не стал основным тоном нашей отвязанной театральной печати? И потом, о «Современнике» написаны сотни хвалебных статей, театр полон, актеры чудесные, худрук заседает в Думе, ну, чем может угрожать благополучию театра ничтожная кучка задиристых ребят, у которых нет ни власти, ни рычагов влияния, {318} а есть только перо? Много лет меня подмывает сказать: дорогая Галина Борисовна, не обращайте внимания на этих наглецов, подумайте о другом. Почему те, с кем вы начинали, лучшие критики России, которые были неотделимы от «Современника» в его легендарные годы, что с ними-то сталось? Ведь все они живы и активно работали и работают — и И. Соловьева, и М. Туровская, и А. Свободин, и Н. Крымова, и В. Гаевский, — что они-то молчат? Почему не поддержат, не скажут свое веское, авторитетное слово?

Галина Борисовна окружила себя «театральными людьми». Иногда это удобно. Но как художнику, думаю, ей совершенно наплевать на сотни похвальных статей, в том числе, вероятно, даже на парадные репортажи Виталия Яковлевича с берегов Гудзона, где он описывает ее безукоризненный костюм и хорошую прическу. Галине Борисовне не наплевать на мнение пяти-шести людей, которых она внутренне уважает, к которым прислушивалась по всей жизни и которые по разными причинам почему-то отошли от театра и замолчали. Я никогда не входил в крут этих людей, не обо мне речь, но соберите тех, кому верили, поговорите с ними — может, что-то станет яснее, и не придется бедному Вульфу, надрываясь от непосильной ноши, защищать «Современник» от критической «мафии».

Это не лирическое отступление от темы форума. Это самая что ни на есть суть проблемы. Ведь для того, чтобы форум удался, надо чтобы сама Галина Борисовна, а с нею вместе и другие выдающиеся люди российской сцены, которые в этом жалком «прогоне», слава богу, не участвовали, пренебрегли сплетней как орудием театрального пролетариата и пришли в зал московской мэрии. Чтобы пришел Андрей Гончаров и Кирилл Лавров, Олег Табаков и Юрий Соломин, Михаил Ульянов и Петр Фоменко, Андрей Толубеев и Владимир Васильев, Олег Басилашвили и Сергей Юрский, Марк Захаров и Олег Ефремов. Всенародные любимцы, они могут объяснить правительству и местным начальникам, как помочь российскому театру, как помочь великой театральной *системе*, которая сложилась в годы советской власти и сейчас находится в острейшем идейном и экономическом кризисе. Об этом очень коротко и, может быть, не очень внятно и было сказано в моей статье в газете «Культура».

### Есть ли у нас кризис?

Директор Театра на Малой Бронной Илья Аронович Коган превосходно подкованный юрист и глава директорского {319} Москвы, удивленно попенял мне за это слово: никакого «кризиса» государственного репертуарного театра нет и не надо его накликать. Кто это придумал?

Разве дело в словечке? Союз вместе с Министерством культуры провел четыре региональных конференции, мы выслушали людей из сотен театров Сибири и Дальнего Востока, Урала, Юга и Северо-Запада России. Люди театра (не путать с «театральными людьми») задыхаются. Не только от безденежья, но от отсутствия какой бы то ни было перспективы. Почти половина государственных репертуарных театров не имеют главных режиссеров. Во многих театрах идет война с директорами по всем правилам рукопашного боя. В Петрозаводске актеры выходят к депутатам с похоронным оркестром, чтобы предотвратить закрытие театра. В Архангельске зарплату не платят полгода. На постановку новых спектаклей средств не выделяется вообще: ни городским театрам, ни театрам национального значения. Деньги от аренды помещения норовят взять в бюджет. Там, где власть в руках просвещенного мецената, как в Москве, еще можно жить. Там, где царствуют самодуры, театры загибаются. Закона о театральной деятельности нет, театральные здания могут запросто переделать в казино или превратить в мебельные магазины. Конкурентная среда не создана: рядом с государственными театрами сотни летучих антреприз, которые вынуждены пока существовать по законам дикого нецивилизованного рынка. Почти год бродит по столице Сергей Женовач, который ушел из Театра на Малой Бронной, но не может открыть своего театрального дела. «Никакого кризиса нет», но даже Москва уже не может позволить себе взять под государственное крыло еще одну актерскую семью. Как же в такой системе пробиться новому театральному поколению?

Насильственные соединения художников, режиссеров, артистов, которые не могут двинуться с места по причине своего нищенства и крепостной зависимости от государственного работодателя, были реальностью советского театра, но они остаются реальностью театра постсоветского. Государственные театры с трудом рождаются, но не умеют исчезать даже тогда, когда полностью потеряли зрительское доверие. Они наказаны бессмертием. Это реальная проблема, которая должна стать заботой не чиновников, а самой театральной общественности. Государственный репертуарный театр должен получить новые стимулы для своего развития, потому что само наличие разветвленной театральной системы, охватывающей {320} всю страну (в том числе и уникальная российская театральная школа), — это культурное наследие, сопоставимое с архитектурным ансамблем Московского Кремля или коллекцией Русского музея. Государственный репертуарный театр нуждается в серьезном конкуренте. Не стоит забывать, что Художественно-общедоступный, открывший XX век, возник как негосударственное частное товарищество. Оно бросило вызов императорским театрам, то есть лучшим сценам тогдашней России. Но ведь с рождением МХТ императорские театры не исчезли! Напротив, как раз в последнее предреволюционное десятилетие они предъявили миру шедевры сценического искусства (не в последнюю очередь потому, что возник дерзкий конкурент по имени МХТ). Любой монополизм опасен, в искусстве опасен вдвойне, вот, собственно, о чем идет речь. Разве это не сюжет для всероссийского театрального схода?

Благодаря региональным конференциям, довелось понять главное. Российский театр пока еще жив и выполняет свою историческую миссию. В Омске и Челябинске, Новосибирске и Петербурге, Липецке и Саратове работают прекрасные театры. Выживают, конечно, по-нашему, всем миром. В честь юбилея моего родного Нижегородского ТЮЗа руководители одного сельского района области выделили театру столько-то кубометров теса (для декораций будущих спектаклей!). Тес дело, конечно, хорошее, но одним тесом не спасешь театральное дело страны. Есть более существенные идей и предложения. О них говорят люди театральной России, голос которых мне удалось услышать без всяких посредников. Светлана Врагова выдвинула хороший лозунг: «Руки прочь от репертуарных театров, а внутреннюю его реформу мы сами проведем». Руки прочь — согласен. То, что сами проведем, — сомневаюсь.

Политику государства в театральном деле надо определить. В этом должно участвовать само театральное сообщество. Для этого собирается форум, вече, сход, как хотите называйте. Люди приезжают со всей России. Москвичам будет полезно их услышать. Не будем Собакевичами. Позовем к нам в гости хоть на один день тех, в чьих руках сегодня не только власть, но и позитивный опыт помощи театрам. Позовем «федералов», позовем Юрия Лужкова и Константина Титова, Мейтемира Шаймиева и Владимира Яковлева. От них очень много зависит, если только мы услышим друг друга, не перессоримся, не устроим сами себе «мистификацию» при помощи «театральных людей». Подготовлен проект Постановления Правительства по театру — почему бы не размножить {321} его, не опубликовать в той же «Культуре»? Что это за военная тайна?! Объявим хоть на три недели перемирие в наших театральных дрязгах, потом доругаемся. Пусть выйдет, например, наш знаменитый Председатель и вместо вступительного слова обратится к собравшимся: «Ребята, давайте жить дружно!»

Перед сном читал «Диалоги с Иосифом Бродским». Вычитал там изречение, которое, оказывается, в трудные дни согревало душу поэта в изгнании. Принадлежит оно философу из древней Александрии и звучит так: «Старайся при жизни подражать времени. То есть старайся быть сдержанным, спокойным, избегай крайностей. Не будь особенно красноречивым, стремись к монотонности. Но не огорчайся, если тебе это не удастся при жизни. Потому что когда ты умрешь, ты все равно уподобишься времени».

Замечательный совет. Абсолютно не для «театральных людей». К сожалению.

Культура, 1999, 18 февраля.

*P. S. из 2002 года.*

*Театральная полемика устаревает быстрее всего. Кому охота вспоминать, кто там что сказал на исходе прошлого века, кто кого обидел и кто был прав. Репертуарные театры никто, естественно, не собирался закрывать и никто не закрыл, стоят себе целехонькие. Прошел всероссийский форум, вышло Постановление Правительства о поддержке этих самых репертуарных театров. Страсти улеглись, но проблема «государственных театрально-зрелищных предприятий» не осталась в прошлом веке. Она в настоящем, самом что ни на есть злободневном настоящем. И совсем не ясно, как эту проблему решать. Да и нет уже многих из тех, к кому я тогда апеллировал, — нет Ефремова, нет Свободина, нет Гончарова. Они уже на ином форуме. Они далече. Сплетня же как орудие театрального пролетариата продолжает свое бессмертное дело. По-прежнему плодовит и вездесущ Виталий Вульф. Сколько ж он нафантазировал в минувшие годы (особенно воспалившись после появления моей «Уходящей натуры»). Впрочем, вступать с ним в спор совершенно бессмысленно. Виталий Яковлевич человек разговорного жанра и потому давно уже стал добычей пародистов. При этом любая пародия почему-то оказывается содержательнее своего объекта. В такой ситуации полемику с «театральным человеком» Виталием Вульфом лучше оставить мастерам эстрадного жанра.*

## **{****322}** Сюрреалисты

Театральное олимпийское движение зародилось в 1995 году в Греции. Вторая олимпиада только что завершилась в Японии. Третья предполагается в Москве. Японский марафон представил чуть не сорок стран, десятки театральных коллективов, в том числе наш Ленком и Театр на Таганке. Мы застали самый финал этого марафона (мы — это группа российских режиссеров, театральных журналистов и менеджеров, приглашенная посмотреть на то, «как это делается в Японии»).

### Большой корабль

Место действия — город Сизуоко, в часе езды от Токио. Основные события разворачиваются на «Большом корабле» — так называют тут Центр исполнительских искусств, открытый незадолго до олимпиады. Этот красавец-корабль своей стройной громадой заново организовал неказистый провинциальный ландшафт японского городка, расположенного на Тихом океане и сплющенного со всех сторон горами. Аборигены тут же обращают ваш взор в сторону Фудзиямы, главной и высшей точки островной мифологии. Как ни старался, вершину этой самой Фудзиямы так и не смог разглядеть. Ее видно только в очень ясный день.

Боги создали Фуджи, люди сотворили «Большой корабль». И в придачу к нему еще два театра, вписавшихся в парк на склоне горы. Один театр, оборудованный по последнему слову техники, — реплика античному амфитеатру под открытым небом. Там удалось посмотреть «Троянок» Еврипида в исполнении полулюбительской труппы из Бразилии. Вместо задника — вид на гору и деревья, которым нет прямого русского соответствия. Что-то похожее на ясень. Среди веток подвешен некий шар — космический челнок, из люков которого валят клубы дыма. Звучит хоровой зачин, потом на подмостках {323} оказываются женщины плененной Трои. Бразильцы устроили что-то вроде стилизованного барака, оградили игровую площадку колючей проволокой, на авансцене неровным холмом высится куча какого-то хлама. Вглядевшись, понимаешь, что это обувь погибших воинов и жителей побежденного города. Победители маршируют полицейским строем, обыскивают женщин, отнимают у одной из них ребенка (не имеет значения, кто эта женщина и что это за ребенок. Из античного мифа делают выжимку, которой нет дела до конкретики пьесы). Женщины рвут страсти в клочья, катаются по сцене в припадке отчаяния. Через равные интервалы, рефреном проносят носилки с забинтованными людьми. Не видно ни рук, ни голов — просто коконы, марлевые поленья. Растет, множится гора ненужной обуви. Еврипида играют коротко, чуть больше часа, но и этот час трудно выдержать. Под финал актрисы с удовольствием сбрасывают с рук забинтованные знаки своих мужей и братьев (те самые поленья, что таскали на носилках), звучит бодренькая мелодия, и девочки-студентки с удовольствием раскланиваются перед фестивальной публикой. Игра идет под японскими звездами, на темном фоне экзотических деревьев. Мощь рукотворного театрального пространства никак не входит в контакт с хилым воображением современного театра, отчуждается от него. Сценический храм построен, он открыт небу, но актерам нечего еще сказать такому ответственному партнеру.

### Гостиница для путешествующих в прекрасном

Олимпиада инвентаризирует основные театральные идеи уходящего века. В первый же вечер в соседнем с Сизуоко городе Хамамацу (там, где «Ямаха» делает свои рояли) показали «Мадам Баттерфляй». Проект международный, главная притягательная строка в программке — режиссер Роберт Уилсон. На прошлом Чеховском фестивале в Москве он представил «Персефону» по мотивам Гомера. В Стране восходящего солнца он показал оперу, аромат которой во многом держится на изучении религиозных обрядов Японии, ее этнографии, темпа и самого звучания японской речи, когда-то заворожившей Пуччини. Главный фирменный знак театра Уилсона сохранен: полотно нейтрального экрана — задника, принимающего любое освещение. На этом холсте именитый техасец располагает своих певцов в затейливых медленно сменяющих друг друга композициях. Станиславский в свое время пытался реформировать оперу при помощи «действия». Уилсон разрушает {324} ее архаический облик при помощи изобразительных метафор. Солист с большим брюхом и чарующим голосом — это не его опера. Тем не менее дух музыки диктует свои законы, бороться с которыми невозможно. История любви японской девочки-гейши и американского моряка стилизована Уилсоном. Живые картины то и дело застывают в изысканных стоп-кадрах. Белесый ангелоподобный обнаженный мальчик, плод несчастной любви, переходит из картинки в картинку. Опера отдает музеем. Ангелок соединяет дух японской гравюры и классические композиции европейских мастеров. В роскошном концертном зале города Хамамацу театр подтверждает одну из своих возможностей. «Гостиница для путешествующих в прекрасном» — сказали бы наши имажинисты. «Гостиница», конечно, для избранных (билет на галерку — 120 долларов). Чинные ухоженные японцы получают радость от насквозь стерилизованного зрелища. Театр, замкнутый на самом себе.

### «Чтобы страдать»

Через пару дней уже в Сизуоко показывали «Братьев Карамазовых». Странное это чувство — сидеть в темном японском зале и наблюдать «за нашими», играющими Достоевского. По порталам сцены бегут вертикальной строкой иероглифы перевода. Японцы посматривают-поглядывают, усваивая громаду текста, втиснутого Юрием Любимовым в те же самые два часа. Бог ты мой, какая ж окрошка, наверное, в этих японских головах, если и мне-то трудно сориентироваться в словесном месиве. Подобно Уилсону, Любимов верен себе. Действие организовано как поток аттракционов, обработанных средствами монтажа. Сцены и эпизоды пересекаются, накладываются друг на друга, так же как времена и события. Судят Дмитрия Карамазова, судейский столик вынесен в зал, там же сидит и наш замечательный режиссер (без фонарика). На ударных репликах, как уже давно завелось в Москве, в зале добавляют света. Судят Россию, испытывают ее основные идеи, человеческие типы и архетипы. «Русизмы» — как говорит один из героев спектакля. Зал налит тугой вежливой тишиной: то ли знак умственного напряжения, то ли образ тотального непонимания, а может, и то и другое разом. Смердяков жонглирует голосовыми масками: то заговорит голосом Горбачева, то отзовется Ельциным, то преисполнится чудовищным напором политического клоуна, сына юриста. Японцы не шелохнутся. Следы застарелого российского недуга на родных лицах таганской банды (так любовно величает {325} их и сам создатель Таганки). Рядом лица малоизвестные — младое поколение. И те и другие ищут русского Бога и русскую правду, отчаиваются, азартно играют, резко. Форму держат, а содержание почему-то не пробивается, испаряется. Еще один *русизм*. Богооставленность — сказал бы автор романа. Просто время ушло — скажут другие. Русская театральная легенда не живет в славе или благополучии. Нам страдание подавай. Вот если б Юрий Петрович не оказался вновь в Скотопригоньевске, не стал бы одним из семи первых олимпийцев, не работал бы как вол в свои 82 года — вот тогда б сохранился миф.

Девушка-переводчица (год провела в Петербурге, сейчас работает с таганковцами) по секрету высказала мечту: хочет выйти замуж за русского. На вопрос «зачем», ответила коротко и ясно: чтобы страдать. Этот ответ как-то плавно замкнул для меня впечатление от «Карамазовых» в портовом городе Сизуоко.

### Поэма горы

Тем острее воспринимается все, что имеет отношение к Тадаши Сузуки. Именно с ним связано и олимпийское театральное движение, и весь этот уникальный архитектурный ансамбль, возникший в Сизуоко и его предместьях. Стоило бы сочинить некую театральную поэму горы и присовокупить к ней поэму преодоления.

Именно так хочется назвать то, что делает шестидесятилетний Сузуки, пытаясь вписать японцев в современную культуру. Что это значит — «вписать»? Ведь целый век крупнейшие люди европейского театра полагали, что свет идет именно с Востока. Сузуки так не считает. Рожденный в одной из самых закрытых цивилизаций, он остро переживает нынешнюю глобализацию жизни. Он пытается стать мостом, соединить трудно соединимое. Он работает в стране, в которой одни молятся богу солнца, а другие многорукому Будде и при этом не убивают друг друга. Он творит в стране, которая поражает мир своей способностью усваивать новейшие технологии. Сузуки, однако, не хочет тиражировать и улучшать то, что создается на Западе. Давно выйдя на мировую театральную арену, он не забыл питательной связи со своей землей. Искусство театра «но» или «кабуки» вошло в его кровь. В опере «Видение Лира» он запросто соединяет европейских певцов с актерами своей труппы. Его преследует образ всемирной психолечебницы. Почти в каждом его спектакле (и в этом «Лире» {326} тоже) кресла-каталки, медсестры и медбратья. Мир бредит и галлюцинирует. Пациенты и доктора меняются местами. Ни в чем так не чувствуется художник, как в ритме его творения. «Видение Лира» покоряет и завораживает своим исступленным, однообразным, тревожным ритмом. Господствуют все виды ударных инструментов. «Видение Лира» — это двухчасовой саммит, встреча разных веков и культур на каком-то опаснейшем перекрестке. Японский шут в белом халате читает режиссерские ремарки и заходится сатанинским оперным смехом, внезапно оборванным. Тадаши Сузуки не дает своим актерам эмоционально расслабиться и поиграть в театр. Он строит игру осмысленную, обращенную к человеку. Световой изобразительный строй роднит его с тем, что ищет Уилсон. Но его свет, его ритм иначе скроен, иначе дышит: он занят исследованием человеческой природы. Режиссер сочиняет для зрителей что-то вроде листовки. Он себя объясняет с наивной просветительской открытостью. Это совершенно не означает, что слова исчерпывают его видения. Как и положено восточному человеку, он существует на глубине. Он собирал своих актеров не на один спектакль, а на целую жизнь, он вынес театр из суеты города в иное пространство, в иной воздух, он создал что-то вроде артистической коммуны, в которой нет лишних людей, балласта, всего того, к чему мы давно привыкли. Его артисты работают по совместительству осветителями, рабочими сцены или помогают в местном кафе. И при этом ничто не мешает ему в поисках таинственной энергии, которую надо открыть в актере, расколдовать его ноги, его связь с землей, с почвой, из которой идет эта неизведанная энергия.

Ритмы и рифмы века, его закольцованность. Станиславский с Сулержицким мечтали завести вот такую же коммуну на природе, куда люди бы приезжали из суеты большого города, вместе с актерами работали в поле, преломляли хлеб, а вечером бы смотрели спектакль. Другими глазами смотрели бы. Наши мечтали, а японцы осуществляют утопию в конце столетия. Грек Теодор Терзопулус, один из олимпийцев, пытается объяснить мне природу того, что делает Тадаши Сузуки. Перебирает слова и как высшее определение выдает следующее: «Сюрреалист. Настоящий сюрреалист».

### «Подать надежду»

К кому обращен этот строитель новых театральных храмов, к какой стране? Формальная цивилизация поражает здесь на каждом {327} шагу. Поезда напоминают ракеты, они мчатся из Токио через Сизуоки и Киото к Осаке. Скорость и комфорт. В гостиничных туалетах рядом с толчком панель управления. Можешь запрограммировать температуру омывающей твой зад воды, превратив толчок в биде. Вода может бить в вышеупомянутый зад снизу, а может сбоку — программируется и это. «И вдогонку еще облило» — жаловался изумленный артист Таганки, воспринимая японский толчок как живое и довольно агрессивное существо. А как себя чувствует человек при этих компьютерных унитазах? Повели на «Ямаху» показать, как собирают рояли. Люди и роботы рядом работают, часто их нельзя отличить. Чаплинский мир. Никто не улыбается и не поднимает на тебя глаз. Собирают чернокожие полированные чудища, готовят будущую музыку в полнейшей тишине и сосредоточенности. Еще в школе их учат — когда улыбаешься, теряешь время. Улыбка враждебна продуктивному труду. На школьных фотографиях дети серьезны, как на похоронах. Так же серьезны те, кто натягивают струны «Ямахи». Тадаши Сузуки захотел показать им красоту неба. Это для них построен «Большой корабль» и проведена к нему специальная скоростная ветка. Это для них в расселину скалы вписали театр без крыши, обращенный к японским небесам. Реальность неулыбчива, часто безнадежна. Вершины Фудзиямы не видать. Сюрреалист и олимпиец Тадаши Сузуки знает, что эта вершина есть. «Подать надежду» — девиз прошедшей олимпиады.

Так это делается в Японии. Как это будет в Москве? Неясно. Электронных толчков у нас еще нет, в национальном масштабе решаем пока проблему туалетной бумаги. Театр под открытым небом вряд ли возникнет по причине климата. И тем не менее группа первоолимпийцев (а их пока всего семь человек) верит в Москву, верит в Лужкова, верит в Валерия Шадрина. Того самого Шадрина, который сумел провести три Чеховских фестиваля в те годы, когда, Казалось, только то и делали, что разрушали. Тот же Теодор Терзопулус стал подыскивать определение для тех, кто взялся проводить олимпиаду 2001 года. «Настоящие сюрреалисты», — подытожил грек, не имеющий, видимо, в запасе иного объясняющего слова.

Московские новости, 1999, 29 июня.

## **{****328}** Лестница Анатолия Васильева

Прочитать «Моцарта и Сальери» — минут десять. Спектакль «Школы драматического искусства» под тем же названием разворачивается в течение двух часов. Ясно, что это не столько сценическое воплощение пушкинской пьесы, сколько «вчитывание» в нее ассоциированных смыслов, линий и звуков, рожденных фантазией режиссера Анатолия Васильева, композитора Владимира Мартынова и художника Игоря Попова (называю только нескольких из большой команды Васильевских сотворцов, указанных на афише-программке).

В той же афише-программке зрителям предложено несколько указующих знаков. Цитата из «Легенды о Великом Инквизиторе» перемежается рассказом о смерти Моцарта и похоронах Пушкина. Небольшой манифест В. Мартынова трактует «Реквием» и видение «черного человека» как бесценные дары Средневековья, изуродованные мраком «блистательного Просвещенья». «Реквием» для современного композитора — не скорбная песнь о погибшем, а молитва об обретении вечного покоя. Вслед за Мартыновым идет финальный «заратустровский» аккорд самого создателя «Школы драматического искусства». Васильев задает параметры словесной ткани пушкинского спектакля. «Когда актер говорит в твердой интонации, слова будто падают вниз — твердый, пульсирующий звук атакующего слова почти физически пробивает “канал”, делает канал прозрачным, в землю уходящим». Режиссер поминает «перспективу» Станиславского, теорию игровых структур, а также лестницу Иакова, которая открывает «весь канал полностью и сверху донизу».

Впрочем, можно программку и не читать, рассчитывая на простое чудо искусства, которое иногда открывает наши «каналы» {329} без всяких предварительных указаний. В лучших своих секундах именно так спектакль и воздействует. В «Школе» на Поварской сотворена ритуальная служба, которой Васильев занят последние годы.

Он свершил (другого слова не подберу) чудовищную по художественному объему, затратам и тщательности работу, мало кому доступную в современном театре. Опыт «Плача Иеремии» и «Каменного гостя» сплавлен воедино. В свою алхимическую колбу режиссер ввел пьесу Пушкина и его стихи, ансамбль древнерусской духовной музыки «Сирин» и оркестр под управлением Т. Гринденко. Тут поют песню Окуджавы (про маэстро Моцарта, конечно), обряжаются в кимоно и церковные одежды, тут безымянный рыцарь К. проводит загадочные ритуальные единоборства, а некий бес с трезубцем разыгрывает пантомиму на темы ада.

Васильев не режиссирует — он колдует, шаманит. Прозрачная архитектура подвального театра рифмуется с прозрачной, как колба, комнатой Моцарта. Где-то наверху в клетке подает жалобный голосок живая птичка (отсылка к голубям «Иеремии»?). Сотни причудливых подробностей и цитат, которые можно пропустить, а можно, придя домой, в них углубиться и, подобно Сальери, поверить алгеброй гармонию. Понять, зачем Васильеву понадобилась масонская атрибутика или четыре трубы, возвещающие «день гнева», или на кого направлен перст божий, пронзающий театральный потолок. Можно погадать о семантике павлиньего хвоста или красного вина в хрустальных бокалах — образ, который зачаровал Васильева давно, но в новом спектакле исполнен мистического откровения. Сходное откровение можно узреть и в напитке, который приготовляет Сальери по всем канонам средневековой алхимии. Посланца небес ревнивец разрушает кровавой жидкостью, излитой из сосуда в виде креста.

Собственно, весь спектакль вращается вокруг этой тревожной горящей точки. «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше». В вековом сюжете Анатолий Васильев ищет примирения искусства с тем, что «выше». Он проверяет возможность жизни в чистом искусстве как замещенной вере. Давно проверяет. Несчастье Моцарта, его «черный человек» сидит в нем самом. Недаром «гуляка праздный» обряжен в черные, а его отравитель — в белые одежды. Музыкант, одаренный небесной гармонией, сам в себе носит свою погибель. Моцарт у Васильева {330} поджидает смерть, напрашивается на нее и ее дразнит. Он пьет «крестный» напиток с какой-то блаженной, почти идиотской улыбкой. Эту улыбку, как маску, Моцарт — Игорь Яцко пронес через весь спектакль.

А. Васильев строит «лестницу», которая в вещем сне библейского Иакова сопрягает небо с землею. Ежи Гротовский называл это *вертикалью* истинного театра. Другому завету Гротовского — завету *бедного театра* — режиссер не следует. Коренная идея польского гуру, к которому Васильев был близок как никто из наших соотечественников, снимается с повестки дня. Бедный театр был призван когда-то освободить искусство сцены от всего, что является дополнительным: от музыки, света, костюмов, гримов, декораций. Бедный — значит, идущий в глубь чисто театральной материи, сотканной из двух первоэлементов: актера и публики (впоследствии Гротовский, как и Васильев, попытались освободиться и от публики). Сейчас московский гуру в белоснежном готическом храме — подвале на Поварской — сотворил театр синтетический, то есть «богатый». Сорок девять артистов и музыкантов в роскошных, почти музейных одеяниях пытаются пробиться к горстке зрителей, допущенных к таинству. Пушкинский спектакль самой своей громоздкостью, если хотите, перенасыщенностью, обозначил сдвиг, возможный поворот в искусстве Васильева. Многофигурный спектакль по «маленькой трагедии» {331} просится на волю. Ему тесно в пространстве, в котором он существует.

Пушкинский спектакль взывает к театральной памяти. Репликой к новой работе могла бы быть мейерхольдовская постановка «Смерти Тентажиля». Там в начале века будущий Мастер с неопытными юнцами опробовал особую актерскую дикцию, «холодную чеканку слов», освобожденных от «подвывающих концов». Васильев знает сонно-мертвящую силу этого завывания (оно сокрушило даже такого гиганта, как Станиславский, когда он пытался освоить пушкинского Сальери). В нынешнем театре на Поварской режиссер предложил «слова, будто падающие вниз», то есть буквально повторил программу нерожденного спектакля Мейерхольда: «Слова должны падать, как капли в глубокий колодезь», у Васильевских актеров, правда, стихи не падают, как капли. Их скандируют, разрезают внезапной паузой. Какой-то слог или междометие набирается особым голосовым курсивом. Рубленый курсив выкрикивается, звучит пародийно (так В. Невинный у нас во МХАТе показывает речевую технику театра «кабуки»). Актеры Васильева проводят поэтическую «зачистку» с жесточайшей последовательностью.

Режиссер именует свой метод читки пушкинского текста самым неожиданным из всех возможных определений: «атакующее слово». Что ж, возможно и так, тем более что «Моцарт и Сальери» лишь продолжает поиски такого рода, предъявленные еще раньше в «Каменном госте». Открывает ли «атакующее слово» «канал», ведет этот канал к небу или к аду, судить не берусь. Художнику виднее. А зрителю больнее: упрямая скандировка в пушкинском случае не работает. Скажу корректнее — для меня не работает. Ножевые словесные удары достигают одной цели — обученные и вымоленные актеры обрубают всякую возможность эмоционального контакта с ними. Может, этого и не требуется или этот контакт даже запрещен. Но наступает момент, когда Васильеву такой контакт оказывается необходимым. Когда ему нужен момент последней чисто актерской затраты, когда, скажем, Сальери — В. Лавров проживает смерть Моцарта в состоянии публичного одиночества. Оставшись без брони «атакующего слова», он становится беспомощным. Артист мучительно таращит глаза, изображает Некое внутреннее страдание, то есть играет так, как никогда у Васильева не играли.

Текст Пушкина контрапунктом сопряжен с хоровым распевом. {332} Молитвы об обретении вечного покоя идут на латыни, которая для слуха нынешней публики звучит, вероятно, так, как звучал библейский иврит в вахтанговском «Гадибуке». Пушкинский стих устанавливает зону отчуждения, а торжественная латынь завораживает, берет в плен, заставляет покориться. Зов пространства и звука для режиссера важнее «просто человеческого». А. Васильев чудесным образом выставил хористов на «лестнице Иакова», в буквальном смысле ведущей в его театральное поднебесье. Он даже еще одну маленькую лестничку подставил наверху, чтобы в нужную секунду оказаться хоть на метр ближе к божеству. Когда хор уйдет, на ступеньках «лестницы Иакова» можно будет прочитать магические буквы, составляющие слово Requiem.

Молитва об обретении вечного покоя обтекает сюжет пушкинской пьесы и самих его героев. Во время службы Моцарт и Сальери сидят в прозрачной колбе, прекрасно молчат и слушают вместе с нами. Они погружены в музыку. Потом Васильев даст насладиться пустым пространством, световой и звуковой паузой. Птичка наверху что-то свое воркует, сиротливо стоят в беспорядке несколько оставленных пюпитров с нотами. Коронные секунды «Школы драматического искусства». Лестница Иакова. Вертикаль пространства, отдыхающего от людей. Никто никого не атакует, а жизнь открывается, высветляется в ее молчаливой глубине и таинстве.

Московские новости, 2000, 7 марта.

*P. S. из 2002 года.*

*«Московские новости» приходят по вторникам. Вечером того самого дня, когда вышла статья, Анатолий Васильев позвонил мне домой и сообщил, что наши личные отношения он прерывает. Мотив разрыва, если коротко суммировать, моя неспособность понять то, что выражено режиссером в спектакле «Моцарт и Сальери». Дальше последовала довольно бурная дискуссия на самые разные темы: о нынешней извращенной критике, о собратьях Анатолия Александровича по режиссуре, которые заняты «открытым театром», и т. д.*

*Я пытался отшучиваться: подожди, мол, до следующего раза, может тогда все пойму и напишу другую статью, еще не все потеряно. Я пытался защищать свое право писать то, что думаю, не применяясь ни к каким дружеским обязательствам, даже если эти обязательства уходят в далекое прошлое. Под конец разговор принял более примирительный тон, но действительного примирения не произошло. Четверть века глубоких, серьезных, важных (для меня, во всяком случае) отношений были прерваны из-за нескольких страничек текста, в котором — можете прочесть еще раз —* {333} *автор сказал то, что хотел сказать, но при этом очень старался высказаться так, чтобы не причинить боль ранимому художнику, с которым, как говорится, жизнь повязала.*

*Теперь развязала. Ну, что ж, такие рубцы и шрамы, скрытые от мира, знает каждый, кто давно работает в критическом цехе. А. Васильев недавно пообещал («Известия», 30 апреля 2002 года), что откроет в своей новой Школе отделение театральной журналистики. Может быть, наш с ним случай будет хорошим подсобным материалом на тему «условия труда» человека, пишущего о театре?*

## **{****334}** Советская Махабхарата

В России надо жить долго, в том числе и спектаклям — добавим мы. И тогда увидишь «бег времени».

Именно это чувство острее всего переживалось в день 5 марта, когда Малый драматический театр в Петербурге праздновал юбилей «Братьев и сестер». Впервые спектакль этот сыграли 10 марта 1985 года. Тогда сработал закон странных сближений: на утро после премьеры стране объявили, что умер Константин Черненко. Ночью — знаю это со слов Льва Додина — в городе вывешивали траурные флаги, и актеры, расходясь на рассвете из театра, гадали, что бы это траурное убранство могло значить для новорожденного спектакля.

Ленинградский театр подгадал тогда к смене эпох. Шестичасовое зрелище ударило по глазу и уху образом небывалого государства, в котором привыкли жить, но которое перестали ощущать.

Открытие готовилось долго. Еще в конце 70‑х ленинградские студенты поехали на Пинегу познавать собственную страну. Из северной экспедиции привезли не только впечатления советской деревни, мало изменившейся со времен войны. Они обрели там язык. «Пинежские подзоли да супеси вот уже который год подкармливали отощавший город». Как этот зачин произнести и что с этой советской «Махабхаратой» делать в театре? Валерий Галендеев, педагог и режиссер речевого образа спектакля, очень смешно вспоминает и показывает Федора Абрамова на пороге работы, последствия которой никто тогда не предвидел. Не замечая своего сильного говора, писатель недовольно бурчал: «Изображать крестьянина при помощи фонетических штучек — это же пошлость».

{335} Студенты рискнули. Над абрамовской прозой как будто ноты расставили. Они открыли гармонию нередуцированных гласных («о» так «о», «у» так «у» — в полный звук), проникли в звуковой секрет твердого «г» (как пишется, так и говорится — «чего», а не «чево»), научились радостно соединять шипящие со свистящими в какой-то новой музыке. За *подзолами и супесями* была обнаружена *речь*. Городские мальчики и девочки, освоив диалект как речевую маску, осмелели от неожиданных возможностей. Проникнув в подлинность звукового образа, они одним махом преодолели дистанцию, отделявшую их от народной судьбы и беды. Эту судьбу и беду они освоили и пропустили через себя.

В одной старой пьесе Сартра герой ее просит не докладывать о победе подробно: рассказанная подробно, победа часто смахивает на поражение. Федор Абрамов подробно рассказал о победе деревни Пекашино над чужими и своими фашистами. Додин сочинил на основе абрамовской прозы подробную сценическую жизнь. Победу тут не отделить от пораженья. Шестичасовое зрелище пробивалось в запретные зоны. Начинали сталинским обращением к «братьям и сестрам». В речи бывшего семинариста уловили продуманный ход к памяти христианской страны, отпавшей от старой религии и творившей «новую жизнь» (колхоз на Пинеге тоже именовался «Новая жизнь»). Советское обрабатывалось библейским, на этом строилась вся игра. Преломление хлеба, омовение, искушение, предательство, страдание и мука крестного пути, воскрешение из мертвых, бросание семени в землю и множество иных сюжетов, сцепляясь, творили и крепили сценическую ткань спектакля. Роевая жизнь на реке Пинеге приоткрывала свою мифологическую оснастку.

Два десятилетия тому назад средствами театра Лев Додин начал исследовать природу «великой утопии», которую Россия попыталась осуществить в двадцатом веке. Начал «Домом», «Братьями и сестрами», а закончил (если закончил) платоновским «Чевенгуром».

Я писал о «Братьях и сестрах» сразу же после премьеры. Сказать, что за пятнадцать лет ничего не изменилось и что легендарный этот спектакль все так же жив и так же молод, значит не сказать ничего. Он жив, но не молод. И дело не только в критическом для многих первых исполнителей возрасте. Существуя по законам живого организма, «Братья и сестры» вобрали в свою память то, что было прожито нами в эти пятнадцать лет. Говор тот же, но спектакль существует в ином воздухе и в другой стране. Смысловые {336} сдвиги всего очевиднее в том, на что откликалась душа тогда и на что сейчас. Тогда играли историю истребления людей властью. Последняя казалась чумной заразой, занесенной в эту деревню мусорным ветром. Акцент «кремлевского горца» и пекашинский говор никаким образом не соединялись. Теперь они соединились.

Теперь это спектакль о народе, из толщи которого любая прочная и долгая власть, в том числе советская, произрастает. Замечательно играет эту тему Сергей Бехтерев. Его Уполномоченный, узкоплечий плюгавый инквизитор в старой шинелишке, с железными зубами, сам голодает вместе со своими детишками. Но с какой азартной волчьей хваткой этот верный сталинский мытарь взимает дань с умирающих от голода «братьев и сестер» своих (ГКО конца сороковых — «послевоенный заем»).

Актеры укрепились в более сложной правде, которая была лишь намечена в середине 80‑х. Нет возможности портретировать эволюцию каждого исполнителя, но об одном сказать хочу отдельно. Петр Семак вырос за эти годы в актера национального значения. По крайней мере, в юбилейный вечер он играл Михаила Пряслина на этом уровне. Нет, он не искал «загадочную русскую душу», он играл конкретного Михаила Пряслина из деревни Пекашино. Но мощь чисто пластического проникновения в отдельно взятую {337} жизнь такова, что за этим самым отдельным Пряслиным вставал образ земли и страны, в которой существуем. Чудо художественного объема. П. Семак играет первый корявый деревенский порыв любви, когда мужичок-подросток, как-то смешно раскорячившись и раскинув руки, будто курицу ловит, пытается заловить вдовушку-соседку. П. Семак играет тупость души своего Михаила: став маленькой советской властью, он видит врага в любом, кто не подчиняется колхозным правилам. Пряслин у П. Семака исторгает безмолвный стон (именно так — безмолвный), когда сцену заполняют воскресшие мужики, а с ними вместе его погибший отец. Кается, именно в этот момент публику пробивает дрожь сопереживания и какого-то даже восторга, единящего зал на уровне того самого «коллективного бессознательного», которое есть основа подлинного театрального события.

На Михаиле Пряслине стоит Пекашино — в этой привычной фигуре речи спектакль обнаруживает свой скрытый смысл. Пекашино на Пряслине действительно стоит, давит на него, не дает ему вырваться из колеи. Принимая роевую жизнь как данность, Михаил идет коренным в упряжке, идет в шорах, не задумываясь над «общими вопросами». «Общий вопрос» возникает тогда, когда ситуация ставит героя один на один против односельчан. Пряслин решил спасать председателя колхоза, которому грозит 58‑я статья (выдал мужикам немного хлеба). Михаил написал своими {338} плохо гнущимися пальцами обращение к властям и с этим листком обходит дома на Пинеге. Пекашинцы отказываются подписывать «коллективку» (произнесите это словцо с полнозвучным «о», чтобы острее прочувствовать весь его темный советский ужас). Деревня затаилась и, оставшись в полном одиночестве, Михаил — П. Семак извлекает из себя полумысль, получувство, которое за годы жизни спектакля неизмеримо выросло в своем глубинном значении: «Ну, народ… Сука народ…» Трудно передать, что это за интонация. Пряслин говорит это миру, но и себе самому, на себя самого направляет нравственный суд. Если хотите, это высшая эмоция актерской души, способной подняться до национальной самокритики.

P. S. *(из 2000 года)*. На поклонах актеры пели песни, сочиненные во время своих странствий на Пинегу. Потом убрали кресла в зале, расставили столы, водку и закуску. Меню пекашинское (режиссер и это предусмотрел): капуста, пирожки с картошкой, огурцы. Мой сосед художник спектакля Эдуард Кочергин тут же объяснил, что сидим мы за столом, специально сработанным им для спектакля «Дом». Рассказал подробно, как делается такой стол в деревне, какие кругляши идут на ноги-козлы и какие доски надобны для столешницы. Изделие это оказалось изумительной простоты и прочности, точно так же как рожденный Кочергиным образ «Братьев и сестер». Сценическое пространство, вход в который преграждают жерди — прясла (вот где корень героя), стена деревенской избы, как бы зависшей в пустоте. Стена — экран, стена — земля, стена — плот. Деревянная метафора России, «плот», на котором «Братья и сестры» вот уже пятнадцать лет плывут по всему свету.

За спиной оказалось несколько иностранцев: они смотрели «Братьев» на предмет очередного фестиваля (на этот раз в Нью-Йорке). Выпивая и закусывая, гости обсуждали музыкальный рефрен спектакля — «Наш паровоз вперед лети, в коммуне остановка». Гостей занимало, почему так часто этот фанфарный мотив звучит и что этот «song» значит. Один спросил, а другой, видимо, более осведомленный в нашей истории, ответил: «This is Russian patriotic song». Тот, что спрашивал, был вполне удовлетворен таким ответом.

«Русская патриотическая песня» про паровоз, который летит вперед, спета до конца. Где назначена следующая остановка, — не знаем. Пятнадцать лет назад в Ленинграде, расходясь с дружеской {339} попойки, актеры увидели траурные флаги. В ночь с 5 на 6 марта 2000 года в городе Санкт-Петербурге никаких флагов не было. Было темно, зябко и по-мартовски грязновато. Весна робко вступала в свои права, в машине работал приемник, не по-ночному бодрый голос зазывал посетить какое-то новое шоу. Обещали «эротические пляски вокруг ритуального шеста». Да, в России надо жить долго…

Московские новости, 2000, 21 марта.

## **{****340}** Легкое дыхание

Театральный сезон, специально о том не заботясь, складывается в голове пишущего о театре человека монтажно. Иногда соседство спектаклей остается случайным, иногда — по закону странных сближений — оно обнаруживает какой-то дополнительный смысл. Исправно плывя вместе со всеми в общем театральном потоке, давно не испытывал радости этого самого «дополнительного смысла». Спектакли рождаются и уходят в небытие, не зацепляясь и не окликая друг друга. Все как-то кисловато-вяловато, актеры поигрывают, критики полаивают…

На этом фоне две ярких вспышки, меняющие настроение театральных буден. С разницей в несколько вечеров довелось увидеть «Контрабас» с Константином Райкиным в «Сатириконе», а потом «Семейное счастие» Л. Толстого в «Мастерской П. Фоменко». Первый спектакль поставлен Еленой Невежиной, ученицей Петра Фоменко. Второй — самим мэтром. Работы, не имеющие никаких тематических точек схода, окликнули друг друга. Театральный «процесс» предъявил если не направление, то хотя бы некое напряжение творческой воли. Речь идет о мастерстве, об артистизме, которые, как оказалось, имеют собственное содержание.

«Контрабас» Патрика Зюскинда приводит на память «Репетицию оркестра» Феллини. Там тоже «инструменты» взбунтовались, качают права, а через это восстание синьор Феллини всю нашу немузыкальную жизнь приоткрывает. Константин Райкин играет за всю среду, за весь оркестр. Заполняя собой огромную сцену бывшего кинотеатра, он два часа держит зал подпольным монологом контрабасиста, имеющего пожизненное место в государственном оркестре. Музыкант замурован в пространстве какого-то пивного подвала. Тишина значима. Когда герой внезапно {341} распахивает окно, то какофония улицы оглушает своей авангардной музыкальностью. Переиграть этот шум жизни контрабасист не в состоянии.

Знаете, что такое артист в силе? Когда он ничего не боится, запросто сопрягает эстрадный номер, цирковой трюк и махровый штамп, когда истово играет роль, когда нагло играет ролью, подмигивает публике, держит ее за руку и ведет куда ему заблагорассудится. Райкин знает, что он некрасив. Райкин знает, что он неотразим. Краб не боится уродства, знает, что под броней у него нежное розовое тельце. Некрасивостью он себя защищает, отталкивает любопытных. Райкинский контрабасист подчеркнуто неприятен. В шлепанцах, очках, сползших с носа, с толщинкой, прицепленной к животу. Да еще два часа местечкового акцента, через который пробиваются изумительные рассуждения закомплексованного профессионала. Одинокий романтик из госоркестра, он открывает тайны контрабаса, который тут же в центре сцены возвышается. Ящики из-под пива и контрабас. Вертикаль и горизонталь жизни. Райкин складывает простые элементы в объем. Его инструмент — сублимированная страсть. Он живет с ним, ласкает его, восторгается, ненавидит, высмеивает. Он плачет на его плече, ласкает его, как женщину, {342} нащупывая под грифом фигурную прорезь в корпусе одухотворенного чудовища. Его душу испепеляет любовь к сопрано по имени Сарра, которой он собирается публично во время спектакля объясниться в любви. Но певица там, наверху, им даже глазами не зацепиться. Двести лет музыкантов рассаживали-рассаживали, и вот засадили контрабасиста, задающего весь тон музыке, в самый что ни на есть зад, где его никакому сопрано не разглядеть. Он с ума сходит от не увиденности, не замеченности, не упомянутости. Въедливый зануда, ничтожество, завистник, пошляк, он одновременно еще и философ, и актер. У него свои личные отношения с Шубертом, Сен-Сансом, Вагнером, которого он «терпеть ненавидит», как сказала бы Петрушевская. Десять минут он может рассуждать о преимуществах трехструнного инструмента перед четырехструнным, плакать навзрыд и тут же подзвученно злобно хихихать и подмигивать кому-то в третьем ряду. Как легендарный дядя Костя Варламов. Да нет, не как Варламов, есть пример и поближе: Аркадий Райкин. Родовой ген в этой работе «Сатирикона» предъявлен как семейное чудо комедиантов. Константин Аркадьевич Райкин держит паузу, как держал ее когда-то отец, пережидает реакцию, а потом добавляет еще что-то, отчего восторг публики удесятеряется.

Играется судьба любого музыканта, в которого заброшена искра божья. Это переживается как мука, как обязанность высказаться. Шум жизни непреоборим, но он не устает отделывать каждую ноту. Не может иначе, так устроено ухо. Он постепенно напивается, освобождается, складывает крышечки от пивных бутылок в карман, распаляется все больше и больше, играет все острее и острее, чтобы в какую-то точно высчитанную секунду оглоушить нас зрелищем оголенной души. Без панциря.

Темные пластмассовые ящики из-под пива разбрелись по всей площадке, он сам устроил этот сумбур. Покидая сцену, контрабасист механически, как гамму, вновь стягивает — организует пространство, — укладывает ящики в некий гармонический порядок, в строгий и только ему ведомый узор. Музыкант не может иначе.

Способ актерской игры? Переживание, представление? Да ладно вам. «Задница уже отдыхает в темноте, а лицо еще продолжает играть». Это называется техника, это называется лицедейство, это называется артистизм. Виртуозность, которая при некоторых предлагаемых обстоятельствах сама становится содержанием. В бескостном и бесформенном театральном времени — это вызов, если хотите, приглашение или даже призыв к спасению.

{343} Режиссера в «Контрабасе» как бы не видно. Уроки музыки, полученные от Фоменко, Елена Невежина претворила в отточенной, почти не акцентированной партитуре, где все работает на актера. Сам Фоменко в «Семейном счастии» также скрыт в виртуозности своих молодых мастеров. Это высший пилотаж режиссуры, не обеспокоенной местом на афише. До сих пор умиляемся — «автор спектакля Мейерхольд». Или вот еще лучше: «Спектакль поставил лично я» (так один знаменитый провинциальный антрепренер начинал сознавать привилегию режиссерской профессии на заре века). «Семейное счастие» поставил лично Фоменко, это очевидно, но какая редкая возможность открыта здесь для актеров. Сам Петр Наумович любит бунинское «легкое дыхание», далеко не всегда оно дается, на этот раз он счастливо и полно овладел им.

У Толстого в романе есть что угодно, кроме «легкого дыхания». Он вырабатывал себя в писателя на «Семейном счастии». Завершив труд, полагал его «постыдной мерзостью» и даже «человеческим пятном», способным испортить биографию. Будучи вдвое старше того Толстого, своего автора, Петр Наумович легко разобрался с толстовской головоломкой на тему любви и брака. Толстой полагал, что брак рано или поздно вытесняет любовь. {344} Последнее чувство казалось ему временным и неустойчивым состоянием, короткой прелюдией к настоящей семейной жизни, которая должна покоиться не на любви, а на правилах, которые у Льва Николаевича всегда были наготове.

Фоменко поставил спектакль о «прелюдии». Он создал свои театральные «восемь строк о свойствах страсти». Он выполнил эту задачу при помощи двух волшебных актерских инструментов по имени Ксения Кутепова и Сергей Тарамаев (не только их, но их прежде всего). Эту игру надо описывать в терминах музыкальных, с той подробностью, с какой райкинский контрабасист описывает звучание своего инструмента. Это уже сделано нашей критикой, припавшей к спектаклю как к целительному источнику. В ответ спектаклю произнесено слово, давно исчезнувшее из критического лексикона, — просветление. Даже проза Толстого, послужившая источником вдохновения, поставлена под сомнение. «Лучше Толстого!» — выпаливает критик, и возразить ему трудно, поскольку кто бы вспомнил эту самую прозу, если б Фоменко не угадал ее скрытые готовности.

В маленьком зале бывшего кинотеатра «Киев» Ксения Кутепова протанцовывает, пропархивает свою роль. Магическая беспрерывно ломкая кардиограмма движений, падений, интонаций. Бабочка, летящая на огонь, «девочка-фиялка», ее превращение в победительную, капризную, неотразимую и несчастную женщину. Эту вечную тему Кутепова играет в дуэте с Тарамаевым. Загадочная переимчивость актера: бестелесный в «Идиоте», тут он обрел голос, плоть и мужскую стать. Созвучие твердого ясного баритона с тремоло «девочки-фиялки» создает новую музыку какого-то фламенко-фоменко. И все тут театр, все становится театром. В ход идут классические штампы провинциальной сцены (ими не брезговали и в «Сатириконе»), давно отвергнутые амплуа и сентиментальности. Морализм текста опрокинут игровой стихией. Порочный Баден-Баден, разврат, отврат, и презрение молодого Толстого, а тут — восторженные качели, два молодых иноплеменных жеребца, и упоение «фиялки», которую жеребцы-кавалеры перебрасывают с рук на руки. Это тоже грань познания, чувственная бездна, в которую ух как хочется заглянуть. И она заглядывает, и завлекает, и увлекается, и тянет-вытягивает своим слабеньким голоском какую-то чудесную итальянскую песенку, и доходит до верхней гибельной ноты, которую взять не может, но пальчиком, пальчиком указательным, вытянувшись в струнку, {345} указывает нам в небеса, куда она хотела бы залететь… Вероятно, это и многое иное войдет в хрестоматию. Еще напишут поэму сушек, разный хруст которых у Фоменко оркеструет сложнейшие эмоциональные переходы. Еще создадут поэму салфетки — удавки — простыни, которая единит героев. Еще сочинят сонет о кукле, которую снимают с чайника, надевают на голову, чтобы сначала посмешить «фиялку», а потом, в финале скрыть судорожное спазматическое рыдание. Каждая вещь, каждый звук, каждое движение проходит свой круг, приходя к неразрешимому диссонансу, который за неимением иного слова именуется жизнью.

После спектакля режиссера окружили друзья. Ритуальный театральный разъезд. Каждый находит свои слова. Я же смотрел, не отрываясь, на взволнованного Константина Райкина, который терпеливо ждал своей очереди. Руководитель театра «Сатирикон» обращался к руководителю дружеской мастерской по имени-отчеству, затем употребил по отношению к спектаклю эпитет «гениально». Во многих иных случаях этому слову совсем не веришь, но у Константина Аркадьевича оно было помечено каким-то своим интонационным знаком. Фоменко отшутился, как и положено в таких случаях. Я же, увидев вместе этих двух лицедеев, двух мастеров, двух артистов в силе, преисполнился тихой радости. В голове крутилась неизвестно откуда взявшаяся строчка «Покуда Польска не сгинела…».

Московские новости, 2000, 5 декабря.

## **{****346}** Заметки о прошлогоднем снеге Театральное обозрение с оглядкой на «Ground Zero»

Театральную информацию, которую раньше приходилось неделями собирать по газетным крохам, теперь получаешь в секунду. «Ты *кликни*, тебя не заставлю я ждать». «Кликнул» на сайте theatre.open.ru — и в ответ мгновенный портрет нашего театрального мирка в любом временном измерении. Всякому критическому оху и вздоху находится теперь место на виртуальной полке.

### Ground Zero

Надо признаться, что моих критических междометий на сайте не сыскать. Сочинял книжку, занимался Школой-студией, сотворял булгаковский телесериал. Театральную критику забросил, а став предметом этой критики с «Уходящей натурой», принялся обдумывать новую главу современного театрального романа. Грех пропустить сюжеты, подброшенные некоторыми моими знакомцами по критическому цеху. Увлекательная получается глава! По театрам, впрочем, «шлялся», копил впечатления, предполагая оформить их на свободе. Искомая свобода совпала с новогодними каникулами, с поездкой в Штаты. Здесь на берегу океана стал вспоминать прошлогодний театральный снег, еще не истаявший на сайте моего мозга (это чтоб поддержать виртуальную тему).

Писать о русском театре в Америке трудно. Тут свои настроения, вполне эсхатологические. После 11 сентября все видится с поправкой на «Ground Zero» — нулевой уровень — так именуют теперь то место в Нью-Йорке. В канун Нового года в «Одеоне» на премьере «Войцека» заставляли расфуфыренных парижанок открывать свои изящные сумочки, и никто не сопротивлялся повальному обыску. Это эхо «Ground Zero» в Париже. На Таймс-сквере {347} в Нью-Йорке в ночь на 1 января семь тысяч полицейских охраняли порядок, снайперы на каждой крыше, люди с собаками и приборами, улавливающими радиацию. Огромный хрустальный шар 2002 года с выгравированными именами погибших в сентябре падает вниз под восхищенные возгласы полумиллионной толпы, герои дня у них теперь — пожарные, их обожают, как прежде обожали кинозвезд. Моя дочь и ее приятели в новогоднюю ночь отплясывали в манхэттенском ресторане с местными пожарными из соседней части. Ребята как на подбор, в полной амуниции, в любую секунду готовы тушить и спасать. Все оказались соседями на «Ground Zero», и с этим приходится считаться не только в Нью-Йорке, но и в Москве.

### Огнеликий мальчик

Америка Америкой, но я ведь о прошлогоднем русском снеге. Главный праздник года — Московская олимпиада. Не было сил отозваться на это событие вовремя. Может, потому, что праздник Походил на щедрое грузинское застолье: не успеешь просмаковать одно блюдо, как уже тащут пять новых, еще более пряных и экзотических.

Летом — грандиозная Олимпиада, осенью — скромный фестиваль «Нового европейского театра». От «Альцеста», сочиненного Кимом, к немецкому «Огнеликому» и русскому «Пластилину», а от них к новым работам неистощимого Евгения Гришковца — вот программная кривая нынешнего «НЕТа». В немецкой пьесе, представленной режиссером О. Коршуновасом, подросток вступает в инцест со своей сестрой, а потом обливает бензином ненавистный дом, поджигает его и с наслаждением наблюдает, как сгорают в очистительном пламени ни в чем не повинные родители. Запах бензина в Мейерхольдовском центре, на Новослободской, — не виртуальный, настоящий. Режиссура Коршуноваса «огнеликая», строгая, без признаков этического пафоса или, не дай бог, сентиментальности. Не в пещерах Торо Боро, а в центре Европы, в буржуазном милом доме зреют бациллы тотального разрушения. Диагноза духовного «нулевого уровня» молодой немецкий драматург и его сосед по поколению режиссер из Литвы не ставят и лекарств от напасти не рекомендуют. Но смотришь спектакль с неизбежной оглядкой на 11 сентября (что, вероятно, в планы создателей спектакля не входило).

И в те же дни Роман Виктюк предложил свою версию «Мастера {348} и Маргариты». Порхают обнаженные торсы, зависают в эффектных балетных позах булгаковские герои. Ни муки, ни любви, ни боли. Короткий флирт с дьяволом. Почему-то захотелось позвонить своему старому товарищу Льву Додину и отговорить его ставить «Мастера». Пусть книга чуть отдохнет от нас, полежит, как земля под паром.

### Мужские игры

Но Виктюк не в «НЕТе», он уже классик и сам по себе. Зато Гришковец показал сразу две работы, к которым сайт предлагает аккомпанемент из десятков статей. Кажется, всё уже разгадали в искусстве русского Дарио Фо, предсказуема его манера, облик, его застенчивое утонченное косноязычие, самодеятельная оснастка «бедного театра», предметом которого долгое время был сам Гришковец. И вот впервые, кажется, он рассказывает не о себе, а об ютландском сражении. Подробно — путаная история военных кораблей, которые англичане назвали дредноутами. Детальное описание пушек, снарядов, того, как погибали моряки сто лет назад, не опозорив кусочка раскрашенной материи, именуемой национальным флагом. Гришковец сооружает море в тазу, пускает туда бумажные кораблики, поджигает их. Он сам берется за флажки и сигналит нам о страсти, о героизме, о мужской силе и слабости. «Дредноут» звучит как сложноподчиненное объяснение в любви. Гришковец может плести свои истории сколько угодно, но ты знаешь, что в какой-то момент он подберется к тайникам твоей души и ударит по ней каким-нибудь самым неожиданным образом. И вот этот момент наступает. На авансцену выходит русский тральщик. Вы, кстати, знаете, что такое тральщик (у Гришковца все главное вводится при помощи этого «кстати»), ну, я вам сейчас расскажу — и подробно рассказывает о ничтожестве этого фанерного суденышка, вооруженного одной скромной пушечкой-мухобойкой для того, чтоб мины расстреливать. Против дредноута тральщику делать нечего. И вот, поди ж ты, именно этот гадкий утенок вышел в море и оказался лицом к лицу с немецким бандюгой, вооруженным до зубов. И громила просигналил суденышку, чтоб тот спускал флаг, сдавался, а не то, мол, разнесу в щепки. И тогда русский капитан приказал расчехлить пушечку и готовиться к бою. А дальше Гришковец, как бы не интонируя, бросит финальную фразу о том, что немцы пропустили тральщик живым и невредимым, потому что, расстреляй они его, во веки веков не {349} обрались бы позору. В этот момент не у меня одного спазм подкатил к горлу.

Это про мужские игры. Про то, что такое честь и что такое человеческий театр в эпоху «Ground Zero».

### Заколдованное место

Роман Козак поменял «сайт». Из мхатовской золотой клетки прыгнул в худруки Театра имени Пушкина, заколдованное, как известно, место. В легендарное проклятие Роман не верит, но все же начал он не на большой сцене, а на малой, над которой проклятие Алисы Коонен не властно. Начал японской пьесой «Академия смеха», пригласил двух гастролеров — Николая Фоменко и Андрея Панина — и сразу попал на свою главную художественную ноту. С этой ноты он начинал много лет назад в «Эмигрантах» Мрожека, а потом пытался не раз повторить, развить или хотя бы приблизиться к высоте, что была уже завоевана. Не получалось. Он рискнул пойти кружным путем, через японскую стилизацию, через театр масок — к природе актерства, к вечной и всевластной игровой стихии, которая открывает человека до дна. Так открывает, что даже японский цензор Сикисака себя узнать не может.

Аверченко шутил про наших цензоров: стальные мозги, медные лбы, чугунные подбородки — расцвет русской металлургии. У японцев по части металлургии, как выясняется, ничуть не хуже. Николай Фоменко создает маску японского инквизитора, вставляет в рот что-то вроде кастета, выдвигает бульдожью челюсть, которая за весь спектакль не позволила солдату идеологического фронта улыбнуться. Военный человек, приставленный к искусству, он относится к своим обязанностям с изобретательным фанатизмом. С тем же изобретательным фанатизмом отстаивает свое право шутить местный халтурщик и драмодел, затеявший перелицевать на японский лад «Ромео и Джульетту». Цензор и драмодел в конце концов оказываются лишь версиями мировых масок: Пьеро и Арлекина, рыжего и белого клоунов. Ах, какая рискованная, какая раскованная игра ведется! И дело уже не в пьесе и не в китайско-японской войне, на которую того гляди призовут смешливого и потливого драматурга. Дело в том, что в цензоре проснулся инстинкт творчества, сотворчества, и эту песню уже не задушишь, не убьешь. Вот тут-то впервые улыбается цензор Сикисака, и то, как это делает шоумен Фоменко, дорогого стоит.

### **{****350}** Merde

Цензор у Козака становится творцом, а папаша Убю у А. Калягина — польским королем. Польша игрушечная, кукольная, выдуманная больше века назад Альфредом Жарри. Пьеса в России практически неизвестна, известен лишь скандал, который сопроводил премьеру «Ubu Roi» в Париже в 1896 году. У нас тогда последнего царя короновали, а у них впервые со сцены произнесли слово «merde», то есть дерьмо. После этого оскорбленная публика двадцать минут негодовала и не давала начать спектакль. Чудный девятнадцативечный снег, комфортабельный французский эпатаж. Накануне, перед тем как пошел смотреть «Убю» в театре «Et Cetera», «кликнул» кнопку общегосударственного канала. Давали ток‑шоу «Моя семья». Крашенная перекисью девица, гордо глядя в глаза страны, обрадовала: «Пора быть свободной и всегда быть готовой к любви. А посему трусов больше не ношу. Вот и сюда сейчас пришла без трусов». И дальше вокруг этого приятного предмета разгорелся нешуточный философический спор. После такого эпатажа непристойности папаши Убю казались детсадовской шалостью. Александр Калягин попал в «Убю» на свою исконную детскую комедиантскую ноту. Угадал ее болгарин Александр Морфов, который сочиняет с Калягиным уже второй спектакль. Ребенок, отрывающий лапки у пойманной мухи, бесполый толстяк-андрогин, обряженный в штаны-подгузники, чертовски обаятельное насекомое с красным беретом на голове, из-под которого торчит клоунский рыжий парик, — от Чаплина до Никулина всех впитал этот Убю, всех попытался увековечить.

Убю с Нового Арбата сквернословит именно по-детски. Merde как манифест, как метафизика бытия не играется. А между тем с этого мелкого хулиганства начинается целая линия мирового театра. Merde — основа материальной жизни, мир, освобожденный от всех культурных скреп. Merde — свобода, бесчинство и отчаяние художника, который не хочет быть ассенизатором и водовозом. Последнюю тему Калягин — Убю не играет, он ведет тему иную, немаловажную: какое, мол, merde нами правит. Эту мысль не оспоришь, но и не содрогнешься от новизны. Зато какие возможности могут открыться перед актером, когда он поверит, что такие роли, как Убю, питаются авторской кровью и выходят, как сказал бы автор «Балаганчика», «из департамента полиции нашей собственной души». Калягин стоит на пороге классической высокой клоунады, придуманной французским школьником. Школьник {351} превратился в поэта, наркомана, анархиста и «сексуального левшу». Огнеликий мальчик эпатировал буржуа и при этом, сам того не ведая, приоткрыл подполье художника, тот «нулевой уровень», с которого мир теряет смысл и годен лишь на печальную переработку. «Уважаемые товарищи потомки, роясь в сегодняшнем окаменевшем говне» — вот вам русский отсвет Убю в гениальном исполнении другого огнеликого самоубийцы.

Чтобы «Король Убю» читался в этом контексте, театру Калягина надо еще обрести своего зрителя, свои параметры, свой горизонт зрительских ожиданий, даже свою критику, без которой полноценный театр не живет. Помогает ли замечательному актеру пишущая братия? «Кликнем» на сайте: «Король — биндюжник», «Истина в дерьме», «Ubu твою мать» — это в лучшем случае. Видимо, предчувствуя такую реакцию, лукавый клоун заранее придумал месть. Король начинает в спектакле небольшую войну с населением и истребляет его излишек путем повешения. На разных суках висят недалеко друг от друга лишние люди, все как один театральные критики, все на «ский» (дело-то в Польше {352} происходит). И меня грешного не забыли. Обижаться не приходится, компания подобралась вполне приличная (за одним исключением).

Вот бы действительно собраться такой компанией на каком-нибудь хорошеньком сайте, пригласить туда еще нескольких друзей, живых и ушедших, не только тех, кто на «ский», но и на «ман», «ич», «ов», «ых», «ой», и поговорить бы о разных разностях. О том, каков сегодня уровень дерьма и каковы нонешние мудилы, как любит выражаться папаша Убю. Сдвинули бы там бокалы в виртуальном пространстве и выпили бы в честь наступившего года лошади, а также teatra.ru, который живет и даже фестивалит, несмотря на «Ground Zero» и всемирную la merde. Эта субстанция у французов, как и земля, женского рода.

Московские новости, 2002, 13 января.

## **{****353}** «Отчего вы всегда ходите в черном?..»

Трудно воспринимать спектакль в отвлечении от улицы, газеты, от того, что видишь по ящику. В голове против твоей воли образуется гремучая смесь, пытаешься от нее отделаться, вытеснить хоть на три часа куда-нибудь в дальний угол сознания. Но операция по дистилляции чисто театрального впечатления редко бывает успешной.

А может, стоит записывать театральное впечатление вместе с тем, что образует его живой фон и атмосферу? Так сказать вместе с шумом времени?

### В одном флаконе

В пригороде Парижа Нантере в двух залах Театра миндального дерева идут одновременно «Платонов» в постановке Жана Луи Мартинелли и «Чайка», которую привез сюда шведский драматург и режиссер Ларе Норен. Отправляясь на чеховский уикэнд, я знал только то, что городок Нантер один из последних бастионов красного пояса вокруг французской столицы. И что именно в этом городке недавно какой-то сумасшедший расстрелял в упор человек десять местных думцев. Накануне в Москве посмотрел в Мейерхольдовском центре немецкого актера Мартина Вуттке. Он играл моноспектакль «Арто и Гитлер в романском кафе». Основным телевизионным фоном тех дней были кровавые картинки ближневосточной войны, запрокинутые отрешенные лица бородатых еврейских стариков на носилках, портрет семнадцатилетней арабской девушки, взорвавшей себя на автобусной остановке у базара, фрагменты тел, вой сирен. И довольно противный, «заграничный» голос переводчицы «европейских новостей» по каналу «Культура».

Мартин Вуттке представляет нынешний «Берлинер ансамбль». Фирменное брехтовское остранение выдерживает очень тонко. {354} Играет больного театрального провидца Антонена Арто, посаженного в клетку, отделенного от нас стеклом. Актер виртуозно проделывает отвратительные процедуры, размазывает слюни по стеклу, корчится в падучей, орет как под током в радиомикрофон, воет, шаманит. Рисует на стекле фломастером черные усики и прилепляется к ним, перевоплощаясь в своего дурного двойника, неудавшегося художника. Бесноватый фюрер и французский легендарный художник в одном флаконе. При этом актер не раз делает едва уловимые знаки глазами или губами, по которым можно понять: ребята, не волнуйтесь, все под контролем, я играю этих двух бесноватых, но сам-то я в порядке. Высший актерский пилотаж, о котором мечтал основатель системы — не только роль играть, но и играть с ролью. Наш Арто — Виктор Гвоздицкий — в спектакле Валерия Фокина с ролью тоже играет, но по-русски, осердеченно. На руках дырявые рукавички на резиночке, как в детском саду. А в высшие секунды — проникновенная поэтическая речь, тот самый жгущий глагол, которым Арто хотел вытеснить анемичное слово. Гениальный шизофреник в немецком варианте ненавидит сытый театр, презирает вербальную французскую культуру, в которой слово убило чувство. Он хочет пробиться сквозь коросту ритуалов, обжечь нас страданием. Испробованный им самим электрический шок он хотел бы применить ко всей культуре. На каком перекрестке экстремальный художественный порыв встречается с грубым экстремальным порывом организаторов человечества — не очень ясно, но они встречаются. Автор манифеста «жестокого театра» примеряет на себя маску фюрера, Жан Поль Сартр прельщается мудростью председателя Мао, а Мейерхольд посвящает Троцкому «Землю дыбом». Предельно крайние начала смыкаются. Булгаков десять лет живет в ожидании повторного звонка Сталина, Пастернак болезненно интересуется «кремлевским горцем», а беседуя с ним по телефону, впадает в иллюзию, что общается с гегелевским абсолютным духом.

### Стоп-кадр

Основная эмоция бунтаря Кости Треплева: или все, или ничего. Или нужны новые формы, или вообще ничего не нужно. И тогда надо бежать от современного искусства так, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила его мозг пошлостью. Лет пятнадцать назад мхатовцы играли Чехова в театре Шайо, как раз у подножия этой самой башни. Олег Ефремов вышел в фойе, {355} взглянул на ажурное произведение инженера Эйфеля за стеклом и как-то грустно вопросил сам себя: «Ну, что ж она так давила ему мозг своей пошлостью?» У постаревшего Олега Николаевича был свой счет к максималисту Константину Гавриловичу Треплеву.

Треплев в спектакле Ларса Норена визуально считан с нынешней улицы. Куртка, джинсы с дыркой на колене. Все в этом спектакле с нынешней улицы, точнее из нынешнего театра. Пространство сцены бесстыдно распахнуто, костюмеры гладят костюмы, кто-то пьет чай в ожидании выхода или вяжет. Рутина известного сюжета не раз взрывается новым смысловым акцентом. Безнадежно влюбленная Маша в подпитии внимательно разглядит лужицу водки на столешнице, слизнет ее языком, и это будет последней каплей, перед тем как она окончательно вырубится. А Медведенко поднимет чучело подстреленной чайки, и та вдруг начнет скрипучим голосом излагать содержание прошедших двух актов со своей птичьей точки зрения.

Театр пытается вернуть изношенный мир из узнавания в видение. Мартин Вуттке в финале спектакля вылезает на крышу своего стеклянного гроба и завершает полуторачасовой монолог песенкой Далиды. Знаменитый рефрен «Je suis malade — я болен» становится итоговым зонгом. Это остранение сентиментально-патетическое. В «Даме с собачкой» у Гинкаса два клоуна, оттягивая финальную катастрофу курортного романа, пересказывают чеховский {356} сюжет как пошлый анекдот, кощунственно его профанируют, чтобы в конце концов схватить за горло старой и все так же обжигающей человеческой эмоцией. Прямым голым словом «про это» невозможно ни рассказать, ни сыграть. В «Безумной из Шайо» Петр Фоменко готов утопить жирных котов капитализма в сточной канаве подземного Парижа, но делает он это при помощи очаровательных безумных женщин и все того же циркового, буффонного, остраняющего слова и звука.

Болевой порог притуплён, до него невозможно добраться. Скажем, акт театрального самоубийства — венец классической драмы, — как его сейчас играть? Шахиды «остранили» театральное самоубийство, поставили его в странное положение. Какими средствами можно вызвать нетеатральное сочувствие к самоубийце Косте Треплеву?

Бьерн Бенгтсон — шведский Треплев — перед последним своим уходом со сцены начинает курить сигарету. Возникает зона молчания. Десять секунд тишины на освещенной сцене — это вечность. Треплев курит три с половиной минуты. Об этом не без гордости поведала мне после спектакля шведская Аркадина. Качество тишины в течение этих минут менялось. Настороженность, удивление, понимание и, наконец, сострадание. В окоченевшем зале постигают, что писатель-неудачник решает вопрос «быть или не быть». Решение «не быть» оказывается равным одной выкуренной в режиме реального времени сигареты. Шум дня в эти долгие три минуты стих, время застыло в стоп-кадре.

### Театральный шахид из Нантера

Ясный весенний парижский денек. Сидим с приятелем в кафе, болтаем ни о чем. Приятель по имени Жан Пьер Тибода несколько лет провел в Москве, писал для «Либерасьон». Сейчас сочиняет очерк о том самом тридцатилетнем парне, что расстрелял депутатов в Нантере, а потом выбросился из окна дознавательной комнаты в местном полицейском участке. Он нашел одноклассников и сослуживцев Ришара Дерна, выяснил его родословную. Парень, слава богу, не араб, здесь родился, здесь учился, здесь ходил в театр. Отца не знал, даже фотокарточки его не видел. Играл в самодеятельности, видел постановку пьесы Кольтеса «Зукко» в том самом Театре миндального дерева, где я смотрел Чехова. В сущности, бессмысленная бойня была сотворена по рецепту пьесы Кольтеса. Парень оставил дневники, основное настроение в них — треплевское. {357} Сосущее чувство собственного ничтожества, не узнанности, не признанности, не гениальности. Ришар был в Югославии с гуманитарной миссией, помогал боснийцам, которых тогда вырезали. Он решил этот мир чем-то потрясти, чтоб его узнали и запомнили. Убил других, убил себя — теперь запомнят. На несколько дней. Женщина, мэр Нантера, хочет понять до конца социальные причины того, что совершил этот французский шахид. Жан Пьер покачивает головой: «Она у нас коммунистка и потому думает, что все на свете можно объяснить. Нет, есть вещи, которые объяснить нельзя и с этим надо смириться». Чеховский человек Жан Пьер Тибода печально вздыхает, выпивает свой кофе и оправляется назад в редакцию. С крыши «Либерасьон» открывается один из самых прекрасных видов города. Разноцветные мощные трубы, огибающие стены Бобура — центра современного искусства, Латинский квартал, собор Сакре-кёр, то есть Сердца Господня на Монмартрской горе… С высоты все кажется таким близким, тесным, нераздельно прекрасным в этом едином парижском флаконе.

### Зачем Елец?

Дискуссия о чеховских спектаклях в Театре миндального дерева. Режиссер Жан Луи Мартинелли, чета переводчиков Франсуаза Морван и Андрей Маркович. Мне помогает Маша Зонина, которая обжилась во французском, как в собственной кухне. Несмотря на субботний полдень, зрителей довольно много. Публика университетская, подготовленная генетически к таким разговорам. Арто бы, наверное, нас всех пытал электрическим шоком. Ну, где в Мире еще можно смаковать в присутствии сотен людей детали перевода чеховских текстов на французский язык?

Началось с того, что Андрей Маркович поправил меня, не точно процитировавшего первую фразу «Чайки»: «Медведенко спрашивает не почему, а “отчего” вы ходите в черном». И дальше — долгое путешествие в морфологию и синтаксис. Оказывается, вопросительная конструкция употребляется в «Чайке» в трех формах — есть «отчего», есть «почему», но есть еще и «зачем». «Зачем Елец?» Сто раз читал и смотрел пьесу, но никогда не ощущал этого тончайшего различия, которое на рациональном уровне не объяснишь. В связи с этим вспомнил, как американский драматург, переводивший «Три сестры» по подстрочнику, решил уточнить Чехова. Там Ольга, возражая Вершинину насчет того, что у {358} них в городе чудесная широкая река, бросает такую реплику: «Да, но только холодно. Здесь холодно и комары». Дотошный американец решил, что автор ошибся: если холодно, то почему комары?! И поправил классика: «Нет, здесь холодно зимой и комары летом». И уничтожил пьесу.

В том городе, в той стране, где обитают три сестры, всегда холодно и всегда комары. Метафизика русской природы, русская интеллигентская ментальность. «Живешь в таком климате…».

Андрей Маркович, миниатюрный человек в коричневом свитере грубой вязки, крупная голова на подростковых плечах, огромные по-детски ясные голубые глаза. То ли заикается, то ли специально притормаживает поток слов. Ему сорок с небольшим, перевел тридцать томов Достоевского, для Анатолия Васильева сделал новую версию «Маскарада», сейчас переводит «Евгения Онегина». Живет со своей Франсуазой в Бретани, в провинции. Когда говорит о разности между «почему», «отчего» и «зачем», одухотворяется, токует. Чем-то напоминает Мандельштама. «Хотел бы жизнь просвистеть скворцом, заесть ореховым пирогом…». Зал Театра миндального дерева внимал этому скворцу из Бретани благоговейно.

### Трехгрошовый финал

Вернувшись из Нантера попал в новую картинку: наши скинхеды, ихний Ле Пен, толпы людей, марширующих по парижским улицам, которые я только что покинул. Парень в куртке чуть не плачет: «Мне стыдно быть французом». Так он расстроился по поводу первого тура выборов. А в Театре имени Моссовета грузин Рамаз Чхиквадзе вновь, как четверть века назад, потрясает в «Кавказском меловом круге». А по ящику вальяжный депутат сиплым голосом боцмана объясняет соотечественникам, что «все стало вокруг голубым», и надо этих «голубых» лечить принудительно, а если не хотят — сажать. А на «Планете животных» — мистерия борьбы за существование, океанский театр жестокости, который до боли что-то напоминает. От акул и пингвинов переключился на познавательную игру для старшеклассников. Там умная-умная девочка вспоминает толстовское определение истории: «Бессознательная роевая жизнь людей».

Девочке вручают приз…

Московские новости, 2002, 12 мая.

# **{****359}** Книжная полка

## **{****360}** Человек играющий…

Книга М. Туровской о Бабановой опирается среди прочего материала на «беседы с Бабановой». Эти беседы документированы. Есть даже фотография, на которой видны автор со своей героиней, между ними стол, а на столе маленький диктофон. Голос Бабановой в этих беседах — золотая россыпь, сверкающая по всей книге и придающая ей небывало правдивый тон. К этому тону, признаться, мы были не совсем готовы. У нас так об актерах редко кто пишет. И дело, конечно, не только в тоне. Мы не были готовы к откровенности, с которой биограф Бабановой стала возводить «личное и мелкое» в общезначимую степень. Мы не были готовы к сопряжению далековатых понятий, спрессованных в неделимый образ проходящего, уходящего, утраченного времени, восстановленного через одну актерскую судьбу.

Прежде всего надо оценить метод книги. В нем сполна выразилось то понимание актерского искусства, которое было заложено еще в «сверхтеатральное» время 20‑х годов. Именно тогда открыли, что быть историком актерства — значит в большой степени быть историком общественной психологии. Туровская, сопоставив легенду и биографию Бабановой, проследила путь «голубой звезды» нашего театра сквозь времена и нравы как историк и социолог театра. Создана книга об актрисе и временах, которые отпечатались в ее биографии так, как в кольцах дерева отпечатываются года активного и пассивного солнца. Создана книга о том, почему время выбирает ту или иную актрису в качестве звезды и почему безжалостно от этой звезды отворачивается, когда на то приходит свой час. Показано не только то, что у каждого времени «свой вид брожения». Показано очень наглядно, как разные виды «брожения» сосуществуют в одной судьбе, ломают ее и калечат, и вновь возносят, и сплетаются в сложнейшую вязь, в которой всего {361} труднее восстановить «воздух», невидимую соединительную ткань, которая создает узор времени.

Такого рода узор трудно восстанавливать по отношению к любому художнику, но по отношению к актеру трудности возрастают бесконечно. Как дать формулу запаха, ауры, магнитного притяжения, тайны воздействия актера на зрителя своего времени? вероятно, поэтому область актерского искусства по сегодняшний день является приютом самой оголтелой вкусовщины или голой резкой концепционности, не желающей знать переливов и оттенков, никакого «узора», ничего «личного и мелкого». Очищенное от всего этого актерское искусство становится стерильно удобным, актер превращается в безликого носителя некоей «темы», неизвестно откуда вырастающей.

В книге о Бабановой соединились трезвость социолога и острое видение театрального писателя, умеющего терпеливо накапливать детали и частности, чтобы в нужный момент озарить их светом большого времени. Было бы неверным сказать, что подход Туровской к искусству актера беспрецедентен. Памятливый читатель может сразу же назвать известную статью Б. Алперса «Бабанова и ее театральное время», в которой «легенда» актрисы впервые была поставлена на историческую почву. Статья Алперса не раз поминается Туровской, иногда с пристрастием, потому что замечательная работа бывшего завлита Театра Революции и старшего современника Бабановой «избыточно концепционна». Потому что Алперс опускает «личное и мелкое», пытаясь прочертить тему Бабановой резко и прямо. Потому что в своей театральной социологии Алперс исходил из некоторых распространенных аксиом, которые нынешнему биографу представляются более чем сомнительными. Там, где Алперс ставит точку, Туровской приходится начинать.

Последнее касается прежде всего трактовки фундаментальной для книги темы — «Бабанова у Мейерхольда». Твердо и последовательно Туровская отвергает версию, по которой Бабанова была, так сказать, заложницей психологического театра в стане Мейерхольда. Также твердо проводится мысль о том, что Мейерхольд своим гениальным чутьем опознал в Бабановой тип новой женщины и новой актрисы, который надобен был ранним двадцатым и режиссеру, стремительно менявшему вехи на своем театральном и жизненном пути. Мейерхольд не одарял Бабанову талантом, не пересоздавал, ломая, бабановское дарование. Подобно {362} ювелиру, он отшлифовал это дарование, сделал его обозримым со всех сторон и бросил под слепящими лучами прожекторов на прихотливые изломы своих конструкций. Мейерхольд подарил Бабановой то, к чему была предрасположена ее душа: «чудо преображения жизни в игре».

Чудо не объяснишь. «Игра — это физическое ощущение собранной энергии и радость, когда направленная в зрительный зал энергия действует на него и возвращается к тебе с новой силой. Игра — взаимодействие актера и зрителя. Игра не есть ни переживание, ни представление. Игра — это достаточно точное слово».

Концепционисты всех сортов должны растеряться от этого признания Бабановой. А где же содержание, собственная тема, без которой сегодня даже студент театральной школы стесняется выходить на сцену?! Нет, Туровская не спешит видеть в светловолосой Стелле из «Великодушного рогоносца» или в кабаретных певичках и «разложенках», в которых берет начало бабановская легенда, {363} «документы огромной обличительной силы». Никаких «документов» не было, а были, кажется, только изящество формы, отточенность техники, изумительно чистый голос-колокольчик — и радость игры.

И действительно, все роли, созданные Бабановой у Мейерхольда, не исключая даже двух ее ролей в русской классике, прямо и непосредственно никакой «темы» не дают, и логически совершенно невозможно эту тему извлечь из полулитературы агитобозрений и фарсов, из изящных кабаретных номеров, даже из этой самой Полиньки и Марьи Антоновны, сыгранных у Мейерхольда «перед изгнанием из рая». Из всего этого невозможно вывести славу актрисы и объяснить, почему именно эта девочка-женщина приглашена была «всеблагими» на свой пир. Остается предположить — это и делает Туровская, — что бывают такие моменты в искусстве, когда новая идея находит выражение через посредство новой техники, когда новизна формы становится содержанием. «20‑е годы были таким поворотным моментом. Новая техника Бабановой — ее музыкальность, ритмичность, четкость — оказалась не менее содержательна, чем то, что принесла она с собой на сцену, вовсе об этом не задумываясь…».

Постепенно выращивая это наблюдение, М. Туровская уточнит мысль: «Она несла молодость эпохи: ее ритмы, ее легкую поступь, ее светлое неведенье, строгую “научную организацию труда” и бескорыстную свободу от оков быта; она была юна, спортивна, изощренна в своей технике и *общедоступна в универсальности простых чувств, которые она выражала*».

Я выделил курсивом последнюю фразу, чтобы читатель мог обратить внимание на этот тонкий социально-психологический штрих, характерный для метода книги, отделяющего «легенду» от «биографии». Такого рода историческое чутье оказывается в книге не декларативным. Туровская этот же социально-психологический инструментарий вводит в описание театрального быта, личной жизни, даже того, что у Герцена названо «кружением сердца». Именно так осмыслена внутритеатральная тема отношений Мейерхольда, Райх и Бабановой. Вот уж где, кажется, историзму не разгуляться, вот уж где правят испокон веку закулисная молва и пересуд. В эту потаенную от публики область «театрального романа» Туровская дерзко вводит скальпель исторического исследования, не теряя совершенно необходимого при этом писательского чувства, без которого «историзм» стал бы грубой и несовершенной отмычкой.

{364} В откровенные 20‑е вышеназванная тема была предметом газетной полемики. Потом, в иные времена, после гибели Мастера, ни у кого не было особой охоты вспоминать соперничество двух актрис. «Личное и мелкое» быльем поросло. Бабанова «про это» молчала полвека. Биографы актрисы, тот же Алперс, не уделили этой истории ни одной строки: понятие «и ее театральное время» как бы не снизошло до столь тривиального сюжета, как ревность, зависть женщины, жесточайшая подозрительность и великая любовь Мастера, который, по Туровской, жив и потому еще, что бьется стойкое сердце его единственной ученицы — «стойкое сердце Муси Бабановой, изгнанной из рая полвека назад».

От этой истории «изгнания из рая», как и от множества иных историй, относящихся к области театрального быта, мы старательно очищали большую историю отечественного театра. В борьбе с ползучим биографизмом, в поисках широких обобщений, в стремлении видеть историю театра исключительно как смену и борьбу театральных направлений мы потеряли вкус к подробностям, из которых плетется ткань искусства вообще, а театрального в особенности. В «Моих замечаниях об русском театре», во многом построенных на этих подробностях, Пушкин хорошо показал, из чего возникает реальная театральная история, какие личные пружины ее порой заводят, что не мешает, конечно, большой истории оставаться большой, то есть выражением коренных интересов народа, нации, человечества. Но когда «большая история» очищается от «подробностей», возникают разного рода смысловые сдвиги, как если бы вытянуть прихотливое течение мощной реки, знающей отмели, плесы, излучины, в прямую линию канала. И вот такой «выпрямленной» истории уже совершенно не важны действительные причины ухода Бабановой от Мейерхольда. «Прямой» истории легче и выгоднее объяснить этот уход «концепционно», тем, например, что Бабанова, оказавшись в стане «врага», не желала превращаться в механическую куклу, какую лепил из нее Мейерхольд в «Ревизоре». Не желала — и покинула театр. Красиво получается, и как хорошо такое объяснение ложится на магистральную идею борьбы двух направлений и неизбежную победу одного из них.

Восстанавливая биографию актрисы, Туровская заставляет оценить сам метод реконструкции в более широком плане. После этой книги понимаешь, к чему приводит исчезновение из писаной театральной истории нашего века всего «личного и мелкого», {365} то есть театрального быта. Дело идет не о потере занимательности, не о том речь. Дело идет об искажении или непонимании природы многих режиссерских и актерских созданий, к которым самым непосредственным образом относится ахматовское признание: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда…» И разве такого рода понимание искусства помещало Ахматовой заново прочитать самые заученные создания Пушкина? И разве, наконец, способность «сор» превращать в искусство и мера этой способности не есть вообще мера талантливости художника или всего театрального организма, который больше, чем любой другой, растет из этого самого проклятого «сора»?!

С мастерством психологического следователя, одушевленная любовью и пониманием человека, о котором она пишет, с чувством исторической дистанции, дающей «мелкому и личному» необходимый масштаб, Туровская открывает во внутритеатральной драме, разыгравшейся в Мейерхольдовском театре, драму иного порядка. Великая и слепая любовь Мастера к своей послереволюционной избраннице трактуется в том духе, в каком вообще понимается в книге «избранничество» актрисы временем. Для Туровской важно свидетельство Н. Д. Волкова, что «Райх была женщиной революционных лет», а Мунт, первая жена Мейерхольда, «по всему своему душевному складу была женщиной старой интеллигентской России». Для нее важно, что «без Райх нельзя понять творчества Мейерхольда 20 – 30‑х годов, его репертуарных шатаний, отдельных композиций, режиссерских партитур». Туровская рассказывает историю любви и соперничества двух актрис с перспективой прорастания жизненной темы в искусство Мастера и Бабановой уже в послемейерхольдовские времена. В сущности, только так и можно написать подлинную биографию актерской души.

Театральный «сор» не дает утонуть книге в пошло-житейском, потому что есть компас: «Театр — искусство грубое… Но не так ли груба и сама жизнь, где часто поводы случайные и незначащие запускают механизм событий исторических?.. из утилитарных нужд, из домашних обстоятельств, а на самом деле из жизненного опыта своих творцов, из потребностей времени, из опыта исторического силой таланта он творит свои чудеса».

Приступая к рассказу о второй части бабановской легенды, сложившейся в 30‑е годы, биограф Бабановой пытается объяснить {366} еще один прихотливый парадокс: как и почему актриса и только актриса, «не бывшая ни комсомолкой, ни партийкой», актриса «редкой и странной индивидуальности» могла стать «ударной актрисой актуально-политического советского театра». Новая ипостась легенды — Бабанова в образе советской девушки-подростка — комментируется точно отобранным бытовым и социально-психологическим материалом. Приоткрывается тайная связь между эпохой и тем идеальным типом женщины, которую время избирает, чтобы любоваться на самое себя. В избранный излюбленный тип артистки время «вчитывает» свою мечту, свой идеал, свою утопию. В актере мы любуемся собой и видим себя такими, какими себе в данный исторический момент нравимся.

Ранние 30‑е не зря примерили на себя облик бабановских героинь. Погодинская Анка или шекспировская Джульетта, ничем между собой не связанные, соединялись воздухом времени. Этот прозрачный узор восстановлен в книге с острым чувством культурной модели ранних 30‑х. Туровская влезает в архивные материалы Театра Революции, настойчиво вслушивается в бытовой аккомпанемент, под который создавались этапные спектакли и {367} переломные роли. И вот неожиданный эффект кропотливой и, казалось бы, экзотически ненужной работы: какой-нибудь перл эпистолярного жанра в виде переписки дирекции театра с шелкотрестом, срывающим ударный выпуск Шекспира, докладные записки помрежей или стенгазеты-молнии, то есть все то, что обычно пропускается большой историей театра как «сор», обретает тепло живой плоти времени. Имея вкус к неправленым стенограммам, Туровская приводит, скажем, такое признание А. Д. Попова, готовящегося к шекспировскому спектаклю: «Наши вожди начинают поговаривать о том, что какой-то участок нуждается в творческом внимании к нему… Можно писать о розах и любви. Почему не пишут о том, что большевики любят?» Такая мелочь хорошо объясняет, почему вдруг Шекспир возник рядом с погодинскими пьесами и что соединяло бабановскую Джульетту с погодинской Анкой. Такие «Мелочи» в конечном счете и позволяют вести книгу двумя конфликтными линиями — биографии и легенды.

Согласие между биографией и легендой возникало чрезвычайно редко. Биограф Бабановой рассказывает о том, как один вид брожения исподволь переходит в другой, как постепенно восходят {368} новые «звезды», по-своему отвечающие потребностям нового времени. «Искусство в целом меняло курс, и феномен Бабановой оставался в стороне… она переставала быть главной актрисой, отдавая первенство другим. Она была ранней юностью эпохи и, сколь могла, долго отказывалась стать взрослой… она пыталась сохранить в неприкосновенности свою актерскую территорию-Это было утопией, но пока могла, Бабанова старалась ее осуществить». Этот «сдвиг» Туровская потом объяснит еще с одной стороны: «Теперь она переставала быть главной актрисой времени. В эпоху массовых песен, физкультурных парадов, девушек-парашютисток, когда иные черты ее облика были размножены действительностью, сама она все больше оставалась редкостью, раритетом, драгоценностью советской сцены».

В смене актерских типов, в смещении «звезд» нет никакой чисто социологической обязательности — «искусство выражает музыку времени, а не его постулаты». Туровская десятки раз, по самым различным поводам не устает повторять излюбленную мысль о тайном родстве актерского типа с «духом времени». Трудно, скажем, объяснить, почему 1937 год в качестве любимого своего спектакля избрал «Анну Каренину», о премьере которой было сообщено специальным выпуском ТАСС. Никакими прямыми сопоставлениями загадку этой любви к спектаклю и к Алле Константиновне Тарасовой в нем не разгадаешь. Туровская и не пытается разгадать. Однако как социолог искусства, как исследователь общественной психологии, как писатель, чувствующий фактуру времени, она указывает на закономерную смену актерских типов: зрелая женственность Тарасовой приходит на смену бабановским женщинам-подросткам, не желающим и трагически не умеющим взрослеть. «Разумеется, греховная любовь толстовской героини, приоритет страсти к этим постулатам (времени. — *А. С*.) отношения не имеет, как ревность Брюно или загадки принцессы Турандот к реальности 20‑х. Но общее соответствие женского типа психологии времени сомнению не подлежат. Поздние 30‑е были годами славы Тарасовой».

Прослеживая смену актерских типов, М. Туровская вводит тему, которая в книге готовилась исподволь. Мотив оставленности, актерского и человеческого одиночества и, наконец, почти полной утраты волшебной возможности играть — этот мотив приглушенно звучал и в первой половине книги, повествующей о триумфах и успехах Бабановой вплоть до великого успеха — в арбузовской {369} «Тане». Этот мотив вытесняет все остальные в рассказе о послевоенной судьбе актрисы. Не убывала слава Бабановой, возрастали почести, по существу же, это были годы ее безролья, безрепертуарья и безрежиссерья. Новую тему Туровская ведет с лирическим волнением, пристрастно, как человек, бывший театральным современником актрисы. Но историческое чутье не покидает биографа. Шаг за шагом подступающее одиночество, яростные попытки из него вырваться, сложнейшие отношения с Охлопковым — все описано без заламывания рук. Актриса может думать, что от нее уходят роли, а это время от нее уходит, как уходит от берега морская волна.

В книге об актрисе ее автора гораздо меньше занимали внутренний драматизм и судьбы тех крупнейших режиссеров, с которыми работала Бабанова. Туровская не ищет персональных виновников молчания актрисы. Она внятно отводит личную вину Охлопкова или тех, кто пришел ему на смену. Однако с неизбежностью встает вопрос о том, что же разъединяет любимых и соединяет подчас нелюбимых, творчески чуждых друг другу людей под одной крышей государственного театра? И что делать актеру, вынужденному изживать жизнь в «террариуме единомышленников»? И что делать режиссеру, подчас крупному и серьезному художнику, попавшему в тот или иной театр по прихоти судьбы и закрепленному в нем, как «жук к пробке»? Виноват ли он в том, что «видит» одних актеров и «не видит» других и с другими не совмещайся, как это бывало и есть во многих случаях, а в случае с Бабановой — вызывающе наглядно?

И разве миграция актеров в Москве в последние годы есть только фельетонная тема, какой она стала в устах театральных пошляков и обывателей? И разве не действуют тут подспудные мощные силы актерства, в генах несущие память о странствиях по провинции? Не напоминает ли эта миграция ход рыбы, бьющейся у плотины в поисках проточного течения? И разве «миграция» полвека просидевшей на одном месте Бабановой в спектакль Художественного театра, столь академически описанная Туровской, не есть какой-то вопиющий жест, актерский крик, обращенный ко всем нам, спокойно наблюдающим у театральной «плотины» бой живого с неживым? И разве система бенефисов, осмеянная и изжитая, казалось бы, навсегда, не возвращается (вспомним «Мамуре» или «Да здравствует королева, виват!»), пробивая «дыру» в плотине того театра, который озабочен многими {370} соображениями и в самую последнюю очередь тем, чтобы актеры играли?

Да, мы помним слова Немировича-Данченко: театр существует не для того, чтобы актеры играли. Мы помним и то, что подлинный режиссерский театр во все времена не давал разгуляться актерским аппетитам, ставя перед неудержимой страстью к игре «плотину» авторского смысла, направляющего и одушевляющего «игру для себя» в «игру для всех». Этот прекрасный режиссерский деспотизм обуздывал и ущемлял актерство, даже тех, кто, казалось бы, вполне удовлетворял свою страсть к игре, вроде Москвина, который ведь тоже не вмещался в свою просторную ячейку, искал «на стороне» удовлетворения страсти к игре, подговаривая актеров, инсценировал панихиду и, обливаясь слезами, отпевал «усопшего».

Что это такое? Аномалия, причуда, вид помешательства? Нет, любому человеку театра ясно, что это и есть в чистом виде корень актерства как такового, тот самый живительный корень, который, слава богу, еще растет, плодоносит, пробивается, как трава сквозь булыжник мостовой.

Может быть, трагедия Бабановой усугубилась тем обстоятельством, что она начинала у Мейерхольда. Что с первых сценических шагов была отравлена счастливым даром *высокой*, то есть осмысленной, направленной, артикулированной игры. Постепенно теряя возможность этот дар применить, Бабанова стала одной из первых жертв театральной революции века: театр, став режиссерским, навсегда режиссерским, не дал многим актерам мастеров, способных повести их к радости высокой игры. Вот тогда и начинаются метания, вот тогда актеры сами начинают ставить (и Бабанова тоже ставила!). С проклятой своей «свободой» актер не знает, как и распорядиться. Его страсть к преображению и игре приобретает без режиссерского контроля уродливые формы. Именитые «беспризорники», взрослые дети, они примеривают подряд без всякого разбора любые наряды и роли, становясь иногда похожими на каких-то звероящеров.

Да, конечно, не затем существует театр, чтобы актеры играли. Но что же это за театр, если его актеры, и часто великие актеры, не играют?! Кому же он нужен, такой театр? И разве практика того же Художественного в лучшие годы не была насквозь определена тем, чтобы совместить национальные культурные задачи, взятые на себя основателями, именно вот с этой страстью к игре, культ которой всегда существовал в театре?

{371} Биография и судьба Бабановой обращает нас и к этой проблеме, от которой безрежиссерско-неактерский театр так далеко продвинулся вперед, что актера уже и не видно.

Что сыграла за свою жизнь Бабанова? Думал ли кто-нибудь о том, чтобы не «просто ее использовать в очередном спектакле… а поставить спектакль *для нее* — для ее данных, таланта, легенды». Туровская задает этот «реакционный», с иной точки зрения, вопрос не столько ушедшим, сколько живущим. Сама же Бабанова в книге говорит на эту тему с исчерпывающей актерской прямотой: «Ролей не было, был человек-масса. Ведь в Театре Революции что играли? Только это, а делать было нечего».

Когда пришли новые времена и принесли с собой новую литературу, биография Бабановой была уже завершена. Оставалась только легенда. Бабанова оказалась не ко двору «исповедническому театру» 60‑х годов. Бабанова почти не играла и в 70‑е годы, только «голос небывалый» еще проникал к нам в дом из репродуктора. Голос сказки, голос легенды.

Под занавес минувшего десятилетия началась всеобщая ностальгия «по старикам», порожденная разными причинами, о которых надо говорить отдельно. Плодом этой ностальгии стал спектакль «Все кончено», который принес нам вместе с радостью видеть Бабанову, ничем не заглушимую ноту горькой тоски по непрожитому, не сыгранному, не воплощенному актрисой времени. {372} Эта нота вершит правдивую и страстную апологию актера, поведанную М. Туровской «городу и миру».

Театр, 1982, № 8.

*P. S. из 2002 года.*

*Упомянутый спектакль «Все кончено» выпускала Л. Толмачева на филиальной сцене МХАТ СССР им. Горького на улице Москвина. Я уже начал служить в Художественном театре, общался с Бабановой, обсуждали возможность ее новой работы. Она иногда звонила, и я каждый раз замирал, когда в трубке раздавался ее голос-колокольчик (специально для Бабановой перевели тогда пьесу Беккета «Счастливые дни», Анатолий Васильев начал подготовительную режиссерскую работу). Спектакль «Все кончено» возник к 80‑летию актрисы, на премьере была «вся Москва», и Бабановой пришлось держать благодарственную речь. Она сильно волновалась, приготовила вполне дежурный текст, но сделала в нем одну маленькую симпатичную ошибку против словесного этикета эпохи. Она поблагодарила сначала Правительство, а потом Партию. В общем-то ерунда, словесный сор, но почему-то застрял в памяти и навсегда соткался с образом «голубой звезды» советской сцены.*

## **{****373}** Родной дом

Книгой «Театральная площадь» А. Свободин подвел предварительные итоги четвертьвековой работы в критике. Из уймы написанного он избрал не самые громкие, но самые характерные для себя статьи, не слишком заботясь об академической солидности избранного. Рядом с большим журнальным очерком спокойно примостилась газетная заметка, в которой не разбежишься. После подробного и скрупулезного исследования телевизионного слова Андроникова идет отклик на ту или иную книгу, родственную автору по духу («скажи, какие книги ты читаешь…»). Прямой репортаж из недр «Современника» ефремовской поры соседствует с экзотической записью беседы со старейшим суфлером Малого театра Иосифом Ивановичем Дарьяльским.

После такого зачина я должен был бы сразу сказать, что в этом многообразии есть четкое единство, что книга читается единым духом, потому что автор тверд в своих понятиях об истинном и ложном в жизни и в искусстве и т. д. И это было бы вполне правильно и справедливо, но совершенно не передавало бы особенности именно этой книги, именно этих «предварительных итогов».

Нет, книга не читается единым духом, а ее внутренний сюжет возникает кружным путем. Когда пишущий собирает вместе старые работы, то результат ведь бывает разный. Иногда целое превосходит сумму слагаемых, иногда же наоборот: смысл не умножается, а как бы вычитается, измельчается, заставляя с грустью вспоминать былые увлечения. Книга Свободина избегла участи сборника «плохо избранных статей», потому что критик, по счастью, решился предпослать избранному очерк под названием «Дом», написанный специально для книги и дающий этой книге тот самый свет, в котором проясняется и соединяется то, что в ином случае соединить было бы невозможно.

{374} В самом деле, когда читаешь здесь статью за статьей подряд, многое поражает и требует привыкания. Надо привыкнуть к неторопливой поступи авторской речи, к его, автора, разностороннему гурманству, не имеющему, на первый взгляд, какой-то основной темы, преобладающего или тем более слепого пристрастия. Книга озадачивает пестротой и даже разбросанностью интересов, не вмещающихся в границы театрального мира. Свободин до всего жаден: история и быт, кино и телевидение, классика и современность. Он пишет об Антоне Чехове и Галине Волчек, Льве Толстом и Никите Михалкове, гитаристе Сорокине и ученом секретаре юбилейного 90‑томного издания Толстого Н. Родионове. Неравноправность соседства его ничуть не смущает. Тут даже есть скрытый вызов: культура демократична, она движется бесконечным количеством линий, она повсюду, куда ни кинь, она дышит везде, где хочет. Свободину с юности привит вкус к тому, что культура есть родной дом, а не поле брани, уничижения и ненависти к любому «не твоему» оттенку мысли и чувства. Если определить книгу по тому, что ей совершенно чуждо, так это именно тупой фанатизм, глухая, дремучая бедность, которая, как ни странно, очень любит рядиться именно в тогу защитника культуры.

{375} Видимо, поэтому так завораживающе спокоен, раздражающе спокоен, вызывающе спокоен тон книги и тон жизни критика, который по воле трудной предвоенной судьбы оказался в доме на «театральной площади», где получил первые и самые стойкие человеческие уроки. Этой среде, этим людям, этим урокам и посвящен очерк «Дом», который, как уже было сказано, задает книге ритм и смысл, приоткрывает тот нравственный идеал, от которого отправляется любой пишущий.

Перед нами — проза критика, усилия памяти и души, вспоминающей о своей духовной родине. «Познай, где свет, поймешь, где тьма» — и что бы потом ни происходило, какие бы исторические ветры ни задували, в какие бы стороны ни заносили они человека с «театральной площади», мы всегда будем чувствовать, на какой почве воспитан критик, из какого «дома» он вышел.

Свободин писал и пишет много и на разные темы, по-своему чувствуя потребности своего времени. Когда театру было нужно, Свободин мог написать пьесу «Народовольцы» или сделать еще что-нибудь вполне эпатажное для критика, но естественное для человека определенной общественной и театральной формации. Той самой, когда, занимаясь театром, думали, что занимаются чем-то большим.

Перечитывая статьи, видишь, что Свободин меньше всего хотел быть «рыбаком» на берегу искусства — наблюдать, выжидать, вылавливать. Он всегда стремился стать «рыбой» — понять изнутри «физиологию театра», его естество и плоть.

В этом своем стремлении он по-своему продолжал прерывистую, но очень важную линию отечественной критики, которая не только не сторонилась своего предмета, но и вступала с ним в напряженно-личные отношения. Критик в представлении основателей МХАТа — это друг театра, человек, которого слушают и которому доверяют в силу его художественного чутья, уровня мышления, образованности, честности. Конечно, позиция предельной близости к театру и его людям — достояние далеко не каждого театрального времени — бывает чревата многими неприятностями. Разве Николай Эфрос, сопровождавший художественников на протяжении многих лет, не подвергался остракизму? Разве его честность не вызывала сомнения, а вкус — насмешку? Разве не приходило ему в голову, что истину театральные люди могут принимать только под наркозом?

Сегодня многие считают, что пишущему о театре человеку {376} надо быть от него возможно дальше. Не надо беседовать с режиссером, чтобы потом не выдавать желаемое за действительное. Не надо сидеть на репетициях, чтобы не расти вместе со спектаклем, теряя ориентиры. И уж тем более не надо дружить с актерами, чтобы не попасть в паутину их отношений, самолюбий, тщеславия и жажды успеха любой ценой. Некоторые очень умные люди полагают, что и на спектакли, в сущности, ходить не следует, чтобы потом не устраивать себе пытку телефонным или личным разговором. И кто из нас не знает знаменитого способа определения в театральной толпе после спектакля фигуры критика? Вот он идет среди веселящихся или равнодушных, бредет уныло за кулисы с одной только тоскливой мыслью на челе: «*Боже мой, что я ему сейчас скажу!*»

Все эти опасения вполне справедливы. К ним можно добавить и сотни других, гораздо более серьезных. Кто из «друзей театра» не испытывал унижения этой неравноправной дружбы и не открывал, что в театре от любви до ненависти не шаг, а миг? Кому не отказывали от дома? И Свободину, конечно, отказывали. И он обжигался, и горел, и зарекался. И снова, воспользуюсь его же сравнением, пытался заглянуть в глаза колдунье. Только глубоко и неоднократно уязвленный человек мог написать эти выношенные слова, опровергающие классику: «Нет, вы не знаете… как быстро умеют отворачиваться от вас люди театра, как скоротечна и непостоянна бывает их любовь, как умеют они наказывать забвением, чтобы вспыхнуть вновь фейерверочной страстью, когда вы им понадобитесь. Театр порождает отвратительные характеры, и, хотя в других сферах могут рождаться точно такие же, театр являет их в ужасающе концентрированном виде, и тут, в его стенах, достигают они апогея своего в такой короткий срок, в какой в иной области никогда не достигнут. В дни измен и расставаний я думал: актеры, когда же вы настоящие? Стремительно переходите из одной жизни в другую — и все чужие!.. Где конец вашим превращениям? Где вы сами собой? Ваша привязанность слишком шумлива, ваша любовь слишком показная, с непременными поцелуями у всех на виду, ваши проклятия слишком громки. Все в вас преувеличено, чтобы казаться настоящим… Так думал я в дни моих разочарований. Но у сцены глаза колдуньи, — однажды заглянув в них, нельзя отвести взгляда». И дальше, как каждому понятно, критик объясняется в любви к театру, перепевая на свой лад бессмертные строки Белинского.

{377} Книга «Театральная площадь» обнажает природу таких личностных отношений критика и театра, почти не ведомых новым поколениям пишущих. Новый критик по большей части стоит от театра на почтительном расстоянии, не связан с ним никакими личными нитями и, в сущности, театра боится. Концепции есть, Даже ученость есть, но вот этой самой страсти, любви-ненависти, собственного счета нет, а без этого ничего путного не рождается. Такое положение тоже должно быть объяснено исторически. Книга Свободина с очевидностью показывает, на какой основе рождаются те отношения с театром, о которых идет речь. Среди прочих обстоятельств одно решающее: наличие у театра и критиков общей памяти, обычно возникающей на крутых поворотах истории, во времена рождения новых театральных идей.

У поколения критиков, выросших на спектаклях МХТ, при всей сложности отношений была с Художественным театром совестная память победившей театральной революции, в сражениях которой критика принимала участие на равных с театром.

У поколения критиков, которых представляет Свободин, был свой редут, свое Бородино и свое Ватерлоо: у них был «Современник». Было радостное напряжение всех сил, упоение победой, казалось бы, немыслимой. Была нравственная высота, трогательное неведение даже ближайшего будущего. Была сверхтеатральная цель, всех объединившая. Шутка сказать, организовали под боком у академической метрополии нечто вроде кооперативного товарищества, где все решалось, как в раннем МХТ, голосованием всей труппы. А в труппе не было никакого балласта, потому что предельно высокими, до жестокости, были этические требования к каждому, и этот каждый, включая Ефремова, знал, что в конце сезона ему выскажут все, что накопилось. Здесь на первых парах реально претворялся принцип «каждому по труду и по таланту», и потому у кассы, бывало, шло общественно-справедливое перераспределение материальных благ. Здесь хотели быть равными перед искусством и долго отказывались от почетных званий. Сделали художественный совет органом художественной совести, собрали вокруг него все лучшее, что было в Москве, а самое главное, в каждом спектакле что-то хотели сказать о жизни, их окружающей, о своей стране, о своем народе.

Наличие внеэстетической идеи было условием существования.

Перечитайте сейчас очерк Свободина «Современники — 24 часа», и вы поймете, что значит для критика причастность к рождению {378} такого театра и насколько эта причастность формирует критическое сознание, то есть тот идеал театра, который проносишь через всю жизнь. В конце этой ключевой, как и «Дом», работы Свободин формулирует то, что казалось тогда самым важным в людях театра: «Настоящие артисты “Современника” — молодые интеллигенты нашего времени».

Какое странное и непрофессиональное определение. Но мы без всяких объяснений понимаем, что за ним стояло и стоит.

Когда-то Чехов, хорошо знавший старый русский театр, говорил, что актеры отстали от общественного развития на семьдесят лет. И это он же, познакомившись с молодыми артистами МХТ, главное впечатление от знакомства выразил в том самом «нетеатральном» и непрофессиональном слове, каким воспользовался современный критик. Помните? — они же не актеры, они же интеллигентные люди, у них же нет шуршащих юбок…

Речь тут идет не о какой-то особой образованности, угрожающей веселому духу театра. Интеллигентные — значит, выходящие за пределы театрального мирка, как и любой замкнутый мирок, удушливого. Если хотите, появление «интеллигентных актеров», их сплочение в стенах одного — художественного — организма сделало театр равноправным в системе новой культуры, сделало его коллективным творцом, поэтом, создателем собственных духовных ценностей самого высокого порядка. И такой театр востребует уже не рецензента, не одописца, не регистратора, но соделателя, сотоварища, собеседника. Такой театр требует и создает критиков-сотворцов, одним из которых и был Свободин прежде всего и больше всего.

Александр Свободин, как и все мы, пишет в основном праздничную историю современной сцены. История распада того или иного художественного организма, его трудного умирания и невозможности естественно умереть — все это, как правило, отклика не находит. Друг театра горестно молчит, ждет и надеется на лучшее. Но незаметно меняется ситуация, крепнут и вырастают новые друзья не сумевших вовремя умереть театров, плотной оградой обступают они их неживое искусство, хором похвал заглушают отсутствие общей идеи, подмененной вполне реальными житейскими целями. А «не сумевшие вовремя умереть» бодрятся, румянятся, заказывают себе платье у лучшего портного, ждут новых отличий и песнопений. Впрочем, не буду утомлять читателя слишком известной картиной.

{379} Мы ведь пишем о другом. О критике, рожденном бурной театральной эпохой, когда «все паруса трепетали под ветром времени». Что делают такие критики, когда устанавливается театральный штиль?

Как чувствует себя моряк, выброшенный на берег?

Чувствует себя по-разному. Для большинства наступает время книг, зеленой лампы на столе, исторических штудий и сосредоточенности. Критики становятся учеными, «остепеняются», пишут тома по истории старого театра. Но вот что интересно: даже в самых академических сочинениях вдруг натыкаешься на такую горькую и кровоточащую строчку…

Как чувствует себя отлученный?

Свободин не «остепенился». Не ушел в архивы. Проиграл ли он, оставшись с живым театром, каков он есть? Что говорить, оглавление «Театральной площади» — это еще и мартиролог ненаписанных книг. Разве «Дом» не проспект важной книги об истоках нашего общества? Разве статья об И. Андроникове не просится быть развернутой в книгу о телевизионном театре? Разве работы о Г. Товстоногове или О. Ефремове не могли бы составить докторскую диссертацию? Как это все близко и соблазнительно лежал!

В паузах «Театральной площади», в воздухе, отделяющем статью от статьи, витает иная литературная судьба, иная писательская жизнь.

Но мы ведь пишем о другом. О критике, который пожелал остаться на посту, «когда вся медицина ушла». Не имея уже родного театрального дома, Свободин ездит, смотрит, путешествует. И пишет. Он не натаскивает себя на впечатления, он жаждет их всей душой. Не было, кажется, ни одного сколько-нибудь серьезного явления в театре да и кинематографе, на которое бы он как-то не откликнулся. Разве пьесы А. Гельмана не нашли в Свободине первого и, думаю, самого серьезного истолкователя? Разве «вольный Чехов» на киноэкране не получил у критика такого же вольного, внутренним развитием культуры обеспеченного доказательна? Разве спектакль «Дом» по Ф. Абрамову, поставленный в ленинградском театре молодым режиссером Л. Додиным, не отразился у Свободина в большом очерке об искусстве и сегодняшней жизни, то есть в том критическом жанре, в котором практически Перестали писать о театре?!

При этой душевной восприимчивости, при этом желании {380} поддержать талантливого человека в любой сфере искусства, при этом историческом складе ума, готового признать многое из действительного разумным, сколько же наш критик вызывает гневных эмоций, казалось бы, совершенно не адекватных его уютно-рассудительному письму. Ну что ж, эта выдержка тоже входит составной частью в профессию друга театра, даже если ретивый охранитель классики пишет твою фамилию с маленькой буквы, во множественном числе и заключает в кавычки.

Каждая театральная эпоха создает свою «книгу отражений», из которой можно вычитать, что было за время и вокруг чего ходила душа мыслящих людей этого времени. В «книге отражений» под названием «Театральная площадь» хорошо видно, чем жил ее автор, как понимал свои обязанности. Как исполнял первейшую из них: вести театральную летопись, творить ее, не уставая, «не предаваясь сну».

В театральной критике давно уже наступил «промежуток». Не будем сравнивать поколения. Не станем выяснять, что лучше — береза или сосна. В конце концов каждый театр заслуживает ту критику, какую он имеет.

Дело идет не о пропаже талантливых людей. Среди новых критиков их не меньше, чем среди тех, кто работал и работает рядом со Свободиным.

Дело идет о том, в каких отношениях находятся талантливые люди с театром своего времени.

Поколение «друзей театра», сотворцов и собеседников, прекрасно продолжает работать, пусть и вдалеке от живого процесса. Новая критика (говорю о своем поколении) пока смотрит на театр настороженно, не имеет с ним ни общей памяти, ни общей цели, ни отвоеванных редутов. Новый критик хочет отделиться от театра, как церковь от государства. Он хочет править свою автономную службу и яростно утверждать себя за счет театра. Нам, бедным, и невдомек, какая высокая доля выпадает пришедшему вовремя, причастному тайне, «заглянувшему в глаза колдуньи». Об этом не раз думаешь, перечитывая давние и недавние статьи театрального критика Александра Петровича Свободина.

Литературное обозрение, 1983, № 1.

*P. S. из 2002 года.*

*Отклики на книги друзей — естественная часть жизни пишущего человека. Обычно такая статья вызывает благодарный вечерний звонок героя* {381} *статьи, который произносит набор известных ритуальных слов. Немало таких рецензий и статей было написано, немало благодарных звонков получено в ответ. Случай с «Родным домом» оказался исключением. Александр Петрович Свободин прочитал статью о своей книге в Матвеевском, Доме ветеранов кино, где он реабилитировался после инфаркта. Может быть, поэтому он решил не звонить, а зафиксировать мысли по поводу прочитанного в почти забытом жанре письма к другу. Дежурных благодарностей в том письме не было, а было что-то вроде исповеди критика, который на поколение был старше меня. После смерти Свободина я обнаружил забытый текст у себя в архиве, перечитал его и решил включить в явственное «избранное». Почему? Надеюсь, это станет ясным из самого текста письма. В нем сделаны небольшие сокращения, они касаются некоторых приятных эпитетов и размышлений, имеющих отношение к автору рецензии. Не все можно было убрать — иногда слова, адресованные мне, не в меньшей степени характеризуют самого Свободина, его жизненное самочувствие, его понимание ситуации, которая сложилась в начале 80‑х. Голос времени, в котором нет цвета, а есть лишь дурной запах, звучит в этом личном и частном документе, который кое-что объясняет в нашем общем театральном прошлом.*

*Матвеевское 6 II 83 г*.

… Я уже третий раз принимаюсь за письмо, у меня дрожит рука — такое волнение, как сейчас, прочитав несколько раз подряд Вашу статью, я испытывал только в самые критические моменты моей жизни. Поверьте мне, я не кокетничаю. Вот мне сегодня 61 год, и комок слез стоит у меня в горле… Я вот и сейчас должен был остановиться, прежде чем продолжать. На свете много всего — и любви, и ненависти, и учености, и верности, и преданности… Одного только недостает, вечный дефицит — понимания. И когда сталкиваешься (не встречаешься, а именно сталкиваться!) с таким, внезапно глубоким, словно тебя высветляющим пониманием, пониманием не того, что ты написал, а того, что ты есть и каким сам себя полагаешь в тайниках своих, — это обрушивается на тебя как светлый гром. Не знаешь, что думать, как к этому отнестись. Вот так и я сейчас — не знаю. Назвать это чувство радостью, это же не то. Наверно, чувство понимания, взаимопонимания, духовной солидарности. И еще, что меня просто поражает. Вы человек, вся нервная конституция которого ежедневно изнашивается, вся жизнь круглосуточно отравляется той театральной бесчеловечностью, которой и всегда хватало, но которая во сто крат усиливается во времена, не имеющие цвета, а лишь дурной запах. И Вы решаетесь на исповедь, тем более горькую, что это исповедь от имени поколения, которого нет. Нет, не потому, что нет людей талантливых, а потому, что оно не прошло свое остановленное мгновение духовной солидарности. Вы об этом написали. Но исповедь назрела, и у меня такое чувство, что Вы просто взяли меня за руку (потому, что {382} руки Ваших сверстников из «новой критики» или вяло опущены, или деловито снуют), взяли меня за руки и произнесли свое, искреннее слово. Какой точный диагноз, какое емкое исследование положения на таком скромном пространстве, какой впечатляющий портрет духовного безвременья! Моя книга вызвала Ваши раздумья, Вашу боль, потребность сказать все откровенно, прикоснуться к собственным ранам — вот что меня заставляет так переживать сейчас Вашу статью. Мне показалось, что это я, Ваш сверстник, пишу ее о ком-то и о себе… И как же я Вам благодарен: за то, что Вы поняли, что «Дом» — это книга. И, может быть, Бог даст силы написать ее. Вот они лежат, эти папки — дневники Н. С. Родионова с 1911 года по 1960‑й, письма, мое, уже написанное для себя в разные годы. И как же Вы угадали о «диссертациях». Были годы, когда мне предлагали, меня тянули, обещали «дорожку выстелить» и выстелили бы, проще простого тогда было. Из «Современника» что-нибудь или из Товстоногова, хотя бы те мысли, которые я отдавал, помогая ему в его собственных статьях… Душа не лежала! С годами я вообще заметил, что следование своему внутреннему компасу, неосознанному течению, желаемому направлению не подводит человека, хотя не дает, может быть, иных плодов. «Делай, что должно, а там будь, что будет» — любимая поговорка и правило Л. Н. Толстого. Нет человека без компромиссов. И я их делал и делаю, И Вы, и автор «Театрального романа». Дело в том, чтобы не принимать их за что-то другое и не выстраивать внутри себя той изящнейшей постройки, когда компромисс уже чуть ли не подвиг, той постройки, к которой так склонны наши служилые собратья.

И еще чем привлекает меня Ваша статья — это естественным для Вас духом историзма и нормальным (совершенно не театроведческим) выходом за пределы театрального мирка. Вы внутри его, так же как я много лет был внутри… Когда-то я сознательно выбрал исторический факультет, а не ГИТИС, куда пошли мои друзья, выбрал, чтобы заниматься театром, но знать, куда он помещен Провидением. Тот же Н. С. Родионов говорил мне: «В мое время, чтобы заниматься в гуманитарной области, кончали юридический факультет». Там, в исторической аспирантуре, и погибла моя диссертация под натиском «охранителей классики и уважения к личности», объединившихся в те годы под флагом «борьбы с космополитизмом». Так что, как пишутся фамилии с маленькой буквы в кавычках и «во множественном числе», я уже давно знаю, с 1949 года. И тем не менее у меня нет ненависти к ним, ибо «не ведают, что творят». Ненависть — чувство непродуктивное. Чувством истории, сознанием неизбежного отбора его ценностей, возможно, и объясняется спокойствие внутреннего тона, хотя и оно, наверно, дорого дается… Я смотрю на себя в прошлом, в перевернутый бинокль и думаю, что дало силы уцелеть или выстоять? Вот 15‑летнего мальчишку выбрасывают из дома и лишают матери. Это 37‑й. Вот 18‑летнего выгоняют из школы, из десятого *класса* не дав его окончить. Это 40‑й. Вот, десять лет спустя, выгоняют из аспирантуры {383} и отправляют в Западную Сибирь, назначая на странную работу. Это 1950‑й. Мой Казахстан, моя Сибирь — это я Вам называю главы из книги «Дом» — и, оказывается, вокруг театра есть жизнь! Но в жизни есть театр… У Вас сейчас свои горести, и «гуманисты» не дремлют. Но отнеситесь к этому с мудростью, Вам присущей. Все образуется, и испытания обернутся душевным богатством, хотя и цена дорогая, и зарубки на сердечной мышце остаются… Что делать. Пусть будут здоровы те, кого Вы любите. Я обнимаю Вас и благодарю.

Тысячу раз!

Ваш *А. Свободин*

## **{****384}** «Когда спокойно обо всем об этом подумаешь…»

По себе знаю, как трудно вести дневники театральному человеку. Надо заставить себя перед сном (утром не будет времени) занести на бумагу, то есть заново пережить, канитель минувшего дня. Особенно фильтровать нельзя. Записываешь без ощущения масштаба, все подряд, предполагая, что внутренний сюжет жизни нам не ясен, а будущее само отберет то, что ему нужно, в смыслообразующей чепухе буден. Скажем, пару недель назад молодой человек, претендующий руководить правительством бывшей сверхдержавы, пришел в твой театр и «встретился с деятелями литературы и искусства». Все это немедленно тиражируется ТВ, становится большой историей. В дневнике же надо написать и об этом, и о том, что было после события. Как собрались за столом деятели литературы и искусства, стали разговаривать, немножко выпивать, травить анекдоты. Каким смешливым и остроумным оказался молодой человек из Нижнего Новгорода. Надо обязательно занести в дневник сюжет, рассказанный другом-писателем: «Последний анекдот Юрия Владимировича Никулина». Действительно последний, произнесенный на операционном столе и посвященный Думе. Мол, думец пришел домой и срочно потребовал тазик. Что-то съел в столовке, его тошнит, жалко все это вывалить на пол, все ж «евроремонт» сделан, тазик не сразу нашли, а когда нашли, государственный муж торжественно объявил домочадцам: «Поздно. Концепция изменилась. Я обосрался». Надо записать смеховой обвал, последовавший за этой репризой. Предложение рассказать анекдот думцам. И еще — отметить вдруг наступившую паузу, в которой незримо встал перед всеми образ циркового артиста, великого клоуна, способного смешить врачей на операционном столе. Дневник погружает большое событие в чепуху, но именно эта чепуха дает представление о том, как {385} мы живем на самом деле. В понимании того, что происходит «на самом деле», дневники играют роль незаменимую.

Читаю дневники Владимира Аркадьевича Теляковского, только что изданные АРТом (кажется, единственное оставшееся в живых серьезное театральное издательство России). Гвардейский офицер, назначенный в конце прошлого века руководить императорскими театрами Первопрестольной, в ведении дневников оказался невероятным педантом. Его многочисленные тетради обзывали «пронумерованной скукой», а я от этой скуки оторваться не мог. Теляковский не пропускал ничего. Запись о том, что капельдинер Беляев опять был пьян, спокойно соседствует с записью о посещении Большого театра государем императором. И так день за днем создается хроника жизни императорских театров Москвы в поворотное время. Бесценный материал: не только для историка русской сцены, но для любого, кто интересуется механикой и стилем русской государственной жизни.

Полковник от кавалерии не был театральным человеком. Просто ему поручили новое дело, которое оказалось гораздо более сложным, чем командовать полком («до чего ж бесстрашен русский офицер», — будет подшучивать Немирович-Данченко). Но именно этот самый офицер, почуяв гения в Шаляпине, переманил его в Большой театр и выбил огромное жалованье. Он начал реформирование Малого, покусился на систему бенефисов, пригласил лучших художников, оснастил старейшую сцену поворотным кругом (дело нешуточное — даже Лев Толстой заинтересовался, поскольку новшество грозило сильно повлиять на технику драмы). Через несколько лет, когда Теляковского переведут в Петербург, он пригласит на государеву службу Мейерхольда и одним этим навсегда обозначит свою роль в русском театре.

По дневнику видно, с каким тщанием «умный антрепренер в мундире» стал вникать в суть нового для него дела. Постепенно он стал понимать, какие мелкие пружинки заводят механизм важнейших превращений и поворотов. «Зараженное семейство» императорских театров, с разбухшими неуправляемыми труппами, с борьбой ничтожных актерских интересов, несет в себе общую заразу времени. В той степени, в какой театральный организм становится сколком общей жизни, в той же степени дневник толкового театрального чиновника становится летописью конца империи.

Теляковский наблюдает, с каким огромным интересом высшая русская власть погружается в мир театральных склок и интриг. Великий князь живет с балериной Кшесинской, ей же покровительствует {386} государь. Высшие чиновники имеют наложниц и спокойно путают государственный карман с личным. Идет невиданная гульба. Воровство достигло таких размеров, что речь идет уже только о том, чтобы как-то ограничить масштабы бедствия. В разговоре с государем чиновник излагает театральную ситуацию, но с явным намеком на общую: «Я не даю красть, — говорит он, а потом с замечательной офицерской честностью уточняет: — Затем я сказал, что красть я даже даю и не могу за всем уследить, но преследую главным образом ту кражу, которая вредит ведению дела».

Не правда ли, что-то напоминает?

Скандал с балериной Кшесинской, приведший к отставке князя Волконского, управлявшего всеми императорскими театрами, проявляет существо режима не меньше, чем в другой исторической ситуации торги по Связьинвесту. Русское византийство, кумовство, семейственность, презрение к закону, полицейская удавка, которая всегда наготове, компромат во всех видах и формах (замечательно, что подкупают даже буфетчика Михаилу, чтобы шпионить за директором театра) — все это входит в распорядок дня. Театральная заводь отражает большую жизнь, и чиновник «образцовых театров» приходит к неизбежному выводу: «Когда спокойно обо всем об этом подумаешь, то становится жутко, до чего театральные интересы поглощают внимание людей высоко стоящих. … Инцидент Кшесинской с Волконским не есть уже инцидент театральный, а это инцидент государственный». И дальше острое наблюдение: «Напрасно думают, что в такое время театры — не важная отрасль. Театры в истории народов всегда играли в известное время роль и подготавливали события…»

Самое интересное в дневнике, каким образом «подготавливается событие». В чепухе ежедневных записей начинаешь различать, как нарастает, набухает гнев порядочного человека против сложившейся системы, которую ему вверили и которую невозможно реформировать, потому как театральная система тысячью кровеносных сосудов связана с общим государственным телом. Поначалу чиновник полон гордости. Все, что существует рядом или сбоку от «образцовой сцены», встречается с недоверием. Ну, конечно же, он был на «Царе Федоре Иоанновиче» в Эрмитаже в октябре 1898‑го. Что осталось в дневнике? «Играли плохо, декорации с претензиями, прилажены плохо, общее впечатление: любительский спектакль русской мейнингенской труппы». Теляковскому не нравится ни «Чайка», ни «Дядя Ваня». Последняя пьеса в {387} особенности. Ему претит, когда «артист бросает окурок и на него плюет слюнями настоящими» и все «именуется художественным». Но он не лишен здравого смысла. Он не может отрицать того, что именно в этот молодой частный театр, не имеющий государственной поддержки, стремится Москва. «Ведь шутка сказать — вдруг дело театральное без артистов или почти без них, и публика ломится. Нельзя же утверждать, что два года туда ходят по ошибке или недоразумению. Нет, причина тут другая, и причина важная — прогресс и жизнь, борьба за интерес, боязнь остаться без публики и без сборов, боязнь остаться голодными».

Нужно прочитать дневник Теляковского, чтобы понять, что произошло с детищем Станиславского после революции, когда МХТ стал «эталонным театром» державы и возглавил «зараженное семейство» советских императорских театров.

Мысль о близком несчастье не раз посещает театрального чиновника. Он честен сам с собой. Сочинив гневный пассаж про «Дядю Ваню» (на спектакле он был вместе с великим князем и великой княгиней), управляющий московской императорской сценой спешит уточнить наблюдение: «А может быть, я по поводу пьесы “Дядя Ваня” ошибаюсь. Может быть, это действительно современная Россия. Ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе».

До катастрофы еще далеко, век только начинается, но «будущее бросает свою тень задолго до того, как войти». Бессознательным стремлением эту тень уловить силен любой дневник.

Напечатаны лишь первые четыре тетради из архива Теляковского (а всего их пятьдесят). Очень хочется продолжения. Очень Хочется, чтобы те, кто научно подготовил книгу, не оставляли усилий. Чтобы не оставлял своих усилий Российский гуманитарный фонд, при поддержке которого книга увидела свет. Такие книги — знак медленных, но важных перемен, происходящих в самой толще культуры. Ныть, жаловаться и проклинать — занятие, конечно, Почетное, но вполне бессмысленное. «Надо дело делать, господа», — как сказал герой столь нелюбимой Теляковским пьесы. Хочется снять иронические кавычки и поставить фразу профессора Серебрякова в плюсквамперфектум. Господа-театроведы сделали свое и сделали его образцово.

Московские новости, 1998, 3 мая.

## **{****388}** Превращение в Мейерхольда

Держу в руках толстенный театроведческий «кирпич». Книга кажется рукотворной. Сами набрали, сами сверстали, чуть ли не сами издали (что такое издательство О. Г. И., — не ведаю).

Часть букв на обложке только что вышедшей книги уже обсыпалась. Хорошо читается лишь слово «МЕЙЕРХОЛЬД». Это первый том мейерхольдовского наследия, точнее, режиссерского архива, подготовленного в Институте искусствознания научной группой Олега Фельдмана. Издание такого рода не просто трудное, но принципиально иное дело, чем, скажем, публикация архива писательского. Материя сценического искусства меньше всего закрепляется письменными знаками, она дышит и умирает во время спектакля, она связана с «трагической геометрией» пространства, светом, паузой, мизансценой. Опыты публикации «режиссерского архива» у нас были (достаточно назвать шеститомное издание режиссерских экземпляров Станиславского), но все же в данном случае мы имеем дело с особой работой. Я бы сказал, что мейерхольдовский том являет почти забытый нашим театроведением уровень научной добросовестности, открывающей новые горизонты.

Годы славы, десятилетия запрета, либеральная канонизация — все это катком прошло по наследию Мастера. Как и Станиславский, которому он всю жизнь оппонировал, Мейерхольд существовал в душном пространстве высохших полуистин и политизированных схем, закрывавших тайные источники его творчества и самой его личности. Архив приоткрывает эти источники, заново заставляет задуматься о том, почему так прочно прикрепилось к Мейерхольду понятие «темного гения». Метод реконструкции напрямую связан с жизненно-творческой тканью режиссерской профессии. В дело идет все — записная книжка, дневник, тетрадки {389} с ролями, письма, черновики и наброски статей и прозы, обращения в газеты, рисунки на полях, манифесты. Такого рода театроведческая микрохирургия спектакля или роли, конечно, не заменяет, но вплотную подводит к пониманию процесса и способа творения.

У Набокова есть описание того, как из кокона, случайно выставленного в тепло, прорывается на волю темное, похожее на Мышь существо, вцепившееся шестью мохнатыми лапками в стену. «Медленно разворачивались смятые лоскутки, бархатные бахромки, крепли, наливаясь воздухом, веерные жилы». Существо становится «крылатым незаметно, как незаметно становится прекрасным мужающее лицо». Примерно так можно было бы описать и превращение героя нашей книги. Тут нет еще Мейерхольда как одного из создателей суперпрофессии театрального века, но уже отчетливо видно, как крепнут и наливаются воздухом «верные жилы», как вырабатывается его походка, устанавливается глаз и проступает прекрасное, ни на кого не похожее режиссерское лицо. Речь идет о годах артистической юности Мейерхольда, которую он провел в Художественном театре, о разрыве с этим театром и о первых шагах в новой профессии, сделанных в провинции.

С дотошной обстоятельностью публикаторы архива следуют за процессом «прорывания кокона». Художник строит себя в любой мелочи (хотя вообще тут нет мелочей). Составление автобиографии (которое воспринималось как важный опыт самоанализа) или ответы на анкету в связи с чисткой рядов РКП (б) — все исполнено смысла, все открывает смятенную, путаную и грешную душу творца. Бог ты мой, как рано он начал каяться. Еще задолго до доклада «Мейерхольд против мейерхольдовщины» он стал развинчивать и раскапывать свой душевный опыт до той породы, которую он хотел предъявить как своего рода «охранную грамоту».

Публикации архива приоткрывают способ или тип психоанализа, которым пользовался Мейерхольд. В черновом наброске автобиографии, которую режиссер писал для представления в комиссию во время очередной чистки партии, он исповедуется в самых интимных вещах, рассказывает о своем сексуальном влечении к женщине-рабочей и даже пытается истолковать этот факт в духе грубейшего соединения Фрейда с марксизмом. «Через пол» он хотел приобщиться к новой социальной среде, а сексуальная катастрофа на пять лет поразила «психику страдальца, который {390} под влиянием дурманов гениального Достоевского делает один трагический шаг за другим».

Архив показывает, что это не дань конъюнктуре, но некая стабильная составляющая мейерхольдовского душевного опыта, заставлявшего его в разные годы менять имя, вероисповедание, добавлять к собственной фамилии фамилию своей жены — Райх, беспрерывно бороться против своей художественной природы, пытаясь направить ее на выполнение внешнего социального задания. «Я знаю, ваш путь неподделен, // Но как вас могло занести // Под своды таких богаделен // На искреннем вашем пути». Строки Пастернака, адресованные Маяковскому, могли бы быть вполне пригодными и для обращения к Всеволоду Мейерхольду, психологическому двойнику поэта революции.

Впервые мы узнаем документально, что творилось в душе будущего Мастера в тот решающий год, когда начинался МХТ и он не сыграл царя Федора, зато сыграл Константина Треплева. Как ему неуютно в Художественном театре! Ему не нравится, что его создатели мало говорят про «идеи», а заняты «искусством для искусства». Ему отвратительны барышники, торгующие билетами у входа в Эрмитаж, где играл тогда Художественно-общедоступный. Он не хочет развлекать богатую публику, которая заполняет небольшой зал с самого начала «не общедоступного» театра. Впервые обнажается духовный состав человека, который играет Треплева. Играет не так, как намечалось Станиславским и как сто лет твердили историки театра. Нужно было спустя век опубликовать мейерхольдовскую тетрадку с ролью Треплева, чтобы понять колоссальную разницу того, что хотелось и что сказалось в «Чайке».

Для Станиславского Треплев фигура лирико-комическая, мелковатая, истерическая. Очень далекая от его собственного мира. Для Мейерхольда это случай глубочайшего личностного высказывания, прицельного попадания, когда вовремя подоспевшая роль становится формо- и жизнеобразующей (вот так Смоктуновский возник из князя Мышкина). Мейерхольд сыграл в Треплеве все: неудовлетворенность настоящим, жажду любви и взаимности, подозрительность, страсть к демоническим мировым темам, ненависть к так называемому «жизненному театру». Он проиграл и напророчил здесь всю свою будущую жизнь, только в одном ошибся: не дадут ему закончить самоубийством за сценой.

Как важно, что он уходит из Художественного театра. Как замечательно, что театр этот с самого начала производит из собственных {391} недр всех своих великих оппонентов. Из МХТ уходили, он делился и разделялся, но каков был уровень раздела, художественной полемики и противостояния, вот что важно. К слову сказать, нынешние МХАТы являют как раз «конец векового сюжета» именно уровнем (вернее, отсутствием такового) в своем противостоянии. Вероятно, поэтому закаленный театральный стратег О. Н. Ефремов, в отличие от меня, никогда не вступает в полемику с руководительницей горьковского МХАТа, чтобы даже случайно не оказаться с ней в паре, на одной, так сказать, плоскости, в одном смысловом поле.

Впрочем, речь сегодня не о том. Мы рассуждаем об одном из «инородцев» МХТ Карле-Теодоре-Казимире Мейергольде, для которого сочинялась роль обрусевшего немца Тузенбаха.

Чехов успел разглядеть в Мейерхольде то, что Художественный театр в нем не разглядел. Интересно, что две центральные роли Мейерхольда в чеховских пьесах заканчиваются насильственной смертью. Важно, как глубоко впитал Мейерхольд короткие чеховские уроки, полученные им во время подготовки Треплева (публикаторы архива оказываются способными вычленить даже этот слой в тетрадке с треплевской ролью). В понимании Чехова исполнитель Треплева разойдется с Художественным театром, разойдется со Станиславским, которого, вообще говоря, боготворил. По мере того как бабочка отдалялась от своего «кокона», росло напряжение. Страсть к разрывам влекла Мейерхольда. В сцене бала в «Вишневом саде» он расслышит роковое топотанье — «ужас входит», то есть расслышит музыку того века, который уже наступил. Станиславский этой музыки тогда не слышал. Один завершал прошлый век, другой начинал новое столетие. «Не люблю людей, родившихся в девятнадцатом веке» — одна из характерных шуток Мейерхольда — Доктора Дапертутто. История Мейерхольда как «блудного сына» Станиславского выходит за рамки первого тома, но в нем уже виден контур будущей драмы. Нет сомнения в том, что публикация следующих томов архива приоткроет и эту конфликтную, строящую, высокую линию русской театральной культуры XX века.

Московские новости, 1998, 15 ноября.

## **{****392}** Упрямый дистиллер

Одновременно в Лондоне и Нью-Йорке вышла книга Питера Брука «Нити времени». Мастер решился наконец выйти к публике с мемуарами.

Говорю «решился», потому что такого рода затея чревата серьезными последствиями. Станиславский приступил к своему жизнеописанию в начале 20‑х. Тогда казалось, что его «жизнь в искусстве» подходит к финалу, и он рискнул оглянуться назад и пропеть «отходную»: своему театру, своему веку, который истаивал на глазах. В его исповеди не найдешь рассказов о бесчисленных триумфах. Напротив, жизнь предстает как цепь бесконечных кризисов, из которых надо было находить выходы. Через десять лет Немирович-Данченко ответил мемуарной книгой «Из прошлого». Там много превосходных страниц и ценнейших сведений. Она написана лучше, чем книга Станиславского, которая, вообще говоря, не написана, а скорее «надиктована» (как и книга Питера Брука). В мемуарах Немировича-Данченко можно найти все что угодно, кроме одного: в его «прошлом» не сыскать духовных испытаний и содержательных катастроф; там нет *опыта пути*, который сделал мемуары Станиславского суперкнигой, одной из эмблем театрального века.

Художники реконструируют свое прошлое по законам своего искусства. Последнее провоцирует способ жизнеописания (как и способ жизнеповедения). В каком-то смысле можно сказать, что книга Брука, как и ее русская классическая модель, не написана, а нажита. Режиссер свою жизнь сочиняет с другого конца. Он не пытается отыскать одну «нить» или провести внятно одну «сквозную линию». Такая реконструкция кажется ему заведомо лживой: «В человеческом мозгу, в его извилинах нет того застывшего очерченного {393} пласта, в котором обретается наша память. Это серое вещество напоминает, скорее, резервуар, обиталище разорванных фрагментов, не имеющих ни цвета, ни звука, ни вкуса». Хаос дожидается порыва воображения, которое призвано организовать его в видимость связного целого. Написать мемуары — как сон рассказать, то есть проникнуть в сумбур нерасчлененных впечатлений, в которых надо распознать то, что Брук называет «моделью» жизни или ее «узором».

Погружаясь в лабиринт своего прошлого, художники пытаются «вспомнить» первоначальные образы и толчки, завязывающие позднейший опыт. Коэффициент «лжи» тут трудно определить. Лев Толстой, как известно, полагал, что помнил себя с шести месяцев, Помнил, как его заворачивали в свивальники, а он вопил, потому как не хотел, чтобы взрослые лишали его свободы. Станиславскому казалось, что он помнит себя трехлетним мальчиком, играющим персонажа по имени «Зима»: игра тогда не заладилась, и он всю жизнь остро переживал испытанное в детстве чувство неловкости «от бессмысленного бездействия на сцене»… Питер Брук приоткрывает свою домашнюю мифологию. Одна из ее исходных точек — это военный год, когда студент Оксфорда проходит класс гражданской обороны. Филон по природе, он не преуспевал в муштре. Последним перелезал через стену, плохо прыгал через козла и с трудом преодолевал речку, через которую было брошено узкое бревно. Сержант относится к студенту так, как должен относиться любой сержант в мире к еврейскому юноше, с трудом выполняющему уставную команду. При этом дело происходит в Англии, и потому сержант вынужден величать студента «сэром». «Ну, сэр, давайте, давайте, держите равновесие, смотрите не в воду, а на листок впереди, ориентируйтесь, и смотрите только вперед, идите же, не бойтесь!» Сэр судорожно смотрит на листок, балансирует на доске и больше всего боится оторваться от спасительной заветной точки. Сержант теряет терпение, орет, бревно исчезает из-под ног, баланс потерян, сэр Питер Брук падает в воду.

Тут приоткрыта нагляднейшим образом модель будущей жизни. В переводе с языка устава на язык искусства студенческий кошмар трактуется примерно так: каким образом идти к своей цели, как соблюсти баланс и не рухнуть, в какой момент надо держаться указанной точки, то есть принципа, идеи, религии, веры, традиции, культуры, а в какой момент следует оторваться от «листка», послать все ориентиры к чертям и стать свободным.

{394} Он пришел в режиссуру, не только не имея профессионального образования (как и наш Станиславский), но и с большой подозрительностью относясь к самой возможности обучения искусству. С отвращением вспоминается школьная морока, все попытки передать человеку, входящему в жизнь, некое готовое знание, добытое кем-то до него и хорошо упакованное для удобства нового пользователя. Он откроет сам, а потом найдет подтверждение у Георгия Ивановича Гурджиева (философия которого станет для него тем же, чем для нашего М. Чехова была антропософия Штейнера), что у человека есть только один верный путь познания: дойти до главных вещей через свой опыт, через взаимодействие с другими людьми в неотвратимых условиях того, что называют ежедневной жизнью. Научить нельзя, научиться можно.

Опыт его пути поразительно перекликается и не менее поразительно расходится с русским художественным опытом. Когда эта книга придет к нашему читателю, многих, наверное, оторопь возьмет: зачем же это Петр Семенович (в России его бы так величали, если б бруковский родитель в 1907 году не был спасен от полиции благонамеренным дедушкой и выслан на обучение в Сорбонну) то и дело заворачивает на тропинку или попадает в тупик, {395} давным-давно пройденный тем же Станиславским, Мейерхольдом или М. Чеховым? Ведь уже до него все это было изучено и доложено. За этот опыт уже заплачено. Нет, сэр Брук хочет до всего дойти своим умом, все перепроверить своими руками. Он идет по своему собственному бревну, падает, срывается и наконец достигает того, что именуется истиной. Придя к ней своим путем, он открывает, что истина стала еще одним общим местом. Он умудряется извлечь из этого общего места горящий смысл и обжечь им тех, кто захочет разделить с ним его опыт.

Решающее отличие книги Брука от ее русских аналогов заключено в том, что в его жизнеописании нет никакого внешнего драматизма. Другие предлагаемые обстоятельства. Не догадал его черт родиться в России и потому обделил тем, что в России делает художника знаменитым (иногда даже при отсутствии «ума и таланта»). Питер Брук не был страдальцем и мучеником, не сидел в тюрьме, его братьев не расстреливали, его руки не ломали, не заставляли пить собственную мочу, его театр не закрывали, его спектаклей не уродовали, его актеров не сажали, его не вызывали на бюро райкома, не высылали из страны, не лишали гражданства. Как-то пресновато для нас, да? «Жизнь человеческого духа» — великое и давно никого не обжигающее общее место. Что из него можно извлечь?!

Он извлечет. Откроет для послевоенных поколений нового Шекспира. Он будет ставить «Вишневый сад» и «Махабхарату», проникнется духом персидских легенд и поэзией афганских дервишей, представит Европе Ежи Гротовского, пройдет школу Арто и Брехта, «грубого» и «святого» театра, столкнется с театром «мертвым» и даст его дальнобойное определение, создаст в Париже в 1968 году, в год бунтов и волнений, свою международную мастерскую по изучению театра (тоже причудливый парафраз Студии на Поварской и Первой студии МХТ). Он перепробует все «измы», стили и направления XX века, будет играть в театре-коробке и под открытым небом, экспериментировать с пространством, голосом, текстом, движением, звуком, цирком, акробатикой, будет ставить в опере, драме, снимать фильмы, писать о балете, месяцами наблюдать людей в неврологических клиниках. Он будет отказываться от публики, замыкаться в стенах своей мастерской, исчезать и потом вновь возрождаться в обновленном контакте с публикой, с которой всю жизнь будет искать взаимодействия и взаимопонимания. В одной случайно раскрытой книге в рыбацкой избушке, {396} предоставленной ему на время Сальватором Дали, он увидел геометрическую решетку, наложенную на поверхность ренессансного архитектурного шедевра. Пропорции открывали тайну искусства: он впервые узнал, что есть на свете понятие «золотого сечения». Очередное «общее место» заворожило его. В поисках своего собственного «золотого сечения» прошла жизнь.

В домашней бруковской мифологии очень скромное, но при этом существенное место занимает русская тема. Русского языка он в детстве не знал, но родители его ночами бесконечно спорили и ссорились по-русски. Тайна наших созвучий вошла в подсознание: с тех пор, пишет Брук, когда при мне говорят по-русски, кажется, что я непостижимым образом понимаю, о чем идет речь. От нашей эмигрантки, учительницы музыки, будущий законодатель мирового театра получил формирующие душу уроки. Мальчик, готовый с места в карьер играть Моцарта, был резко осажен. «Подожди, ты должен приготовиться». Что это значит — приготовиться к творческому акту? Из чего этот акт состоит? Она научила его понимать, что нет никакого «прогресса» в искусстве. Что невозможно ничего сотворить, пока тебя не осенит чувство целого. Что, овладев этим «целым» в воображении, надо научить свое тело быть послушным духу и ритму музыки. Он потом вспомнит, как дирижировал старик Тосканини, который как бы даже не дирижировал, а просто слушал музыку и чуть-чуть направлял ее поток — в себя, через себя и назад к музыкантам. Дирижер «ничего не делал», не демонстрировал бешеного темперамента, не закрывал глаз, не изливался в страсти. Но оркестр звучал божественно, а каждый музыкант был на голову выше своего обычного уровня. Откуда это потрясающее спокойствие, как научиться слушать и слышать? И не попробовать ли так вести себя в театре, на репетиции с актерами? Попробовал, чудовищно провалился. И в этом весь смысл того, что называется личным опытом. Невозможно взять напрокат чужое спокойствие, добытое и оплаченное другой «жизнью в искусстве».

Многократно Брук говорит в книге о природе режиссуры. Один из корифеев этой профессии в конце концов приходит к добровольной аскезе, то есть к тому, к чему пришел в финале и основатель МХТ. Пытаясь понять место режиссера между актером, писателем и публикой, Брук перебирает основные образы — модели театрального столетия. Он вспоминает Антонена Арто, гениально-безумного теоретика «жестокого театра», у которого актер есть жертва, прикованная к столбу: он сгорает у того столба {397} и, объятый пламенем, посылает толпе свои сигналы. У Ежи Гротовского артист оказывается страдальцем, с которым зритель ни в коем случае не может и не должен себя идентифицировать. Публике предложено быть не соучастником, а свидетелем того, как мужественный артист совершает для него свою жертву. Он вспоминает Сэмуэля Беккета, который представлял искусство театра в образе гибнущего корабля: публика находится в безопасном месте, а там, недалеко от берега, отчаянно жестикулируя, тонут люди, на которых мы взираем с чувством безнадежности. Брук предлагает другой образ и другой способ отношений с публикой, который стал для западного театра каноническим. Он взял свой пример из индийского эпоса, обогатив его опытом европейских исканий. Создатели спектакля есть «стори теллеры», то есть рассказчики историй. Они встречаются с публикой на одном уровне и на общей почве. Они берут зрителя за руку и ведут его в лабиринт того, о чем хотят рассказать. Лучше, чтобы между ними не было никакой рампы, никаких границ, чтобы лица актеров были хорошо освещены, а все возможные препятствия убраны.

В разворачивании истории особая роль принадлежит человеку, которого когда-то назвали режиссером. Слово оказалось опасно неточным. Бруку не нравится английское «director» из-за того, что в нем сильно звучит начальственный оттенок. Ему не нравится французское metteur-en-scéne — так как тут речь идет о человеке, который просто что-то ставит на сцену. В скандинавском «instractor» его смущает спартанско-тренировочный колорит, а в немецком «regisseur» отпугивает общий корень, единящий театрального художника с бухгалтером какого-нибудь загородного поместья. Вся эта лингвистическая дискуссия, надо сказать, разгорается за выпивкой в каком-то итальянском кабачке, который в качестве добавочного удовольствия демонстрирует своим клиентам процесс приготовления вина, его дистилляции. Тут-то и приходит петушиное слово: а не дистиллеры ли мы, не очистители? — бросает один из итальянцев к вящему удовольствию всей компании. Словечко это наверняка не привьется, забудется, у языка есть своя память и свои законы. Мы останемся навеки с «режиссерами», но стоит запомнить шутку. Хотя бы потому запомнить, что в словесной игре скрыто объяснение того, на что ушла жизнь одного из самых упорных «дистиллеров» века — Питера Брука.

Московские новости, 1999, 21 февраля.

{398} *P. S. из 2002 года.*

*Истинный режиссер остается в пределах своей профессии, какую бы работу он ни выполнял. Скажем, Питер Брук особым образом надписывает свои книги. В этом сугубо кустарном производстве он остается художником, имеющим дело с пространством, в данном случае — с листом бумаги-слова ставит друг под другом, мизансценирует узким столбиком, отделяет не запятыми, а воздухом, потом изменяет длину строчек, углубляет тему надписи и приближается к ритуальному финалу. В простом не графическом формате, в русском начертании (тоже громадная разница) текст под заглавием книги «Нити времени» звучит так: «Толе. Нити через степи, через континенты, через время держат нас вместе». И дальше с новой строки с более широким захватом пространства: «Но театр всегда показывает, что время и пространство всего лишь сон».*

*В любой мелочи остается режиссером!*

# **{****399}** Портретное фойе

## **{****400}** Два вечера с Достоевским «Дядюшкин сон» на голубом экране

Два вечера подряд миллионы телезрителей перечитывали, а многие, вероятно, впервые читали скандальную хронику мордасовской жизни, сочиненную Достоевским. Режиссер А. Орлов и оператор Б. Лазарев рассказали о мордасовских страстях, не торопясь и как бы не преувеличивая масштаба не самой популярной повести Достоевского, созданной после каторги, «единственно с целью опять начать литературное поприще и ужасно опасаясь цензуры». Достоевский скажет даже, что он сочинил «вещичку голубиного незлобия и замечательной невинности». Создатели телеспектакля к этому признанию отнеслись слишком доверчиво. Поэтому иногда кажется, что «Дядюшкин сон» написал не «омский каторжанин», а вполне благополучный комедиограф. Впрочем, почтение к Достоевскому видно во всем, в том числе и в скрупулезности, с какой читается классический текст. Провинциальная хроника расцвечена гирляндой актерских удач — от важной удачи Н. Теняковой до виртуозного соло Л. Ахеджаковой, от интересного теледебюта Е. Майоровой до уверенного мастерства И. Ясуловича и С. Юрского. Режиссер и оператор очень активны, камера изобретательна и агрессивна в своем стремлении все видеть с разных точек зрения. Из‑за этого актерам не всегда удается доиграть эпизод самостоятельно, лицом к лицу с нами. Но все же Достоевский захватывает, «забирает», заставляет размышлять. Короче говоря, можно было бы написать «поддерживающую» статью о «добротном спектакле», культурном событии, если бы…

Об этом «если бы» и пойдет речь. Речь пойдет об артисте Марке Прудкине, восьмидесятилетнем артисте Художественного театра, сыгравшем в «Дядюшкином сне» Князя. Его работа заставляет {401} искать иные слова, иные оценки, иной масштаб восприятия.

Молодой Прудкин видел в Князе молодого Хмелева, который в 1929 году вылепил на мхатовской сцене изумительную маску износившегося, жуирующего аристократа. Многое вошло в хрестоматию: двигающееся будто не шарнирах тело, остекленевший глаз, механический барский голос. Действительно, не человек, а «полукомпозиция». В те легендарные времена Прудкин стариков не играл. Он играл счастливых, удачливых красавцев, обворожительных победителей. Воркующий голос одного из первейших любовников мхатовской сцены звучал в ушах нескольких поколений зрителей. Потом сместилось амплуа и выяснилось, что Прудкин — великолепный характерный актер: на сцене (а потом и в фильме) был явлен Федор Павлович Карамазов, затем — чеховский Шабельский. И вот теперь, уже на экране — старый князь-сластолюбец, привидевшийся гению Достоевского в ссыльной семипалатинской глуши.

Что же прожито и понято актером — сверстником Хмелева, играющим Князя через полвека? Прудкин видит своего героя не только изнутри возраста. Он творит роль как раз с непостижимым чувством дистанции к этому возрасту, к факту угасающего сознания, заторможенной, вывихнутой речи, исчезающему смыслу. Во встрече Зины и Князя разгадана встреча детства и старости, цветения и тлена, жизни и смерти. И потому никакой сатирической маски, никакой подчеркнутости. Просто человеческая судьба, в которую вглядываешься с жутковатым чувством. В хрестоматию современного театра войдет этот портрет испарения живой души: неуловимые, как в раннем детстве, переливы эмоций, набегающие на лицо из глубины меркнувшего сознания; путаются и плывут имена, времена, даты, торчат обломки старых анекдотов, с великим трудом сочиняются, составляются, преодолеваются фразы, Высказать мысль — как гору перейти. Блуждающий в темноте огонечек разума, спазмы памяти, силящейся вспомнить женские формы, — единственное, что наполняло жизнь старого попугая с насадными волосами и моноклем в глазу. Тем сильнее миг прозрения, тот миг, ради которого сыграна роль, ради которого, может быть, и написана вся повесть. Эти горящие страницы мордасовских летописей подготовлены и обставлены режиссером по всем Юнонам великой мелодрамы. Вспышка последнего чувства старика, подлая невинность цепкой девочки, макбетовская хватка {402} мамаши, тоскующей в Мордасове по Гвадалквивиру, воспаленный подсматривающий глаз дурака из-за кулис, старинный романс, спетый чужим голосом, пошлость, гадость, унижение беспредельное, и над всем этим, поверх всего этого — пронзающий человеческий вопль Князя — Прудкина. На наших глазах происходит чудо реанимации. Короче говоря, душа возвращается, жизнь, страдание, слезы, любовь. И, бог ты мой, сколько тут переливов и оттенков в одной этой фразе — «Я только теперь начинаю жить!..» Сколько тоски по непрожитому, сколько детской обиды. Жизнь проиграна, и судорогой сводит лицо, кожурой сползает пошлость с ряженой куклы, и мы потрясаемся вместе со стариком, которому обманчиво блеснул луч надежды. «Я тогда думал, что все будет лучше, чем оно потом было… а теперь… Я не знаю, что уж теперь». И как задрожали тяжелые мешки под голубыми выцветшими глазами, как взволновались высохшие руки в перстнях, как затуманились {403} влагой забытой страсти восхищенные глаза. Остался голый человек, наедине с жизнью своей и смертью.

А потом успокоение, обрастание защитной корой, оцепенение изнуренной последним порывом души. Сон. Тлен. Распад.

Если спросят, что такое характерный артист, теперь скажу — посмотрите Марка Прудкина в Князе.

Когда поинтересуются, что такое школа Художественного театра, повторю — смотрите Марка Прудкина в Князе.

Когда захотят узнать, что такое таинственная театральность Достоевского, еще раз отвечу — посмотрите Прудкина в Князе. Хотя бы ту сцену, где старый пошляк сползает с кресла на колени перед красотой, и мы плачем вместе с ним, над ним. И над собой, вероятно, тоже. Без этого нет Достоевского.

Литературная газета, 1981, 25 ноября.

## **{****404}** Перевоплощение Петра Белова

Театрального художника Петра Белова я знал много лет, ходил к нему в гости, дружил с его семьей, работал вместе с ним в театре. Жизнь вроде бы не сулила никаких неожиданностей и поворотов. Она катилась в заданном направлении, как у многих вполне благополучных советских художников. Потом Петр Алексеевич тяжело заболел — инфаркт, попал, как у нас говорят, «на реабилитацию». Из больницы он вышел другим человеком. Казалось, изменился ритм его физического и духовного существования. Каждому из нас однажды подается весть, да не каждый слышит. Петр Белов расслышал.

Знаменитый теперь цикл живописных работ, созданный им в последние годы жизни, был начат за несколько месяцев до болезни. Цикл не был доведен до конца. Внезапная смерть и быстрая слава породили легенды и слухи: некоторые полагали, что человек, написавший такие работы о сталинском времени, должен был, как минимум, лет десять отсидеть или, по крайней мере, быть из семьи репрессированных. Могу свидетельствовать: Белов не сидел, и в семье его никто не был репрессирован. Это была, что называется, нормальная русская интеллигентская семья, отец заведовал кафедрой в Московском зооветеринарном институте, мать — экономист. Но в том доме, так же как в любом другом интеллигентном доме тех лет, жили ожиданием арестов. По ночам просыпались от каждого стука в парадную дверь, держали на всякий случай наготове чемоданчик с бельем. Этот «ген» страха был с детства и в Белове, человеке и художнике, далеком от какой бы то ни было политики. Он освобождался от него в своих последних работах.

Сергей Юрский сказал о Белове, что его посетило позднее вдохновение. Это очень точно. Позднее вдохновение, горькое и светлое, {405} самое содержательное из всего, что может быть даровано творцу. Петр Алексеевич замкнулся в своей мастерской на Солянке, в старом московском дворике. Долго никто не знал, что он там делает, но лицо его разгладилось, как-то прояснилось, Видимо, его душой овладело внутреннее спокойствие и радость, без которых ничего не сделаешь в искусстве. Через несколько месяцев он стал приглашать своих друзей в мастерскую, пригласил Давида Боровского, Юрского, меня, расставил на спинке старого дивана нечто совершенно неожиданное…

На дворе стояла весна 1986 года. Россия, как проталина в его картине о Булгакове, только-только начала выглядывать из снежных завалов абсолютного безмолвия и мертвечины. Белов не очень хорошо понимал, для кого он пишет эти картины и будут ли они когда-нибудь выставлены. Шансов на это тогда не было никаких. Свои живописные фантазии он показывал очень узкому кругу людей, опасаясь огласки. И если бы ему сказали, что его первая персональная выставка станет сенсацией художественной жизни Москвы, а потом на нее будут стоять огромные очереди в Ленинграде, Куйбышеве, Свердловске, Каунасе, Вильнюсе, Минске, Киеве, что одна из его картин, а именно «Песочные часы», будет экспонироваться на выставке «100 лет русского искусства» в Лондоне, он бы, я думаю, просто не поверил. К тому же его грызли профессиональные страхи: как отнесутся к его живописным работам художники-станковисты? Белов всю жизнь писал, как говорится, для себя — этюды. В основном пейзажи среднерусской полосы. Это была скрытая от посторонних глаз работа, не идущая ни в какое сравнение с работой театральной, в которой он был мастер и профессионал высокого класса. И тем не менее он работал, работал упоенно, другого слова не подберу. Театр со всеми его производственными нуждами и «перестроечными» страстями отступил на второй план. Художник остался наедине с собой. Его блокноты запестрели множеством предварительных идей. Жизнь обрела какой-то высший смысл.

Я не могу отделить Белова — театрального художника от Белова — автора живописных фантазий на темы сталинской эпохи. Это не два человека, а один-единственный.

Он появился на свет в 1929 году в Замоскворечье, всю жизнь в Москве прожил и очень этот город любил. Оставил много пейзажей старых московских переулков с особняками и церквами. В детстве его почему-то особенно волновало, что на месте Москвы раньше была когда-то только маленькая часовенка. Рисовал он ее {406} во время войны между двух объявлений по радио: от «Угроза воздушного нападения миновала» до «Граждане, воздушная тревога!». Во время войны остался в Москве, лазал по крышам, собирал осколки от снарядов. Старший брат воевал, вернулся с войны невредимым, но тревога за него была постоянной, через десятилетия эта давняя тревога подвигнет Белова на картину «Сумерки». В его семье живописью никто не занимался. Летом 1941 года на дачу к Беловым приехал художник — родственник. Двенадцатилетний подросток впервые увидел этюдник и масляные краски в тюбиках, «опробовал» их и с тех пор сразу начал писать маслом, минуя технику карандаша и акварели, которым учился в Московской средней художественной школе (он поступил туда в 1943 году, без ведома родителей). Затем получил двойное образование: обычное, академическое, в Московском государственном художественном институте имени В. И. Сурикова, и параллельно — в Школе-студии {407} при МХАТ СССР, где закончил постановочный факультет. Тот факультет был уникальным учебным заведением. Художественный театр тогда по справедливости гордился своей постановочной культурой, в театре работали не только крупнейшие художники, но и знаменитые технологи сцены, прежде всего Вадим Васильевич Шверубович, сын Качалова. От мхатовской школы в Белове, кажется, навсегда осталась тщательность проработки деталей, дотошность и точность экипировки персонажей, стремление к образному насыщению пространства. И еще интеллигентность Русского мастерового, которого он прежде всего и напоминал: повадкой, хитрецой, простотой общения.

Судьба многих шестидесятников, призванных в театр после смерти Сталина (а Белов принадлежал к этому поколению), измельчалась, шла на убыль. Хирели театры, умирала под цензурными ударами новая драматургия, ломались судьбы лучших режиссеров. Но в это же время, как бы наперекор общему течению, встала на ноги и заявила о себе новая генерация советских театральных художников. Да как заявила! Когда под запретом стало слово, когда театр пытались впечатать и вплющить в лживую идеологию, искусство стало искать и нашло скрытые резервы выживания. Лучшие наши театральные художники, и Петр Белов в их числе, создали своего рода «экологически чистую нишу» для театра. Они переосмыслили возможности «пустого пространства», стали строить динамический мир сцены, который был одновременно и новой живописью, и новой архитектурой, и новой средой обитания для актера. Искусство сценографии, как его стали называть в эти годы, резко вырвалось из иллюстративности. Художник стал очень часто предрешать не только образ, но и философию спектакля, самые глубинные уровни зрелища. Возродилась традиция уникальных содружеств режиссера и художника, который, таким образом, становился не просто автором спектакля, но, если хотите, автором театра.

Петр Белов мечтал именно о таком — «авторском» театре. Он глубоко ценил содружество и сотворчество с режиссером, но как редко удавалось ему испытать эту радость. Он работал в разных театрах, но, пожалуй, нигде не смог осуществить до конца именно авторское свое начало. Были отдельные прорывы, заставлявшие говорить о себе Москву (например, декорации к гоголевскому «Портрету» в Театре имени Гоголя), но это были лишь эпизоды его жизни, которые никак не складывались в определенную и внятную линию. Он сполна познал вкус нетворческой зависимости, {408} ужас поточного и порой бессмысленного театрального производства, подчиненного «плану» и «валу». Ему приходилось «нырять» в такие пьесы, в которых не было даже вершковой глубины. К этому следует добавить, что Белов последние пятнадцать лет своей жизни работал в Центральном театре Советской Армии, учреждении для театрального художника во всех отношениях уникальном. Театр этот был построен перед войной в форме пятиконечной звезды. Тогда мыслили, что на полигоне Большой сцены главного военного театра страны можно будет развернуть невиданные батальные «полотна». А. Д. Попов, руководитель этого театра, заманивая к себе театральных художников, фантазировал и увлекал их возможностью устроить кавалерийские атаки в четыреста сабель, морские сражения и другие чудеса, вполне производные от «большого стиля» сталинской фасадной империи. Вот в этом «имперском» театре Белов должен был найти себя и сохраниться, осуществить по-своему те идеи, с которыми пришло в театр его поколение. Он открыл дорогу в театр своим друзьям, лучшим театральным художникам этого поколения. Он освоил Большую сцену и заставил ее говорить своим языком. Он понял, что на этой сцене можно разыгрывать не только помпезные зрелища, но и высокий трагедийный репертуар. Белов мечтал об античной трагедии, он ощущал масштаб Большой сцены лирически, чувствовал какую-то обреченность в соотношении этого пространства с реальным человеком. Сколько раз он обыгрывал этот масштаб, добывая все новые и новые краски в его необозримой палитре. Он накрывал сцену огромным саваном в спектакле «Мы, русский народ» и в «Усвятских шлемоносцах», он перекрывал ее многотонным пожарным занавесом, размещал гитлеровский бункер чуть ли не в натуральную величину. Он крутил и мял эту сцену в руках, как глину, пытаясь разгадать загадку этого пространства и обратить его к человеку. Я убежден, что живописные работы Петра Белова последних лет были выношены и выращены Театром Советской Армии, его внутренним и внешним обличьем, его духом. Не говорю о «Коменданте особой ложи»: портрет, как говорится, списан с человека, которого мы каждый день встречали в театре. Этот комендант с овчаркой, которую Белов ему присочинил, был такой же неотъемлемой частью интерьера армейского театра, как химеры Собора Парижской Богоматери.

В архитектуре театра, в его убранстве, подземельях, спецлифтах и колоннах, солдатских казармах над сценой — во всем этом казарменно-театральном {409} пространстве и быте витал образ сталинской эпохи, ее стиль и дух.

Центральная тема живописных фантазий Белова и важнейшая тема его жизни последних лет — человеческое страдание. Столкновение человека с гибельной силой, несоизмеримость «отдельно взятого» человека с враждебным ему пространством. Излюбленный эмоциональный образ — некая слитная «махорочная» масса, в которой не разглядеть лица. Это страна мертвых, насильственно убиенных. Земля, воздух и вода этой страны начинены смертью. Лики погибших обращены к нам отовсюду — из одуванчиков, из проталины, из ледовой проруби. Равнина, войска и над ними рука с трубкой. Пачка «Беломорканала» — людской поток, вливающийся в надорванный уголок, как в лагерные ворота. Игра на нашей аффективной памяти, на перевернутых масштабах. Расчет на особую советскую культуру глаза, воспитанного на определенных живописных стандартах, лозунгах, изобразительных штампах.

Эти работы можно, конечно, рассматривать изолированно, каждую саму по себе. Но они создавались в расчете на цикл. Если хотите, это многоактная пьеса, и в этой пьесе есть своя завязка, развитие и свои кульминации. Мейерхольд, Пастернак и Булгаков — {410} высшие трагедийные точки всего цикла. Тут часто нет даже всего человека — только головы, лица или глаза. Они взывают к нам из глубины воды, скованной льдом, из омута, из глухой стены, в которую замуровали поэта. Они обращены к нам с удостоверения уничтоженной личности. Фигура зэка монтируется с удостоверением народного артиста — эффект неотразимый.

Белов рассказывал мне о том, как он писал обнаженное тело Мейерхольда. Тогда еще не были опубликованы документы об издевательствах, которым был подвергнут в тюрьме режиссер. Мы еще не читали, как били его по синякам, ломали руки, заставляли пить собственную мочу. Белов все это предугадал в своей фантазии. Судьбу режиссера он пропустил через себя в буквальном смысле слова: тело Мейерхольда — это собственное тело Белова. Он сам себе стал натурщиком, и этот акт присвоения иной жизни, иной судьбы был высшим актом перевоплощения художника. {411} Он зажил чужой болью, провел ее через себя и транслировал нам.

Белов писал картины не о Сталине, а о себе самом, своей семье, своей молодости, о всех нас. Он мог бы повторить вслед за современным историком: Сталин умер только вчера. Вероятно, поэтому картины Белова мгновенно вошли в воздух современной культуры, растворились в нем. «Беломорканал» или «1941 год» для многих стали безымянными, как и положено плакату или народной песне.

Незадолго до смерти Петр Алексеевич Белов показал мне работу, которая получила потом название «Вся жизнь. Автопортрет». Там семь фотографий на стене, от детской до той последней, ритуально-посмертной. В них «вписан» автопортрет. В этой цепочке и последовательности — облик меняющегося времени, переданный через смену человеческих лиц, одежды, деталей и освещения. Собственная жизнь сделана театром. Посмотрев работу и почувствовав что-то неладное, я промямлил: «Ну, куда ты спешишь, что это за сюжет такой?..» Он виновато улыбнулся: «Нет, это нормально, надо же заглянуть туда, не так долго осталось»…

Лев Толстой полагал, что день, в котором человек не успел подумать о смерти, — пропащий день для души. Петр Белов успел подумать о жизни. Но он успел подумать и о смерти. Это было, вероятно, его последнее перевоплощение.

Театр, 1988, № 9.

*P. S. из 2002 года.*

*Белов родился в лицейский день — 19 октября. В тот день осенью 1988 года мы собрались в доме Беловых, как это делали при жизни хозяина, но уже без него. Давид Боровский, Сергей Бархин, Юрий Еремин, Сергей Юрский, Наталья Тенякова, Анаит Оганесян, еще несколько ближайших Петиных друзей. Был чудесный вечер, и с тех пор много-много лет каждый год без единого пропуска собираемся 19 октября в маленькой двухкомнатной квартирке на Профсоюзной, сидим под Петиным портретом, рассказываем друг другу и Петру Алексеевичу последние новости. Марьяна Белова готовит непременный греческий салат, выставляет любимую настойку — «беловку», Юрский всех смешит, Бархин со всеми спорит, Боровский цедит важные слова, я прокручиваю сюжеты будущей «Уходящей натуры». Рассказчики сменяют один другого, впроброс идут летучие обзоры московских сезонов. Такие вещи не записываются, не фиксируются. Невидимая сторона жизни, может быть, лучшая часть того, что можно назвать историей театрального быта.*

## **{****412}** Еще только вчера… Памяти К. Л. Рудницкого

Еще только вчера читал последнюю статью Константина Лазаревича Рудницкого, посвященную событиям 1949 года. Еще только вчера он показывал мне верстку первого тома его «Истории русской режиссуры начала XX века». Еще только вчера он рассказывал о «премьере» его книги о русском театральном авангарде, с горьким остроумием описывал банкет в честь него, битого И перебитого, устроенный в славном городе Лондоне.

Еще только вчера…

Не знаю, кем он был для других. Для меня он был прежде всего ярким и бесстрашным человеком, сделавшим самого себя. В последней своей статье в журнале «Театр», названной коротко «Сорок девятый», он приоткрыл историю своей души, поведал о страшной слепоте поколения, собственной слепоте. «Безродный космополит» второго разряда, он потерял на своей Родине, на своей земле расстрелянного в 37‑м отца, ждал долгие годы мать, отсидевшую в лагерях и ссылке. Прошел Отечественную «от звонка до звонка», был контужен, получил десять боевых наград и в том же незабываемом 49‑м должен был выслушать от партийного чиновника классический вопрос о том, не купил ли он свои награды на базаре в Ташкенте. Он был подвержен общему социальному наркозу, он заставил свой мозг проснуться. Опыт прожитой жизни спрессовался в конце концов в непоколебимые убеждения. Чем дальше, тем больше его отвращали любые формы насилия над человеческой мыслью. Герои его статей и книг — от Сухово-Кобылина до Мейерхольда и Ю. Любимова — люди, вышибленные из колеи. Трагические герои с улыбкой на устах.

Лицедейская природа жизни, понятая древними, нашла в нем {413} неутомимого исследователя. Его научные интересы сформировать довольно поздно. Годы были отданы газетной поденщине. Когда судьба забросила его в тихую гавань Института истории искусств, он распорядился своим шансом наилучшим образом. Острый ум и театральная природа, соединенные с очевидным писательским даром, быстро выдвинули его в первый ряд наших ученых театроведов. Его книга «Режиссер Мейерхольд», которую не раз пытались задушить на выпуске в конце 60‑х годов, принесла ему мировое признание людей театра. Последняя книга, та самая, чью премьеру отмечали в Лондоне, закономерно подводила итоги его работы в области истории русской режиссуры. Когда листать этот фолиант, насыщенный богатейшими иллюстрациями и вышедший одновременно в Англии, Франции и США, думаешь только об одном: почему наши соотечественники не заслужили такой книги?

{414} Он любил стихию капустника и режиссировал их с юношеской неутомимой яростью. В этом тоже была страсть, жизнь, ее многоцветье, почти задушенное официозом. По всем классическим меркам он был явно, очевидно некрасив, и вместе с тем он был непередаваемо изящен, особенно тогда, когда был, что называется, «в ударе». Его картавость завораживала. Он мыслил парадоксально, умел плыть «против течения». Он задыхался в унылые годы, когда у руля державы стоял мнимый писатель и все вокруг было наводнено сухово-кобылинскими мнимостями. Ему, как и многим другим, прививали «психологию заключенного», но он и ее преодолел. В последние годы работал без устали, азартно, не разгибаясь. Много успел завершить, еще больше — начать и задумать. В начале октября должен был быть с женой, Татьяной Бачелис, в Париже, были назначены его лекции в Сорбонне, должен был выступить на международном семинаре по Станиславскому. Вчера должен был…

Литературная газета, 1988, 5 октября.

## **{****415}** Наш Декамерон

Есть воспоминание об Александре Блоке: на каком-то поэтическом вечере к нему подошел молодой человек и посетовал, что само присутствие Блока на земле мешает ему писать стихи. Поэт отреагировал с полной серьезностью: «А мне мешает писать Лев Толстой».

Среди прочих нехваток и трудностей новой исторической и культурной ситуации — острый дефицит вот такого авторитетного голоса. Так в литературе, так и в театре. Авторитетный — это не «левый» и «не правый», но для всех — и «своих», и «чужих», — по-своему обязательный. Это некая художественная и нравственная инстанция, на которую, при всех сварах, непременно приходится оглядываться и «своим», и «чужим». И пока эта инстанция присутствует, не все разрешено. Есть определенный порядок в мире, если хотите, духовная иерархия. Есть перед кем стыдиться. Над человеческим фактором, так сказать, фактор божественный. Годы освобождения освободили нас и от этой иерархии. Нет авторитетного театрального режиссера или целого театра, который бы занимал в нынешней смуте такое место, которое занимали, скажем, в 60‑е и 70‑е годы ефремовский «Современник», театр Товстоногова или любимовская Таганка. «Одних уж нет, а те далече»…

Когда нет первых голосов, их замещают голоса иные. Место творцов занимают имитаторы. Они ни в чем не виноваты, просто природа не любит пустот. Создаются свежие театральные мифы, а публика образует, по слову поэта, новые драматические таланты. Будучи оттесненным на периферию общественных страстей, искусство театра тем не менее существует, куда-то прорывает свое новое русло. Куда?

Едва ли не самые громкие спектакли последних лет принадлежат Роману Виктюку. Свободный театральный рынок открыл в {416} нем второе дыхание. Бездомный режиссер с обочины буквально расцвел в последние годы вместе с другими непризнанными гениями его поколения. Режиссерская производительность — невиданная, драматургические интересы — необъятны. У него нет пристрастия к тому или иному театру, к тем или иным стенам или странам. Привыкший к бродяжничеству в застойные годы, он и сейчас запросто совмещает «Современник» и вахтанговцев, Таганку и МХАТ, мужской и женский. Он ставит Эдварда Радзинского и Льва Толстого, Жана Жене и Марину Цветаеву. Он вездесущ. Ограниченный коротким поводком в прежние годы, он стал теперь «экспортным товаром» повышенного спроса. Иногда сплетается фантастическое видение: кажется, что режиссер одновременно держит в своих руках сцены Ленинграда и Рима, Горького и Хельсинки, Киева и Лос-Анджелеса.

Он закрыл собою зияющие пустоты столичной сцены. Актеры влюблены в его репетиции. Примадонны стоят к нему в очередь на постановку бенефиса. В его драмбалетах дышит мужская запретная страсть и неутоленная женская надежда. Его актеры всегда помнят свое балаганное прошлое. Тут, как у Феллини, все человеческие типы восходят так или иначе к белым и рыжим клоунам. И к клоунам голубым. Однако в отличие от великого итальянца признаки грубой жизни он вытравляет всеми доступными ему средствами. В жизни он задыхается, на сцене — дышит. Он опоздал родиться. Его идеальная площадка — петербургский «Привал комедиантов» или «Бродячая собака». Не знаю, слышал ли он об этих дореволюционных кабаре. Как бы то ни было, амбивалентные герои Романа Виктюка, с мерцающей усмешкой на губах, определили стиль нового театрального дня, а сам режиссер стал блуждающим знаком смутного времени.

Виктюк придал актуальность старой теме «театра как такового». Что бы он ни ставил — исповедь советской проститутки («Наш Декамерон» Радзинского в Ермоловском театре), английский фарс о Сталине, Жданове, Шостаковиче и Прокофьеве («Уроки мастера» Джорджа Паунелла в Театре Вахтангова) или бродвейский шлягер «М. Баттерфляй», — он ставит пьесу о театре. Его единственная страсть — обнаружить театральное содержание любого сюжета. Китайский шпион, актер, способный несколько десятилетий не только притворяться женщиной, но и выступать в качестве неразоблаченного любовного партнера (сюжет «М. Баттерфляй»), — это, если хотите, эмблема «театра Виктюка». Гинкас играет, {417} чтобы открыть что-то в жизни. Виктюк играет, чтобы зритель об этой жизни хоть на три часа забыл.

Советский Декамерон у ермоловцев начинается с пародийного видения Большого театра. Два церемонных карлика в старинных одеждах устраиваются в ложе, звучит итальянская ария, предваряющая пряный сюжет. В оперную архаику контрапунктом вторгается музыкальный рефрен низовой культуры — «Ален Делон говорит по-французски…» Песенка про Делона, который говорит по-французски и не пьет одеколон, сопровождает появление блистательной клоунессы Татьяны Догилевой: ей предстоит воплотить советский китч в живом плане. Режиссер сразу же устанавливает театральные фильтры, через которые он процеживает любимую совдействительность. Простая операция автоматически выводит зрителя из реального пространства и времени в пространство и время сцены, которой жизнь не указ. Напротив, в те три часа, что идет спектакль, можно научиться преодолевать жизнь, найти способ примирения с ежедневным кошмаром. Театр Виктюка по своей природе наркологичен. Это относительно дешевая психолечебница, в которой через театр происходит изживание наших комплексов, от социальных до сексуальных. Тут не надо думать о страдающем брате, не требуется особых умственных усилий, никакого раскрытия собственной души в ответ искусству. Портреты-полотнища {418} Сталина, Брежнева, Хрущева встряхиваются, как старые ветхие простыни, Ален Делон не хочет пить одеколон, арабский принц женится на советской проститутке. Все оказывается лишь поводом для игры, которая сама себе цель.

Романа Виктюка подстерегают старые опасности. Театр, замкнутый на самом себе, лишается почвы. В его китчах гнусность объекта изображения иногда трудно отличить от художественных средств, которыми этот объект воссоздается. Но режиссер на редкость последователен. Даже сталинскую тему на вахтанговской сцене он открывает тем же театральным ключом, очевидно, вспомнив своего давнего предшественника Николая Евреинова. Это тот из парижского далека пытался истолковать вакханалию 37‑го года с точки зрения излюбленной и воспетой им театрализации жизни. В его пьесе «Шаги Немезиды» Москва представлена как подмостки политического балагана, где люди в масках и сплошь под псевдонимами творят кровавую игру со всеми атрибутами гиньольного театра. В сходном стиле Виктюк воссоздал историю травли Сталиным и Ждановым двух знаменитых композиторов.

В кремлевских палатах, в черно-белой трагедийной гамме разворачивается бандитская игра в кошки-мышки. Но бандиты вместе с композиторами не раз напяливают белые маски, предлагая нам уловить театральную изнанку вечного сюжета. И тогда оказывается, что гений и злодейство скреплены какой-то невидимой связью. Бог внемлет, но и черт не дремлет. Изумительная сцена, в которой вся четверка пытается сообща, бригадным методом сотворить образцовую советскую музыку. Тут все типы театров, которые породила эпоха: фасадный, зэковский, романтический, фольклорный. Воистину, сумбур вместо музыки. Прокофьева играет Юрий Яковлев, Шостаковича — Сергей Маковецкий. Никогда еще национальный гений не был представлен в таком унизительно-жалком ракурсе. С. Маковецкий помимо прочего уловил какую-то детскость в приплюснуто-скособоченной фигуре Шостаковича, в его извиняющейся близорукой пластике. Телесная немощь, готовность попасть в такт злодею, ужас перед физическим насилием. Два драгоценнейших сосуда духа, мерцающие сквозь личины несчастных шутов, — безумная смесь, которой наслаждается режиссер-лицедей. Кто кого переиграет?

Поначалу кажется, что игроки с другой стороны крайне примитивны. Михаил Ульянов и Александр Филиппенко — Сталин и Жданов — своих карт долго не выкладывают. Первое впечатление — {419} два уркагана, не знакомых даже с воровским кодексом чести. Крестный отец и плешивая сволочь, мелкий бес, натянувший на себя личину идеологического инквизитора. Уличная брань, подножки, грубое измывательство. Потом, особенно во втором акте, начинаешь понимать смысл названия. Это действительно «мастер-класс», уроки мастера. Того мастера, которого на сцене нет, но с которым ведет свой непрерывный диалог бывший семинарист из Тифлиса.

Легче всего было бы сказать, что Ульянов играет не Сталина, а дьявола во плоти. Вероятно, в этом и заключено тайное режиссерское задание. Но этот дьявол, как говорится, нашенский. Знаменитого акцента нет и в помине. Его повадки и ухватки идут от уголовного мира, от подполья, от трофейных фильмов, отсмотренных в кремлевском бункере. Но актер идет дальше, пытается пробиться к самому грунту параноической психологии. Вождь народов и друг всех артистов не раз как бы выключается из реального времени и сосредотачивается на чем-то своем, нам неведомом. В работе Ульянова есть внутренняя загадка, тайна, которую он не спешит разъяснять.

Михаил Чехов предлагал артистам отыскивать «воображаемый центр» в любой роли. Он может быть в груди, в голове, в другой части тела или вне его. Воображаемый центр кремлевского горца, открытый Ульяновым, находится в небесах. В этом-то вся загадка и заключена. Он ему хочет что-то доказать, он перед ним {420} Ваньку валяет, личинами играет. Вот почему изгнанному семинаристу нужны для победы не просто чьи-то души, но именно души Шостаковича и Прокофьева. Вот уж тогда действительно победа-Отблеск этой сатанинской гордыни есть и в работе Ульянова. Отблеск есть, но победы над музыкой нет. Режиссер распластывает Сталина на полу, заставляет его рыдать и корчиться. Оказывается, палачу совсем не безразличен авторитетный голос. Он без него тоже жить не может. Р. Виктюк настойчиво акцентирует этот момент. Он даже запускает в финале отмаливающую музыкальную тему. Проблема товарища Сталина, так сказать, растворяется в общефилософских эмпиреях…

Народ, то бишь публика, тоже не безмолвствует. Нетерпеливые, не разгадав загадки, покидают зал. Другие смущены, не совсем понимают, как это все можно совместить. Им невдомек, что все совершается не в Кремле, но в театре. Что издевательство над композиторами тоже может быть поводом для чисто театральной игры. Что без этой игры в «нашем Декамероне» существовать невозможно. Публика еще не научилась преодолевать жизнь через сладкую отраву сцены. А не в этом ли смысл затейливых драмбалетов Романа Виктюка, странствующего и всеми обруганного рыцаря театральности?

Московские новости, 1990, 11 марта.

## **{****421}** Гулянье над обрывом

Некоторые из наших замечательных актеров успели как-то между делом поработать в мультипликации. Может быть, думали о небольшой халтуре, но судьба распорядилась, как всегда, по своему усмотрению. Герой мультфильма вдруг присваивает себе сущность создателя, смешно ее утилизирует, тиражирует в миллионах экземпляров и «выколдовывает» из актера его творческий эквивалент. Голос вбирает характер и отделяется от своего творца. Актер становится безымянным персонажем фольклора, именуется прозвищем своего рисованного двойника. Он возвращается в детство и становится классиком. Наглый и обольстительный кот Матроскин, трогательно-простодушный Винни-Пух, несчастный волк-страдалец с его безнадежным «Ну, заяц, погоди» — это уже часть нашей общей памяти, не требующей дополнительной расшифровки и обозначений.

«Ре‑бя‑та, давайте жить дружно» — и сладкий голос кота Леопольда плывет над страной. И видишь эти прозрачные голубые глаза нашего несравненного комика, который, подобно своему рисованному собрату, давно уже гуляет сам по себе.

Нация создает своих актеров путем длительной селекции. Из рыхлой корявой народности, из груды человеческого шлака, как сказал бы поэт, великие магниты театра производят свой отбор. Актерство в своей совокупности есть портрет народа на данном этапе его исторического бытия. Не разворачиваю метафору в силу ее очевидности.

Александр Калягин был отобран временем и вытащен случайной актерской судьбой на стрежень. Приручить этого «кота» не смог никто. Он от Любимова ушел, от михалковской и даже ефремовской ласки уклонился. Как и положено всем мировым Леопольдам, {422} он в стае не ходит, живет в каком-то своем ритме и цикле и сам решает, когда нас одарить лаской.

В нем бродит сценическая кровь. Что бы ни делал, он театрален в том самом общем и важном смысле, который все чувствуют, но который нельзя открыть в словах. Это особого рода энергия, которую называли то «лучеиспусканием», то аурой, то еще как-то понаучнее. Леопольд может на это только улыбнуться. Он и сам не знает, что это такое и за что его одарила судьба.

Анатолий Эфрос предложил ему играть Федю Протасова. Все возмутились, ну что угодно, только не Протасов. «Почему, — негодовал режиссер. — Только потому, что толстый?»

Актер выкладывался на репетициях, страдал, пытал и бередил свою душу — в роли этой его не приняли. Тело победило душу.

Предрассудок гнет и ломает актерскую жизнь, и сопротивляться этому немыслимо трудно.

Не знаю, почему Ефремов выбрал его на роль Ленина. В театре было несколько хороших лысых актеров, за плечами которых не было ни кота Леопольда, ни тетки Чарлей. Тоже, казалось бы, совершенно поперек зрительских ожиданий. Но на этот раз признание было оглушительным и всеобщим. Леопольд стал государственным артистом, а это в то время многое значило. Получил {423} «талон на место у колонн», новую квартиру, звание, премию, еще что-то. Но и тут выскользнул из цепких советских объятий и продолжал гулять сам по себе.

В своего Ленина он привнес самые простые вещи. Он отнесся к нему как к человеку, совершившему величайшую ошибку, которую нельзя поправить. Ему дано было дожить до того, чтобы увидеть последствия своей идеи. Немой, парализованный, обреченный на уничтожение, он выходил в луч света из кремлевского кабинета, вставал в центр сцены и долго молчал, смотрел куда-то вдаль. Мизансцена была сделана так, что зал, вопреки канону, не аплодировал, а настороженно затихал, что-то предчувствуя.

Весной 1985‑го играли этот спектакль в Польше, которая тогда находилась в ситуации военного положения. Незадолго перед тем, как МХАТ приехал в Варшаву, убили ксендза Попелюшку. Город гудел. В гримуборной мы обсуждали подробности этой кровавой истории, а Николай Максимов, гример Калягина и его постоянный шахматный партнер, делал свое дело. Он метил тени на Калягинском лице, худил его, вырисовывал черты вождя. Калягин-человек ужасался криминальному режиму, два голубых наивных озерца застыли в немом вопросе, а в это время на его лице, как бы совершенно независимо от актера, все отчетливее и неотвратимее {424} прорисовывались черты того человека, который этот режим основал. Через полчаса ему предстояло его играть.

И он играл. Смею вас заверить — играл замечательно. Потому что великая сила актера не в словах, а в том, что за словами. Это был, вероятно, мифологический театр, его внутренние посылки были ложными, а балансировка на краю пропасти опасна. Но Калягин получал радость от этого гулянья над обрывом.

На то он и Леопольд.

Когда один и тот же актер играет Ленина, Чичикова, тетку Чарлей и Протасова, трудно определить его «тему». Его тема — актерство как таковое, радость игры, наслаждение чудом живой жизни. В недрах своей актерской души он по-детски доверчив. В лучших его работах звенит нежная и грустная струна, без которой в России не может быть крупного актера. Он сочувствует человеку, даже самому ничтожному. Он и в Павле Ивановиче Чичикове открыл запас такого понимания России и ее обитателей, какого здесь никогда не видели. В этом смысле он остался тем самым медбратом, работником «Скорой помощи», где он начинал в дотеатральные свои времена.

{425} Его могучий темперамент в любой роли ищет разрешения, взрыва, кульминации. Тогда он буквально ошпаривает, вонзается в зрителя своими верхними нотами, извлеченными из глубин самостоятельно существующего тела. Он трудно умещается в пространстве современной пьесы, не холодной и не горячей. Ему нужен разворот, перепады состояний, настоящая дистанция, чтобы открыться, пробиться к самому себе, к тому энергетическому источнику, который в нем запрятан. В сущности, он давно пропадает без серьезного дела. И это одна из тех непоправимых и бессмысленных растрат, на которые так щедро наше нищее театральное время.

Он нуждается в режиссере более чем кто-либо, потому что собственные штампы давно уже душат его. Его счастье — в независимости. Его беда — в том, что он гуляет сам по себе.

Геннадий Хазанов объяснял мне недавно, что на репетициях «Игроков» они возрождались к новой жизни. «Что там делал Калягин!» Когда это говорит актер об актере — это многого стоит.

Он на распутье. Он в расцвете сил. Ему всего лишь пятьдесят. Ему уже пятьдесят. Он не знает, что ему делать. Он хочет играть.

Он играет.

Культура, 1992, 23 мая.

*P. S. из 2002 года.*

*Незадолго до своего пятидесятилетия А. Калягин выпустил актерский курс в Школе-студии МХАТа. Тогда же он начал затяжную историю по созданию своего театра. Новорожденный получил при крещении латинское имя «Et Cetera». Никакой критики в адрес этого странного имени Александр Александрович не принимает. Что-то ему нравится в этой гордой второстепенности. Когда есть «Человек», «Театр Луны» и даже «Театр около дома Станиславского», им наперекор придумывается «Et Cetera».*

*Открыв театр на Новом Арбате, Калягин перестал быть кустарем-одиночкой, несущим ответственность только за самого себя. Далеко не сразу он сориентировался на местности. Долгие годы образ его театра двоился. В устье московского Бродвея, над вратами какого-то бывшего советского министерства возник стилизованный контур калягинского лица. Милый толстяк с усиками — что-то вроде обожаемого Калягиным Чарли Чаплина, только без котелка и тросточки. Эмблему придумали быстро, но куда этот театр двигать, долгое время не знали.*

*«Et Cetera» родился в смутное время. Многие знаменитые актеры покинули свои насиженные гнезда, обрели свободу. Им тогда показалось, что можно вести театральное дело без серьезной режиссуры, без направления, без опостылевших всем идей и концепций. Просто под залог звонкого своего* {426} *имени. Имени оказалось недостаточно. В какой-то момент, на краю беды, Калягин понял, что надо соединить маленький театр и себя самого с режиссурой. Он ведь столько лет работал с Ефремовым и Эфросом, которые любили его и были к нему беспощадны. Никита Михалков обводил контуром его фигуру на фотографии, худил артиста до необходимых пропорций, так, чтобы сквозь актерское тело просветилась душа чеховского Платонова. В годы свободы он долго не следовал никакой серьезной режиссерской диете. Гулял сам по себе, но вдруг заскучал. И стал спасать себя — другого слова не подберу. Позвал болгарина Александра Морфова, потом появился Роберт Стуруа. Калягин сыграл Дон Кихота, Шейлока, папашу Убю. Его стали ругать и хвалить на каждом перекрестке (в чем и выражается, как известно, слава). При этом он стал возвращать себе репутацию актера национального масштаба. Операция по самоспасению задумана надолго. Хитрый Леопольд, он обласкал и пригрелся рядом с грузинским мастером. Веселый и мудрый толстяк из Грузии стал его врачевателем, продолжил работу, которую Калягин совершал в свои лучшие годы.*

*Один знакомый рентгенолог написал мемуары. Доходя до ключевого момента просвечивания тот или иной знаменитости на томографе, эскулап не раз роняет печальную фразу: «Открылась неприглядная картина».*

*Калягин захотел встать под такой томограф. Незабываемая интонация, с которой он поведал о том, что с ним приключилось на репетициях Стуруа: «Он как будто содрал с меня кожу».*

*Почему-то вспомнился один эпизод калягинского жития. Был банкет после долгожданной премьеры «Так победим!». Ефремов тогда обожал Калягина. Употребляю именно это слово, потому что оно отвечало тогдашним чувствам режиссера. На ленинском банкете он нежно взял лицо своего любимого артиста в ладони и с оттяжкой, ефремовской мужской неотразимой оттяжкой, произнес нечто несуразное: «Саня, если б ты был бабой, я б тебя…». Таинственные отношения между режиссером и актером, который хочет гулять сам по себе, тут были приоткрыты в своей изумительной пластической наглядности.*

*В мае 2002 года Калягину стукнуло шестьдесят. Положенный орден он получил, но торжества перенес на осень. Осенью — по слухам — он должен сыграть «Последнюю ленту Крэппа», труднейшую пьесу мирового репертуарного томографа, которая проверяет любую звезду на возможность дальнейшего свечения. Для такой операции на Новый Арбат в театр «Et Cetera» вновь приглашен Роберт Стуруа. Результатов просвечивания не знаю — спектакль выйдет, вероятно, одновременно с той книгой, которую вы держите в руках.*

## **{****427}** Der Künstler

Когда закончился спектакль «Вишневый сад», публика наградила его создателей давно неслыханной в Москве овацией. Штайн и его актеры были растроганы, долго кланялись и совершали ритуал, известный с давних времен как «просьба об аплодисментах». Напор дружеских чувств был так велик, что режиссер решил даже высказаться. «Наступив» на аплодисменты, он сказал о том, что приезд в Москву огромное событие в его жизни и в жизни его актеров, что он этого никогда не забудет. «Немцы, как вы знаете, очень сентиментальны», — добавил режиссер, и ни один мускул не дрогнул на его лице. Зато русская переводчица именно на словах про сентиментальных немцев чуть было не зарыдала. Возник чеховский эффект неожиданности, которого так недоставало критикам в актерском строе немецкого «Вишневого сада».

Вообще у наших режиссеров и критиков к Штайну оказалось много вопросов, которые я попытался, как бы от имени корпорации, задать режиссеру в телеинтервью перед его отъездом из Москвы. Дело происходило в необъятном фойе Театра Армии. Интервью предшествовала смешная история, относящаяся к области театрального быта. Перед Штайном моим собеседником был Леонид Хейфец, один из тех, кто «сажал» собственный «Вишневый сад» несколько раз и потому особенно пристрастный к работе германского коллеги. Мы с ним разговаривали в кабинете на втором этаже, а Штайн был в это время на пятом. Хейфец принял все меры предосторожности, которые мне поначалу показались явно преувеличенными. Он плотно закрыл дверь, прежде чем сказать, что он думает о спектакле. Но и при плотно закрытой двери главный режиссер Театра Армии был великодушен, посетовав только на то, что нельзя так безумно растягивать сюжет и утомлять зрителей. Было ясно, что за этим у него стоят гораздо более {428} серьезные художественные претензии, которые он, повинуясь групповой режиссерской солидарности, не хочет обнародовать.

Каково же было мое изумление, когда через полчаса Штайн, тосковавший в армейских просторах, начал… с Хейфеца. Вот, мол, руководитель этого театра пеняет, что спектакль длинный, а не знает того, что в Берлине наши рабочие делают все переходы между актами за 20 минут, и спектакль укладывается в нормальное время. Опешив от этого «стука, который бежит быстрее звука», я сказал Штайну, что дело не в Хейфеце, а в том, что большинство русских критиков и режиссеров его спектакль восприняли, как бы это сказать, неадекватно, что он расколол пишущих. Штайн усмехнулся: а как же иначе. Вопрос, заданный для разминки, — насколько следовал он традиции раннего Художественного театра, в частности, режиссерскому экземпляру Станиславского, — Штайн парировал {429} довольно жестко. В самой пьесе заложена некая театральная традиция ее истолкования, она окутывает пьесу, и не считаться с этим невозможно. Но он совершенно не понимает, почему русские так носятся с режиссерскими экземплярами основателя МХТ: ничего питательного он в этих экземплярах сейчас не видит. Так что он должен разочаровать тех, кто полагал, что Штайн просто внимательно изучил Станиславского и показал русским, как надо играть Чехова по Станиславскому. Традицию он воспринимает только как некий импульс, который заставляет современного режиссера с еще большей настойчивостью и смелостью осуществлять самого себя. Традиция может вдохновлять, но помочь ничем не может. Что он читал внимательно, так это чеховский текст. Его простая и всеобъемлющая идея заключалась в том, чтобы последовать самым буквальным образом за каждой чеховской ремаркой. На возражение, что это не театрально, что он потерпел неудачу на этом буквалистском пути, Штайн ответил почти обиженно: «Ну можно, черт побери, раз в жизни попробовать?!»

Оспаривая одну за другой критические позиции, которые я старался ему изложить, он постепенно стал приоткрывать замысел спектакля. Чеховские темы в том плане, в каком мы их толкуем, его мало интересуют. То есть его не интересуют «проблемы гуманизма». Вокруг чеховских людей — огромная природная сфера, которая живет по своим законам. «Равнодушная природа» определяет цикл человеческой жизни. Я вспомнил старую шутку Виктора Некрасова о киевском народонаселении — «флора хороша, но фауна не очень», — связав это с впечатлением от его актерского ансамбля. На фоне того, что происходит в большом круге этой пьесы, в той сфере, которая окружает маленький человеческий мир, масштаб людей сильно сужен, рассуждал Штайн. «В сущности, все они — туристы». Тогда я напомнил ему разговор двухлетней давности о «Трех сестрах», который происходил во МХАТе, в ефремовском кабинете. Немецкий режиссер тогда говорил о так называемой тоске чеховских героев, о том, как ее сейчас понимать, и вообще о том, как играть Чехова в западном мире, который решил самые грубые социальные проблемы, но все-таки не знает, что делать с этой самой метафизической тоской, которой страдают лучшие люди чеховских драм. Позитивна или негативна эта тоска? Он сравнивал ее тогда с фитилем в керосиновой лампе, — образ керосиновой лампы был лейтмотивом в его спектакле. «Тоска» оказывалась сокровенной сущностью бытия, признаком еще живой души, ее связи с той высшей силой, что {430} вызвала эту душу к жизни. Выслушав мое напоминание, он на секунду задумался и смешно переспросил: «Это я так говорил? Может быть, я был тогда после сильной выпивки?» Это была одна из самых чеховских реплик Петера Штайна.

Нет, его не интересовали в «Вишневом саде» чудеса пиротехники, он хотел выстроить сложные взаимоотношения между тем, что мы называем природной средой и человеком. То, что декорациям аплодировали, для него тоже было знаком глухоты и взаимного непонимания. Громоздкие переходы, антракты по 40 минут — все это вызывало у него приступы зубной боли. Высокий замысел столкнулся с ограниченностью театральной материи, с ее материальной грубостью.

Он легко и быстро отвечал на наши «вечные вопросы». Комедия или трагедия? Кто прав, Чехов или Станиславский? Да оба правы. С точки зрения содержания, какая же это комедия? Но с точки зрения того, как эта пьеса написана, это, безусловно, комедия: острота и быстрота переходов, способ обрисовки человеческих характеров очень близок к комедийному, почти фарсовому. Он ощущает в этой пьесе мистическую загадку, проникающую к истокам человеческой жизни как части космоса. Он не знал пастернаковского замечания, что Чехов пишет своих людей как пейзажи, как деревья и облака, но, услышав, немедленно и благодарно согласился. Он с презрением отверг трактовку его спектакля как германской гуманитарной помощи России. Он ставил этот спектакль не для Москвы, а для Берлина еще до падения стены, и меньше всего думал о нас. Он самого Чехова воспринимает как величайшую гуманитарную помощь России Западу. Потом, когда телевизионщики выключили свет, Штайн заговорил о театральной ситуации в Европе и Германии; происходит явная смена идей и поколений, никто из крупных режиссеров не хочет руководить театрами, все хотят быть только художниками, и я хочу, потому и ушел из Шаубюне, театры попадают в руки актеров или продюсеров, которые меняют сам облик современной сцены. Слово «художник» — künstler — он произнес иронически, пародируя, вытянув губы трубочкой на этом самом «умляуте».

Так он и стоит перед моим взором — с губами, вытянутыми трубочкой, в фойе театра бывшей Советской Армии, замечательный немецкий художник Петер Штайн. Der Künstler.

Московский наблюдатель, 1992, № 11/12.

## **{****431}** Фома

Мифотворчество вокруг Петра Фоменко только начинается, хотя Михаил Левитин, может быть, в порядке упреждения (еще до гитисовских спектаклей и до «буфетного» шедевра у вахтанговцев) уже успел объявить своего собрата по цеху жертвой театроведческих кликуш. Соблазн «сформулировать» человека, дать ему исчерпывающую дефиницию и затем иметь уже дело не с живой материей, а с твоей моделью — этого упоительного соблазна не избежал и сам Михаил Захарович, написавший о Петре Наумовиче глубоко пристрастную, насквозь личную и по-своему замечательную статью, вернее, апологию определенного искусства, которому он сам служит. Это он вывел искусство Фоменко из глубочайшего презрения к человеку, к нам ко всем. Это он определил дар Фоменко как «черный», а все его темы как «запретные» (хотя что ж тут запретного — «грех и возмездие за грех», — если поверить левитинской «окончательной» формуле, в которую он «уложил» соперника-режиссера). Тем не менее именно Левитин, кажется, единственный прикоснулся к реальной художественной проблематике и режиссерской технике, которой владеет Фоменко и заставляет «кликуш» из критического цеха подбирать бьющие мимо эпитеты и красивости, не просветляющие сути «темного гения», который явно заключен в искусстве современного мастера.

За глаза все наши режиссеры-лидеры как-то именуются. Товстоногова в театральной среде называли «Гогой» (что-то в этой кличке было от «крестного отца», неофициального распорядителя театральных судеб); Любимова — Юрий Петрович, иногда просто — Петрович (как цехового старшину, мастерового); Ефремова По всей Руси кличут звонким именем Олег (хотя не всем удалось с ним выпить на брудершафт). Уже давно поседевшего Петра Наумовича Фоменко почему-то величают Петей — и в этом амикошонстве {432} есть, вероятно, свой резон. Это знак принадлежности к птичьему классу комедиантов, увековеченных у нас гением Островского (Гриша Незнамов, Аркашка Счастливцев, Петя Фоменко etc.). Он избыл свою жизнь в этой крикливой и пестрой стае, в этом тесном театральном курятнике. Он один из тех, кто сумел-таки претворить тему театрального «курятника» в нечто общезначимое. Этот шанс жизнь предоставила ему поздно, настолько поздно, что он мог бы вспомнить по этому случаю слова своего дальнего предшественника из французских пернатых — нам дарят кальсоны тогда, когда уже нет задницы.

Его режиссерская судьба была затенена и перекрыта Гогой. Петровичем, Олегом и Анатолием Васильевичем. Шестидесятник по паспорту, по театральной крови, он, безусловно, принадлежит иным временам. Все доблести своего поколения, включая гражданские, {433} он сконцентрировал и преобразил в чувство театра. Притом того театра, который заведомо был обречен. Жадный интерес к злу, разлитому по всему пространству жизни, эксцентрическое проявление основных человеческих чувств, взятых на пределе — от восторга любви до автоматизма любовной похоти, озорная политическая буффонада в сочетании с мистическим гиньолем, — достаточно было этих разногласий с «большим стилем» послесталинского театра, чтобы стать его, этого театра, изгоем или, точнее, перекати-полем.

Наше театральное «поле» он пересек вдоль и поперек, особенно облюбовав старый маршрут из Петербурга в Москву и обратно. Свой природный дар он пытался приспосабливать к предлагаемым обстоятельствам, ставил Брагинского, Тренева и Михалкова (рядом с Шекспиром, Камю и Жироду). Он себя насиловал и ломал, примеривал разные маски и играл разные роли, в том числе роль главного режиссера советского театра со всеми вытекающими последствиями для душевного и физического здоровья. Его главрежество в славном Театре комедии над гастрономом на Невском проспекте (оно длилось восемь лет) напоминало губернаторство Санчо Пансы. С начальством он ладить не умел, запутался в театральных интригах, на всех обиделся (он очень обидчив, Петр Наумович) и был в конце концов придушен труппой вместе с ленинградскими болотными упырями, родственниками по прямой линии его сухово-кобылинских страшилищ из «Смерти Тарелкина».

Сам он умирал и возрождался многократно. Его спектакли существовали на правах кукушат, подброшенных в чужие гнезда. Его труппа осколками разбросана по двум столицам. В любом театре он немедленно обретал своих «пернатых», слетавшихся на его «манок». Он слышит музыку «мистического реализма», но в равной степени владеет стилем лирического фарса или эксцентрической лирики. Его многоликость идет от скоморошества, которое в нем необыкновенно сильно. Но он из тех скоморохов, которые Помнят свое прошлое, когда у них вырывали языки и запрещали хоронить рядом с нормальными людьми. Романтический флер профессии у Фоменко очень силен, говоря об актерстве, он часто поминает Оскара Уайльда с его «Соловьем и розой». Там соловей бросается на шип, чтобы издать свою лучшую трель. Не обходить «Шипы» виртуозностью, а натыкаться на самое острие — этот путь он полагает единственным для русской актерской школы, завещанной {434} предками. Но совершить этот акт в мире имитаций и фальшивок невероятно трудно.

Он начинал как музыкант, играл на скрипке, закончил одну из лучших московских музыкальных школ. Музыкальное начало определяет и ведет его режиссуру, но довольно часто оставляет его на мели в тоскливом и тошнотворном беззвучии. Его режиссерская музыка может быть зафиксирована через некоторые повторяющиеся мизансцены (за отсутствием общеупотребительных нотных знаков в этой области), которые для режиссера значат не меньше, чем лейтмотивы для композитора.

Перебираю в памяти излюбленные мизансцены Фоменко, какие-то устойчивые режиссерские темы, которые сквозными мотивами прошивают его искусство на протяжении десятилетий — ставит ли он безусловного Островского или совершенно условного советского драматурга Геннадия Никитина. Особенно Никитина, который не обременен канонами режиссерского прочтения и вообще ничем не обременен. В пустоты такой пьесы (она называлась «Муза» и поставил ее Фоменко в середине 70‑х в Ленинграде) режиссер вынужден вчитывать всего себя. «Пустота» оказывается высасывающей и провоцирующей — она порой открывает артиста до самых глубин его творческой фантазии, не стесненной гением {435} драматурга, по отношению к которому тебя все равно воспринимают лишь как исполнителя (отсюда, кстати, и многие устойчивые легенды, согласно которым успех Щепкина в мелодраме «Матрос» перекрывал для современников его же классические создания в пьесах Гоголя и Грибоедова).

Помню генеральную репетицию никитинской «Музы», которая еще имела подзаголовок «Мой друг Моцарт». Моцарт был помянут по случаю того, что герой пьесы некий алкаш по фамилии Марасанов, в детстве учившийся игре на скрипке, решил вместе с двумя другими своими собутыльниками возродиться к новой жизни через музыку. Сфера жизни в том спектакле — как всегда у Фоменко — была представлена в своей грубо-плотской, «фламандской» форме, решенной ироническими средствами театра. На первом плане громоздилась наглая тахта, на которой царствовала жена Марасанова (эту крошку уморительно играла Татьяна Шестакова). Она знала только один верный способ избавить супруга от излишков мысли и прибегала к этому способу в неприхотливо-кошачьих формах. Сам же алкаш-работяга был наделен режиссером чувством непроясненной тоски, которую он разрешал доступными нашему человеку средствами. Он выпивал и затем затевал игру с телевизором, опережая на долю секунды папановский рев «Ну, погоди!», он сам рычал в ящик знаменитую репризу, получая в каком-то смысле авторское удовольствие.

Дело происходило в цеху какой-то фабрики, по сцене были разбросаны рулоны бумаги, толстые обмотанные трубы причудливыми изгибами уходили вверх. И вся эта тупая производственная канитель, весь этот соцреалистический-сюрреалистический коллаж вдруг разрезался ослепительной мизансценой, распахивающей режиссерскую душу. Три алкаша приходили в Дом культуры к подруге юности Музе Аполлоновне, руководительнице детского хора. На стропилах оказывались дети — белый верх, черный низ. Эфирная Муза в виде актрисы Ольги Волковой (одной из безусловных «фоменок») призывала хор вспомнить что-нибудь самое радостное — «поле, детство, море одуванчиков». И этот детский советский ангельский хор вдруг обрушивал на нас, на алкашей, на весь этот погрязший в мерзости мир «Аве, Мария». Музыкальный удар был поддержан изобразительно. Производственные стены, взятые на просвет, открывали таящиеся в них фрески, канализационные трубы становились трубами органа, а синий кусочек неба в вышине — фирменный знак фоменковского мироустройства — {436} придавал композиции завершенность. Алкаши содрогались от умиления, на одну секунду в их душах зажигался божественный огонь, и, вероятно, ради этой секунды был сооружен весь тот спектакль по несуществующей пьесе.

Грубую микстуру жизни — перед употреблением на сцене — Фоменко непременно взбалтывает. Его занимает момент преображения «действительности» в искусство. В начале 70‑х в Театре имени Ленсовета он поставил пьесу Маяковского «Мистерия-буфф» в обработке Марка Розовского. Он вновь попытался соединить две стихии — политическую буффонаду с мистерийным искусством. Стихию революционных шуток он остранял библейской патетикой, умудрившись закончить революционный лубок Нагорной проповедью. Естественно, спектакль запретили.

«Мистерия-буфф» для него не только пьеса, но и лучшее определение природы его театра. Мистерия-буфф у него есть жизнь, взятая на изломе. А его именно этот излом и занимает. Актерство есть часть этой мировой мистерии-буфф и оно, актерство, для него тоже не только профессиональная категория. Каждый, кто постиг тайну преображения и причащения, каждый, кто падал и поднимался, грешил и каялся, каждый, кто хоть раз услышал свою «Аве, Мария», уже не безнадежен. Петербургские упыри, римские кали-гулы, «волки и овцы» или «без вины виноватые» — все они в композициях Фоменко погружены в стихию беспрерывно актерствующего мира. Все валяют дурака, придуриваются, актерское братство и актерское блядство сплавлены нерасторжимо. Как у людей.

Человек у Фоменко не носит никакого ярлыка. Он текуч, темен и светел, способен к неожиданному вывиху, и режиссер сладострастно эти вывихи регистрирует. В «Дознании» Петера Вайса на сцене Таганки в середине 60‑х он менял местами палачей и жертв, и это было не только исторически верным по отношению к фашизму, но и по отношению к советской истории. Такой двусмысленности тогда даже наши либеральные критики не могли принять.

Герои Фоменко играют в разные игры — с любовью, с властью, с загробной жизнью, наконец, со смертью, которая занимает режиссера чрезвычайно, до самой глубины его комедиантской души. Он относится к ней то почтительно-благоговейно (как в чудесном его телевизионном фильме по «Спутникам» Веры Пановой), то по-балаганному дерзко. Он дразнит небытие и посылает ему театральные проклятия. Герой его спектакля «Экзамены {437} никогда не кончаются» Эдуардо Де Филиппо (1978) жалкий итальянец по имени Гульельмо Сперанца даже из гроба вставал, чтобы адресовать смерти некий условно-фаллический жест, тот самый, который в России очень хорошо понимают: одна рука со сжатым кулаком вытягивается резко вверх, а другая как бы переламывает ее посредине. «На вот тебе».

«На вот тебе» — без слов кричит итальянец Сперанца, что значит по-нашему Надежда. «На вот тебе» — мог бы возгласить сам режиссер, знающий вкус того, что называется переменой судьбы. Его настоящий театральный язык, несмотря на кажущееся благочестие, — дохристианский, языческий, и лучшие его актеры это чувствуют. За его охальничеством — русское скоморошество или площади старых европейских городов, где с удовольствием отправляли друг друга «в материально-телесный низ» на переплавку и «Перестройку». Я видел, как за кулисами официознейшего театра Советской Армии великая старуха Любовь Ивановна Добржанская, которая играла у Фоменко маленькую роль (едва ли не последнюю в ее жизни), училась при помощи более опытных молодых {438} товарищей выполнять тот самый фаллический жест при помощи двух рук, который заменял ей целый монолог.

Сценическое бытие у него любит вертикаль. Кусочек голубого цвета в вышине, отдергивающиеся занавески, за которыми «другая жизнь», вообще нечто загадочное и ослепительно-прекрасное, что скрывается за пологом, — это его тема, его образ, его режиссерская тайна. Так в арбузовской мелодраме «Этот старый милый дом», поставленной в Ленинградском театре комедии, он превращал сцену в обиталище каких-то диковинных людей-птиц. Герои Арбузова сидели на разных плоскостях сцены, как на ветках дерева, в воздухе зависли музыкальные инструменты, люди не говорили, а пели, щебетали, пересвистывались. Стены дома плавно переходили в деревья, в природу, в космос с непременным голубым просветом в вышине.

«Без вины виноватые» — восставший из пепла «старый милый дом», который был уничтожен на Невском проспекте.

Он работает на грани инфаркта, ни в какие «королевские игры» не играет, оберегая свое лицо. Обладает редкой способностью вывести нас из автоматизма восприятия, вернуть свежесть пьесе, актеру, самой жизни в конце концов. Главные его успехи последних лет — на материале избитых до бесчувствия пьес. Он их терпеливо развинчивает, протирает до ясности каждое захватанное словечко. Его ведет музыкальный тон и ритм, пересоздающий по своим законам любую словесную массу, будь то масса по имени {439} Лев Толстой или Александр Островский. Его студенты великолепно чувствуют поэтическую природу текста Островского, а Цветаеву они играют рядом, не ощущая тут никакой пропасти.

Когда он говорит, его несет и завораживает все та же музыка. Говорит витиевато, пафосно, иногда не чувствуя зала. Не говорит — колдует, чему-то своему служит и что-то свое слышит. И следишь не столько за содержанием, сколько за ним самим, за его превосходно вылепленной головой, глубоко посаженными глазами, голосом, который им управляет. С каждым годом этот голос становится все глуше и глуше, кажется, он задыхается и хочет договорить какую-то окончательную мысль. На репетициях он с фанатическим упорством пытается ухватить ритм сцены, ее ускользающую мелодию. Не фиксирует раз найденное, не трясется над ним. Его воображение обгоняет его способность реализовать что-то, он бесконечно все перерешает, переставляет, переозвучивает. Его спектакли — сильно пересеченная местность. Они живут порывами и прорывами или погибают, так и не найдя своего тона. И если поверить поэту, который полагал, что именно так дышит любая творческая ткань — тут ядро, а там протоплазма, — то у Фоменко этой «протоплазмы» избыток. Но зато как поразителен спектакль, в котором он обретает созвучие — с самим собой и со временем.

Он собирается ставить «Пиковую даму» у вахтанговцев. Ему надо угадать свои собственные «три карты». Остаться в уютной академической гавани или рискнуть еще раз и начать собственное дело? Для последнего он не обладает некоторыми важными пробивными свойствами: его трудно представить в каком-нибудь президентском совете, секретариате или в чем-то ином, подчиненном групповой дисциплине. Он из птиц певчих, не ловчих. Соединять же эти способности он пытался, но успеха не имел.

Театральный курятник именует его Петей, но актеры, которые с ним репетируют, величают его Фомой. Кличка просто образованная, но безошибочная. Она намекает на место Петра Фоменко в нашем театре. «Почему “Фома”»? — спросил я у самого знаменитого вахтанговца. — «Ну, знаете, трудно сказать. Тут что-то и от русской сказки, и от Библии. И пароль какой-то. И еще что-то шаманское. Ну, что там объяснять — Фома, вот и все».

Московский наблюдатель, 1993, № 7.

## **{****440}** Дэва Давиду Боровскому — 60

Голова художника — это про него. Сразу видно. Великолепно выполнена. Неожиданной капризной волной очерченный рот. Губы почти не артикулируют звук, а цедят.

Он из породы «тышлеров», в прямом переводе — столяров. Работяга, мастеровой. Вполне по-рабочему он обошелся и с пространством сцены. Он превратил подмостки в свою мастерскую, в которой под рукой есть все необходимое. Тут тебе и ад подземелья, и небо колосников. Соавтор Любимова и сотворец всего того, что называют Таганкой. Он одушевил кривую белесую стену этого театра, каждый сантиметр его игрового поля. Как и многие замечательные художники этого века, он из Киева. Там встретился с Варпаховским, через него прикоснулся к Мейерхольду, почувствовал вкус к крупным театральным идеям. Спектакли Брука в послесталинской Москве киевский провинциал смотрел в буквальном смысле слова на коленях. Ржавое железо и кожа, в которые был одет Шекспир, поразили. Вот тогда, может быть, зародилась его фабрика метафор, неутомимо работающая почти три десятилетия.

Его излюбленные материалы всегда натуральны. Дерево, шерсть, кожа несут в себе тепло живой жизни. Они были и будут всегда. Грубо сотканный занавес таганского «Гамлета» стал главной метафорой целой театральной эпохи. Его даже предлагали поставить в программке перед Гамлетом — Высоцким и перед Любимовым — режиссером как главное действующее лицо.

Это был движущийся образ нашей земли и тюрьмы, нашей свободы и обреченности.

Впрочем, красивостей он никогда не произносит. Найдет всегда что-нибудь гораздо более простое и внятное. Словами он пользуется {441} так же неожиданно и талантливо, как деревом или кожей. Если Подмостки для него мастерская, то сам театр — это шпана, шарага, ватага или артель. Он как раз самый что ни на есть артельный. Сидит в темноте зрительного зала, что-то шепчет режиссеру, колдует с воздухом, вещами, светом. Если режиссер не откликается, он сникает — понимает, что делать ему в этом театре нечего.

Его нравственное чутье безошибочно. Это все знают. Он давно уже стал не просто мастеровым, но цеховым, блюдущим интересы своих «тышлеров». Во многом благодаря ему цех театральных живописцев сложился как особого рода организм, каста или семья. При нем притухают и гаснут так знакомые нашей среде хищные инстинкты, соперничество, злословие. В это трудно поверить, но это так.

Он в центре круга, как и положено ему по имени. Давид — это ведь не только царь и основатель династии, но еще и всеобщий любимец.

В последние годы он завис в воздухе, как шагаловский персонаж. Разбежалась его шарага, разлетелась, рассыпалась. Идут на Таганке суды и пересуды, сочиняется последняя бесконечно грустная {442} метафора уходящей театральной эпохи. Жизнь после жизни. Вися в безвоздушном пространстве, он сохраняет достоинство. Ему не надо суетиться. «Тышлеру» работы хватит, только б сердце не подвело.

Одни зовут его Дэвик, другие — Дэва. Те, кто помоложе, именуют Давидом Львовичем. Какое торжественное библейское сочетание и какая мощь!

Московские новости, 1994, 26 июня.

## **{****443}** Не от мира сего

Труднее всего — играть гениев. Не работает совет классика «идти от себя». Когда Юрий Петрович Любимов в старом вахтанговском спектакле по-свойски сыграл Моцарта, поэт Илья Сельвинский с легким злорадством подхвалил: «В роли Моцарта Юрий Любимов — простой советский парень».

Смоктуновский был единственным нашим актером, который гениев играл запросто. Не боялся идти от себя. Придумывал им всякие человеческие трудности. Вот Бах — его последняя роль во МХАТе: этого гения все время беспокоило причинное место, излишек земной плоти. Он все время над этой самой плотью колдовал, что-то там укладывал-перекладывал и наконец усаживался в кресле. Всю жизнь слушал Бога, писал музыку и производил детей. Секрет в том, с каким изяществом он выводил из этих слагаемых общий знаменатель.

Конечно, он был не от мира сего. От мира того. От войны, от беззакония, от лагерной пыли, от ожидания гибели. Что-то извиняющееся в улыбке, в интонации вопросительной, в том, что Михаил Чехов называл психологическим жестом. Что-то зэковское. Он и князя Мышкина, как известно, в зэке подсмотрел.

Мистическая способность актера — вбирать в себя чужую судьбу. Так Хмелев после Турбина навсегда перестал быть сормовским вахлачком. Прямая спина возникла, руки в день спектакля мыл десятки раз, чтоб чувствовать чистоту и мягкость кожи.

Князь Мышкин стал второй актерской натурой Смоктуновского, его маской, если хотите. Его князя не могли тогда описать как должно. Портретисты ходили вокруг да около, боясь произнести заветное слово. Угадал Наум Берковский. Это он написал о весне и воздухе, о той весне, что приходит в природу раньше воды и зверей. Это он описал навсегда его голос, способный вторить {444} каждому, откликаться на каждую судьбу. И походку его странно легкую описал: как будто земля его уже не держит.

Любимейший его жест — до конца дней — руки настежь, накрест, ладонями к нам. В какой-то миг — абсолютная полнота душевного раскрытия, распахнутости, готовности к страданию.

Весна света, ранняя весна. В середине 50‑х через него открылся новый актерский тип.

Самое неточное было бы сказать, что это был тип русского интеллигента. Князь Мышкин не был интеллигентом. Чистильщик выгребных ям Аким у Игоря Ильинского — другая великая роль послесталинского театра — тоже не был интеллигентом. «Опамятуйся, Никита, душа надобна» — это имеет не интеллигентское, а общенародное значение.

Между Гамлетом Михаила Чехова и Гамлетом Смоктуновского — сорок библейских лет. Сорок лет выжигали, выпалывали, корежили человеческую мысль. Не добили. Он явил собою чудо воскресения.

Новый русский Гамлет пришел из темных глубин жизни, от нашей «власти тьмы». За плечами были не Оксфорд с Кембриджем, а восемь классов, опыт Норильлага и русской театральной провинции, по которой он скитался столько лет. Каким образом человек с такой биографией становится символом интеллектуального {445} актера, не очень понятно. Концы с концами не сходятся. Возникает желание разгадать не его искусство, а его анкету. Следопыты настигают его после смерти. И воевать-то он не хотел и не умел. И в плену-то он не был. «Есть подозрение», что родная мать его бросила. Да и русский-то он сомнительный: из Смоктуновича стал Смоктуновским — то ли поляк, то ли белорус. А вдруг еврей? В общем, «придурок». «Ну как, как ему верить?» — сокрушается новейший биограф. Не ищите «момент истины» в секретном архиве. Артель напрасный труд. Он сам творил свой миф, свой, Смоктуновский, фольклор. Его биография не в анкетах и документах, которые врут, как люди. Она в том, что он сыграл. И не сыграл.

Лицедей по натуре, он перемерил сотни масок. И все время возвращался к одной, которая приросла к его лицу. Он играл, в сущности, одно и то же: человек с душой и без возможностей сопротивления. Царь Федор или князь Мышкин, принц Гамлет или Юра Деточкин — это все превращения единого мотива, который звенел в его душе. «Болезнь совести пополам с безволием» — русская болезнь.

«Не от мира сего», он не мог произнести некоторых слов на сцене. Не умел бросить в лицо сгорающей от чахотки Сарре: «Ты скоро умрешь, жидовка». Содрогался от чеховской прямоты. Может {446} быть, поэтому и пьесу эту, и роль не любил, хотя играл ее прекрасно.

Маску Мышкина принес в театральный быт. Не умел рассказывать анекдотов, зато разрешал смеяться над собой. Признак высокой души. По-детски переживал свою неслыханную славу — на базаре в городе Фрунзе наслаждался, что торговцы узнали и подарили арбуз. Будучи приглашенным раз возглавить экзаменационную комиссию, начал на актерских дипломах широко расписываться, будто автограф давал. На вопрос, откуда у него такая размашистая роспись, отвечал, что выработал ее на кинофестивалях. А потом смущенно добавил своим ни с чем не сравнимым «вторящим» голосом: «Ну, Лев Толстой так же расписывался, забором».

{447} Годы славы притупили его полузэковскую бдительность. Он уничтожил то, что можно назвать культурой паузы: подумал — и не сказал, захотел — и не сделал. У него было иначе. Что подумал, то и сказал, что захотел, то и сделал. Это влачило за ним шлейф анекдотов, облекая его имя в мифологический туман.

Весна света приходит незаметной. Но как чудовищно заметен ее уход.

Московские новости, 1995, 19 марта.

## **{****448}** В границах нежности

С трудом представляю себе Анатолия Васильевича Эфроса в нынешнем ландшафте. В каком бы театре он сейчас работал, что и с кем ставил? Открыл бы ночной клуб, вошел в Думу, устроил бы пышную презентацию восьмого тома своих «театральных рассказов»?!

Режиссура есть искусство соотношений, и есть своя логика в том, когда настоящий режиссер приходит в мир и когда он из него уходит.

В своей книге «Репетиция — любовь моя» он пытался объяснить суть своего понимания театра. Он писал тогда о противоречиях человеческой души, которые надо вскрыть и выразить на сцене. Он вспоминал медицинскую кардиограмму, в которой зубцы и волны передают работу пульсирующего сердца. Когда на кардиограмме красивая прямая линия — не обольщайтесь. Она означает смерть.

В течение четверти века его искусство было своего рода кардиограммой нашей сцены. По «зубцам» и «волнам» его спектаклей было видно, каков наш пульс, какая у нас сердечная достаточность или недостаточность. Для такой роли он был предрасположен всем складом своего дарования, насквозь лирического. Он начинал рядом с Олегом Ефремовым, продолжал вместе с Юрием Любимовым и Георгием Товстоноговым, которые были его друзьями и художественными оппонентами. В отличие от них он не имел своего театрального дома (его руководство Театром Ленинского комсомола закончилось, к счастью, быстрым изгнанием). Я не оговорился: счастье было в том, что его избавили от той особой ответственности перед режимом, которая сопутствовала любому официальному положению. Он не должен был играть роль первого советского режиссера, как Товстоногов, соответствовать образу {449} официально утвержденного диссидента, которую навязали Любимову. Он не должен был ставить «датских» спектаклей к революционным и партийным праздникам, подписывать статьи против Солженицына или Сахарова (чтоб спасти свой театр). Им, в общем, пренебрегли, оставив только одну возможность — заниматься искусством. Это ли не счастье?

Низкий болевой порог, как бы отсутствие кожи, в которых он полагал особенность природы больших артистов, были его собственной природой. Он мог заплакать или упасть в обморок от остроты переживания какого-то театрального момента. В его темных восточных глазах, даже когда он смеялся, оставалась тревога. В них отражалось постоянное внутреннее горение. При этом чуждость, если не враждебность открытому «социальному жесту», тому, что у нас называлось тогда «гражданственностью». Среди всех современных драматургов он предпочитал бескостного лирического Алексея Арбузова как наиболее «общечеловеческого», это могло раздражать или возмущать своей «беспринципностью», но для него это было формой ухода и спасения.

Он не умел пить — что в нашем театре неестественно. Водка тут с давних пор была чуть ли не единственным доступным болеутоляющим средством, предохраняющим или, точнее, приглушающим чувство постоянного позора, в котором пребывала душа. Этого «эликсира бесстрашия» Эфрос не употреблял.

Вместо этого — «репетиция — любовь моя». Как запой, с утра до поздней ночи — в театре, на радио, телевидении, на съемочной площадке. Это был культ, который со временем он превратил в публичное действо. Репетиции не раз превращались в спектакли, которые невозможно забыть.

Неспособность участвовать в общем театральном быте, ненависть к трепу, застолью, хождению в гости, ничегонеделанью, которые в России забирают почти всю жизнь у людей театра. У него — ни дня без строчки. Если смотрел телевизор или чужой спектакль, записывал впечатления, которые пришли «по поводу». Потом сделал из этих записей несколько хороших книг в стиле «Опавших листьев» Розанова.

Начав с Розова, Хмелика и Радзинского, он затем все с большим и большим трудом прикасался к современной драматургии. Под конец его контакт с окружающей жизнью совсем разладился, казалось, он разучился ставить современные пьесы. Его «боренья», как сказал поэт, прошли «с самим собой». Резонатор для этих «борений» {450} он обнаружил в классике. Там он почувствовал вкус метафизических проблем. Духовный опыт, заключенный в Чехове и Шекспире, Достоевском и Гоголе, он столкнул с опытом советской современности, со своим личным опытом. Он вынес из этого столкновения общезначимые впечатления. Он не постеснялся вчитать в старые тексты прямые вопросы от себя и от своего времени. Не побоялся рентгена. «Обостренная восприимчивость бедной натуры» — это был его собственный первоначальный диагноз, самоприговор, на который мало кто мог тогда отважиться.

«О, если бы я только мог, хотя б отчасти, я написал бы восемь строк о свойствах страсти». Он вспомнил эти строки поэта в связи с «Месяцем в деревне», но, в сущности, мог бы выставить их эпиграфом ко всему, что он делал в жизни. О свойствах его режиссуры так же трудно написать, как о свойствах страсти. Он имел {451} дело с пространством, воздухом, музыкой, с дрожанием человеческой души. Умел вызывать ее божественные колебания. Основная его мизансцена — до конца дней — текучая, не закрепленная, как бы смазанная. Броуново движение. Люди двигаются и существуют, подобно шарам на бильярдном поле, задевают друг друга, сталкиваются, расходятся. Машут кулаками, обращаются к небу, проваливаются в ад, бредят. Он обладал магией, при помощи коброй извлекал горящий смысл из любого общего места мировой литературы. Помните, как начинается «Чайка»? «Отчего вы всегда ходите в черном?» — спрашивает учитель Медведенко Машу, а та отвечает: «Это траур по моей жизни». В «чеховщину» попадаешь с первой же фразы, с первой же интонации. Он начинал фантазировать: нет, тут не нытье, не занудство, а сразу же резкий выпад, страсть, почти выкрик. Это ведь учитель спрашивает, тот, что поручает 23 рубля в месяц, унижен, без всякой перспективы, вот, мол, смотри, я учитель, уж хуже некуда, и то не ною, а вы — «Отчего вы ходите в черном?!». И все закрутилось, ожило, в пьесу вошла человеческая боль, ток живой жизни, который и был предметом его искусства.

Он сотворил своих актеров, которые были с ним таинственно связаны. Вне его глаз многие из них просто переставали существовать. В конце концов это привело к страшному разрыву их отношений, к длительной и бессмысленной войне, в которой не было победителей. На наших глазах в конце 70‑х стал погибать лучший московский театр, стала разрушаться счастливая театральная семья, разводиться крикливо, скандально, по-кухонному. Мы тогда мало понимали причины этого. Искали персонально виноватого, а это было уже предвестие распада всего уклада той жизни. Театральный скандал, как это часто бывает, оказался лишь формой, через которую проглядывал общий кризис.

Без своих актеров он ничего не мог сделать. Без своего режиссера «восставшие» тоже осиротели. Одни растворились в чуждых им театрах, другие поменяли кровь. Поразительную стойкость проявила только та, что на протяжении двух десятилетий вдохновляла его искусство и была в центре всех его основных театральных сочинений. Несколько лет Ольга Яковлева не играла, а сегодня, когда видишь ее в спектаклях иных режиссеров, не можешь отделаться от ощущения, что она — наперекор судьбе — существует в каком-то своем пространстве и даже своем воздухе, отдельно от всех. Она все еще там, все еще с ним.

{452} Лучшие спектакли Эфроса невозможно пересказать, как симфоническую музыку или, скорее, хороший джаз, который он так любил. Он научил своих актеров «эмоциональной математике», импровизации в заданном квадрате, в «границах нежности», как он иногда говорил на репетициях. Никакой теории или «системы» у него не было, он слышал свой звук и занимался только тем, что слышала его душа. В сущности, он был обречен в той системе ценностей, которую он для себя установил.

В марте 1984 года линия его жизни изогнулась в совершенно неожиданном направлении. Он возглавил Театр на Таганке, возглавил в морально двусмысленной ситуации, когда Любимов был за границей и начал «бодаться с дубом», глядя, так сказать, из Лондона. Чистота внутренних устремлений «дублера» не вызывала сомнений. Он полагал, что поставит два‑три спектакля и все поймут, зачем он пришел на Таганку. Лишившись своей семьи, он пришел спасать семью чужую. Он подорвал себя на мине-ловушке. Мы до сих пор не знаем автора этой дьявольской затеи — одним ударом уничтожили двух крупнейших режиссеров России.

Он не верил в возвращение создателя Таганки. Оттуда, где был Любимов, еще никто не возвращался. Он жил с ощущением, что этот режим навсегда. Он ошибся. Мистическая кривая нашей общей жизни скакнула еще раз, да так, что этого нельзя было предугадать даже в кошмарном сне. Новый и последний генсек пришел на Таганку, на его «Мизантропа». Поинтересовался, а где, мол, любимовские спектакли? Все остальное хорошо известно. Я видел копию того коллективного письма, которое он тоже подписал. «Поддерживаю возвращение Любимова в театр, если сам Юрий Петрович хочет этого». Что-то в этом роде. В январе 87‑го, под Старый Новый год, тончайшая сердечная «проволочка» не выдержала резкого сгиба. Кардиограмма выдала прямую линию.

«Продолжения театрального рассказа» он не застал. Не увидел того, как вернулся в Москву создатель Таганки и как началась «жизнь после жизни». Он не стал свидетелем последнего театрального скандала империи. Актерская свара потонула в грохоте рухнувшей страны. Анатолий Васильевич Эфрос во всем этом не участвовал. Тайна режиссуры в искусстве соотношений, и он владел этой тайной. Вероятно, поэтому великие режиссеры не только приходят, но и уходят вовремя.

Московские новости, 1995, 4 июня.

## **{****453}** Иеремия с Поварской

Впервые за пять лет театр Анатолия Васильева открыл свои двери для широкой публики. Играют «Плач Иеремии». Что это? Режиссер обрел идеальное для себя пространство и возвращается к «открытой практике»? Если это так, то мы станем свидетелями важного театрального события, обеспеченного совершенно особым местом Васильева в истории нашей сцены последних двух десятилетий. Портретов Васильева хватает, но сейчас, мне кажется, есть новое и серьезное основание для того, чтобы вспомнить прошлое и осмыслить его нынешний загадочный выход «в мир».

Вглядываюсь в него почти четверть века и не могу определить, на кого он похож. Странная смесь Достоевского и Григория Распутина. Широко расставленные напряженные глаза, седая неухоженная борода, волосы сзади заплетены в косу, на шее косынка, куртка или рубашка на выпуск, подпоясанная каким-то толстовским шнурком. Классические «знаки» художника и тут же иное — знахарь, колдун, старец. Но все не по-монашески и не по-русски стильно, живописно, если хотите, театрально. Вера и Игра входят в его понимание театра, а православный мистицизм расцвечен огоньками неожиданного юмора. Достоевский и Пиранделло — его главные авторы. Работает на границе верования и знания, в любом сумасшествии обязательно отыскивает метод. Говорит, как пишет, сгущениями, тяготеющими к афоризму. Каждая речь постепенно возвышается до театральной проповеди. Критики пишут о нем его же словами. Он подавляет инициативу, формулируя себя подробно и со вкусом. Не дожидаясь срока, печатает дневники, вводя читателя в лабораторию своего психоремонта (то же самое он делает и в своих спектаклях). Иногда в дневниках этих он возвышается до уровня хорошей русской прозы начала века.

{454} Он мистифицирует и боготворит «серебряный век». Оттуда его идеалы, внутренний разлад и мука, которую он лелеет и пестует. Оттуда же нелюбовь к сцене-коробке, которую он обязательно разрушает. Оттуда же неприязнь к авангарду, питающемуся из «грязных источников» (желание быть грязнее, чем хочется, или даже «всю Россию замутить», как в «Бесах», связывается у него именно с авангардом, с его «виной» перед культурой). Образ его театра — чистота и свет. Искусство «слабых токов». В его собственном изложении чувство театра сравнивается с чувством ребенка в темном прохладном сарае, сквозь щели которого пробиваются лучи света, а в них пылинки кружатся. Вот про это «кружение» он пытается рассказать.

Как в настоящей психологической драме, его жизнь определяет и развертывает темный груз исходного события. Исходное событие его жизни — ученичество у Кнебель, приход в МХАТ и изгнание из него, совершенное по настоянию прославленных «стариков». На всю оставшуюся жизнь он возненавидит «портреты» (так он именует актеров-звезд) и в конце концов откажется {455} с ними работать. Это же исходное событие приведет к тому, что «блудный сын» МХАТа начнет тотальную ревизию теории и практики «психологического реализма», которая покажется ему ловушкой, не дающей выхода творящему духу (в этом смысле он повторит сокрушающую критику, которой подверг Чехова наш «серебряный век»). Среди чеховских пьес только «Чайка» его интересует. В ней есть театральное содержание, а никакое иное его не занимает.

Изгнанный из МХАТа, он приходил в разные московские театры с идеями, которые казались бредовыми. От него шарахались Как от прокаженного. Театру Советской Армии, где я служил в середине 70‑х, он предложил «Свадьбу в Малиновке», увлекая наших полковников тем, как фанерные трактора будут у него пахать фанерную землю. Социалистический реализм и всю нашу жизнь он уже тогда воспринимал как сложившийся и исчерпавший себя стиль, как особого рода мифологию, которую он готов был театрально осваивать. Жизнь для него интересна настолько, насколько она оказывается материалом для театра. Во «Взрослой дочери» и в «Серсо» он впервые открыл театральное содержание советской действительности. Оно было ошеломляющим. Приготовление салата казалось священнодействием, что уж говорить о знаменитом танце поколения, об этом «джазе на костях», в котором он восстанавливал материю канувшего в небытие времени.

Он цитирует Новалиса, который полагал, что артист покоится на человеке, как статуя на постаменте. Тут важная «поправка» к Станиславскому, который, как известно, предлагал актеру идти «от себя». У Васильева актеры не идут от себя и не замыкаются на себе. Уже в «Первом варианте “Вассы Железновой”» стало ясно, что человек для него не центр вселенной, а лишь средство для создания мистико-лирического настроения. Эту коронную идею театрального символизма он будет реализовывать очень настойчиво. В «Вассе» он учился заниматься театром как средой, как атмосферой и воздухом, в котором артист становится одной из одухотворенных частиц. Не больше и не меньше. Спектакль разворачивался как ритуал, внутри которого была тайна. Она и держала публику. Сюжет предреволюционной пьесы был прочитан как метафора русской свободы, вернее, русского освобождения. Горбун Пашка обезьяньими прыжками мял пространство и закидывал его голубиными перьями. Дом начинал кружиться в белой пляске смерти. По тому, как на нож сошлась одна семья, {456} можно было понять масштаб иной катастрофы, которая скрывалась за семейной историей.

Диагональная стена, перерезавшая пространство дома Железновых, была украшена шехтелевским орнаментом, взятым напрокат из декора Художественного театра. Что это было? Знак эпохи, в которой возник «первый вариант» пьесы Горького, или знак враждебного Васильеву Художественного театра, который попытался его уничтожить? Не знаю. Знаю только, что с тех самых пор он запросто впускает в свое искусство глубоко лирические вещи. Через театр он выясняет отношения с самим собой, себя проясняет. Момент выхода из личного кризиса, из создавшегося положения у него всегда таинственно связан с разрешением национальной идеи, с «русским светом».

Он пребывает в стабильном кризисе. Это его форма существования. Я никогда не видал его довольным или счастливым. Его съедает внутренняя мука, не связанная с конкретной ситуацией или даже отдельно взятой страной. Подобно гоголевскому Петрушке свой запах он носит с собой повсюду. Для него нет разницы между подвалом на Поварской и Комеди Франсез. Камиль Чалаев, {457} который писал музыку для его парижского «Маскарада», вспоминает атмосферу, которую режиссер привнес в дом Мольера: национальный театр Франции «был заражен болезненной, трагической мукой режиссера, который страдал и давал страдать другим».

И это притом, что его не интересует в искусстве разрушенный человек и он, как было замечено, не занимается темой смерти или ее притягательной силой. Его занимает в драме не история человека, а поиск среды и атмосферы, в которой этот человек (он сам) может существовать или забыться. Ощущение прожитой жизни как совместной длительной беды. На постаменте этой общей беды возник его пиранделлизм, который стал его театральной философией, средством преодоления страхов жизни. Окраина Тулы, в которой он жил в детстве, и городок, в котором родился Пиранделло, у него как-то мистически сошлись. Автор и «шесть персонажей» у него искали и будут искать друг друга до скончания века, а секунды острейшего счастья будут возникать в нескончаемом гитарном переборе «Бесамемучи», в которой от Италии столько же, сколько от нашего юга, от его родного Ростова-на-Дону.

Его театр идет не от слова, а от звука, не от смысла, а от фонетики. Во «Взрослой дочери» душа заходилась от «Чучи», и никто не задавался вопросом, что значит эта «чуча», так же как никого не волнует, что «бесамемучо» значит только то, что девочка просит мальчика поцеловать ее.

«Поцелуй, поцелуй меня, мой мальчик» — он будет кружить и кружить вокруг этой сладкой, томящей мелодии, система повторов и возвращающихся тем станет его душевным знаком. Его театр кружится на одном и том же месте, меняет точку обзора, но предмета наблюдения не меняет. Резкие обрывы или театральные перевороты, занимающие авангардистов, его не занимают. Это позволило хорвату Петару Бречичу сравнить его театр с кораблем, стоящим на якоре: ночь прошла, и на рассвете оказалось, что корабль переменил направление, его развернуло мощное течение.

Глубинные течения разворачивали его несколько раз. Это началось в «Серсо», которое стало легендой. Три года репетиций, три года ожиданий обескуражили театральную Москву. Молва издевалась над режиссером, не находя никакого оправдания его безумной тяги к совершенству. В это время разрушилась Таганка, лишили гражданства Любимова. Мощнейшее подводное течение уже разворачивало наш общий корабль, но никто этого не чувствовал. {458} Метод обновленной игры, который он искал в «Серсо», как теперь ясно, привел его к абсолютному попаданию. Он уловил подземный гул, его корабль развернуло в направлении катастрофы. Только так теперь вспоминается история обогретого и вновь заколоченного дома, где любимые и ненавистные ему шестидесятники пытались путешествовать во времени. Тема не получившейся игры стала претворенной формой неполучившейся жизни.

На Таганке возник первообраз его будущей секты. Там он впервые усредоточился, как сказал бы Гоголь. Над этим «усредоточением» издевались, искали простейших причин того, почему он не может выпустить спектакль. Между тем, он и тут жил в полном {459} соответствии с заветом. И тогда и сейчас он напоминает мне «командора нашего ордена», но не того олимпийца в пенсне, портреты которого украшают стены театральных школ, а сектанта и мученика, сжигавшего себя и своих актеров в поисках последней божьей правды.

Случай Васильева лежит именно в этой области. Он бежал от успеха, которого от него ждали и на который он был обречен, если б повторил себя. Он не хотел подтверждать репутацию. В «Серсо» он начал затяжной поиск игровой театральной правды. Замкнутость актера на самом себе, заданная так называемым «переживанием» (сленговое словцо, которое ни на один язык адекватно не переводится), показалась ему тупиком, не дающим совершить акт художественного творчества. Актеру надо выйти за свои пределы и взять образ не «от себя», а из своего воображения или космического пространства. В театральных кладовых он стал отыскивать то, что могло бы оформить его новый подход. «Метод физических действий» провоцировал на изобретение «метода метафизических действий». И тут он вспомнил, конечно, Михаила Чехова. Пьесу «Серсо» (последнее соприкосновение с современной драмой) он раскапывал до каких-то праистоков. Так ученики Гротовского, исполняя ритуальную мелодию, «раскапывают» ее и себя до такого состояния, когда «песня начинает петь нас».

Довести свой опыт до конца он не смог. На Таганке произошла «смена составов», Эфросу, который сменил Любимова и взошел на лобное место, было, естественно, не до «Серсо». Васильев забрал свой спектакль, как чемодан из гостиницы, и вышел в никуда.

Когда страну развернуло и оборвались все «якоря», перед ним открылся мир. Он покажет «Серсо» на самых престижных фестивалях Европы и Америки, там почувствует вкус славы, не местной, но мировой. На гребне этой славы в 1987 году в подвале на улице Поварской, очень близко от того места, где Станиславский с Мейерхольдом в 1905 году открыли свою студию, он создаст «Школу драматического искусства». Оруженосцы и одописцы наметят периоды его «школьных» исканий. Они расскажут о том, что такое поиски актера-автора, которые он вел через Пиранделло, они поведают трогательную историю того, как он пришел к неоклассицизму, они много чего поведают, не упомянув главного.

«Школа» была разрушена, едва начавшись. Сначала исчез проект под названием «Серсо», потом рассыпался проект по имени {460} Пиранделло. Одни эмигрировали, другие вернулись к традиционной, не монастырской, практике. Сотворенные им «персонажи» стали искать другого Автора. Возможно, в театральной крови создателя «Школы» нет «семейного» гена, он физиологически не способен быть одновременно художником, дипломатом, нянькой и психоаналитиком, что входит в служебные обязанности «отца театрального семейства». Он прокламирует актеров-соавторов, но терпит только учеников и последователей. Как только актер становится «портретом», как только он начинает поглядывать на часы во время репетиции, — такому актеру в его «Школе» делать нечего. Его актеры почти не снимаются в кино и не мелькают на телевидении. Он знает, как быстро перерождаются актерские мышцы, как тиражируется лицо и стирается индивидуальность. Чем будем воскресать? — он без всякого юмора вспоминает эти слова старухи из эрдмановского «Самоубийцы», обеспокоенной, что покойников стали сжигать, а не хоронить в землю. Чем будем воскресать — на языке его «Школы» означает «чем будем играть».

Он принял решение и совершил выбор, озадачивший театральную Россию больше, чем все его предшествующие поступки. Он превратил свой подвал в убежище, если хотите, в театральный скит, куда фактически запретил вход «профанам» и непосвященным. Он перестал ставить спектакли, потерял интерес к зрителям. {461} С начала 90‑х годов «Школа» на Поварской стала работать не для зрителей, а для тех, кто делает театр. Подвал превратился в экспериментальную мастерскую, в которой начали изучать Платона и Гомера, Томаса Манна и Пушкина, Мольера и Достоевского. С «открытой практикой» постсоветской сцены были оборваны всякие связи. Поначалу все это казалось диким и вызывающим, но постепенно стал прорисовываться «замысел упрямый». Страна переналаживала социальную жизнь, в подвале переналаживали язык театрального искусства. То, что дело происходило на Поварской, заставляло работать воображение. Две студии в пространстве одной легендарной улицы зарифмовали вековую театральную судьбу, связали концы и начала века.

«Школа драматического искусства» — парафраз того, что устроил Гротовский в Понтедера. То, чем занимается польский подвижник, Питер Брук назвал theatre as vehicle. По-русски его метафора не звучит, поскольку за ней нет общепонятного содержания. Опыт театра, замкнутого на самом себе, театра как чистого *движения, проводника, медиума* у нас практически забыт. Если же просто сказать, что в подвале на Поварской занимаются «искусством для искусства», то сразу возникают ассоциации, от которых начинается изжога.

В скит уходят тогда, когда в упадок приходит традиционная религия. От общезначимой театральной практики отказываются тогда, когда эта практика становится постыдной или тупиковой. Когда театр становится «доходным местом» или «публичным домом», когда театр становится политическим или криминальным кублом или респектабельным коммерческим предприятием, то на другом полюсе цепи обязательно возникнет «скит». Кто-то же должен сохранять эталон «мер и весов». «Скит» и есть крайняя форма спасения «эталона», в нашем случае идеи русской театральной общины, которая распадается на глазах. И совершенно не случайно, что Гротовский «заболел» этой русской болезнью, заразившись ею от Станиславского, который в последние свои годы отрезал себя от «общезначимой» практики сталинского Художественного театра. Многие, если не большинство «портретов» того МХАТа, считали старика в Леонтьевском переулке законченным сумасшедшим. Между тем, в Леонтьевском он пытался спасти и сохранить эталон «мер и весов» и даже сына своего блудного, с которым он затеял Студию на Поварской, решил пригласить в помощь. Не вышло. Того «отрезали» не от общезначимой театральной практики — от жизни.

{462} Не берусь описывать судьбу скита на Поварской от начала до середины 90‑х годов. Я там почти не бывал, а видео, на котором зафиксированы основные эксперименты тех лет, мало или совсем не передает существа театра. Не могу судить ни о «Бесах», ни о мольеровском «Амфитрионе», ни о пушкинских композициях, ни о гомеровских зримых гекзаметрах. Из видеовпечатлений наиболее ясное — «Государство» Платона, в котором несколько артистов практиковались в игре с абстрактными идеями. Сократ вел интеллектуальную беседу, в которой обсуждались вечные темы государственного устройства. Что такое власть и существует ли наслаждение {463} властью, как надо править людьми и что считать справедливым. Предметом театра становился не характер, а язык, само Устройство мозгового аппарата, который работал наподобие нынешнего компьютера. Сократ вопрошал оппонентов по системе «Да» или «нет», не давая возможности уклониться от неумолимой дилеммы. «Может быть» — это не для компьютера. Нас втягивали в причудливую театральную игру, в которой философ доводил своих противников до истощения. Их мозг не выдерживал натиска этой изумительной бормашины, этого вгрызающегося в тебя интеллектуального жала. «Да» или «нет», «да» или «нет», — повторял он, и оппонент в конце концов падал бездыханным, но разогревшийся мыслительный бурав остановить было невозможно. Философ вставал над поверженным соперником и снова вопрошал и терзал его своим «да» или «нет». Не было никакой «психологии», вернее, могильной плиты психологизма, в сущности, не было и традиционных «характеров», никто не «зазернялся» и не тащил «исходного события». Артист действительно покоился на человеке, как статуя на постаменте. Он не только роль играл, но еще и играл с ролью, и это обновляло сами условия театрального существования.

Платоновское «Государство» разыгрывали на маленьком пятачке, окруженном строительными лесами и мусором. В начале 90‑х подвал стали перестраивать. Философы в белом (непременно в белом!) спорили, разгуливая на руинах. Ушедший в скит режиссер занимался только театром, но воздух времени неизбежно Проникал и сюда.

Зимой 1996‑го подвал на Поварской преобразился. Снесли перекрытие между этажами, обнажили расписные потолки богатого доходного дома, построенного в 1913 году. Возник изумительной красоты двухъярусный театрик. Рампы, естественно, нет, а есть единое белое пространство, которое, как холст, можно насыщать светом и цветом. Театральная аппаратура и вся требуха театра не просто обнажена и бескачественно раздета. В этой наготе есть свой архитектурный порядок, организованный Игорем Поповым. Из Парижа они вывезли идею деревянного механизма, при помощи которого в мольеровские времена двигали объемные декорации. Это огромное колесо стоит теперь на Поварской, и любопытствующая публика может осмотреть и потрогать странное сооружение, а заодно и заглянуть в актерские гримуборные, открытые для обозрения.

{464} В феврале «Школа драматического искусства» сыграла первую премьеру в новом зале. Точнее было бы сказать, освятила новое театральное пространство книгой «Плач Иеремии» с музыкой композитора В. Мартынова. От создателя «Школы» здесь — как сказано в афише — «сценография и мизансцены». Что это такое? Это не спектакль, это театральная молитва на тему «одинокого, безутешного и презираемого Иерусалима», слава которого исчезла. Господь исполнил слово свое и разорил страну, поправшую заветы, дети издыхают от голода, а жезл гнева Господня посадил пророка в темное место, и он стал «цель для стрел» — «Душа моя падает во мне», — изливается в плаче Иеремия, пытаясь утешить народ свой, плененный врагами. На эти темы идут {465} церковные распевы, несколько частей, с паузами, дающими спектаклю воздух. Публика сидит не шелохнувшись. Не к ним обращаются и не с ними вступают в спор. Они — соглядатаи, которые должны стать соучастниками. За них отмаливают грехи. «Вертикальный» театр оперирует звуком, средой и атмосферой, паркетный пол натерт и блестит, хор меняет одеяния — черный цвет, потом белый и голубой. В декоративной белой стене, пересекающей, как всегда, игровую площадку, вырезаны арки и окна. Это дает чувство собора и площади перед ним. Хор возносит свой плач и возжигает сотню свечей, прикрепленных к стене. Белые голуби, которых создатель «сценографии и мизансцен» облюбовал еще во времена «Вассы», бродят по паркетному полу, потом шумно взлетают вверх и усаживаются на стену. И вдруг декоративная «соборная» стена эта начинает медленно наклоняться. Кажется, что голуби своим ничтожным весом привели в движение махину, которая накрывает нас своей тенью. В высшие секунды действа хор исчезает из поля зрения, слышны лишь возносящиеся вверх голоса. Мы остаемся наедине с одухотворенным пространством. Театр без актеров, пространство без людей, но дух творимого на твоих глазах искусства ощущаешь с небывалой остротой. «Господи, посмотри на поругание наше», — возносится вверх последний плач, хор облачается в голубые плащи с капюшонами, бородатые певчие, все как один двойники Васильева, чествуют вдоль белой стены. Потрескивает горящий воск, тревожно и глухо воркуют голуби, вклиниваясь в молитву. Спектакль возникает как бы из ничего, а потом уходит в чистоту и пустоту. Только свечи горят да голуби нагло разгуливают по пустынной площади, залитой вечерним исчезающим светом.

Устанавливается мир и покой в душе. Редкое, если не редчайшее в современном театре чувство. Для сохранения источников этого покоя, видимо, и потребовалось уйти в театральный скит.

Четверть века я вглядываюсь в него и не могу разгадать. «Плач Иеремии» приоткрывает тайные ключи, но и они не сулят близкой развязки. Его мука и его праздник нераздельны и неслиянны. Он будет чужим в любом времени и при любом режиме. Всегда в плену, как тот Иеремия, он возносил и будет возносить свой «плач», Мало зависимый от того, что происходит вокруг. Так живет театральная лирика России. В своих дневниках он вопрошает небесного создателя, за что он избрал русских вслед за евреями для бесконечных испытаний, он придумывает тысячи хитроумных способов {466} обмануть самого себя и потушить тот огонь, который его сжигает. Он ставит «Маскарад» в Париже, а «Пиковую даму» в Веймаре, но перемена страны обитания ничего не меняет. Он пытается установить дистанцию между своим скитом и новой русской действительностью, которой он эстетически противостоит. «Я успокоился, потому что отошел совсем от этой жизни. Я ее настолько не люблю, что освободился от нее. Я совсем все не люблю», — это из интервью, датированного весной 1995 года. Когда «совсем все не любишь», театр для самого себя становится способом спасения. Но окончательно спастись таким образом нельзя. В какой-то момент все равно приходится пригласить «профанов», потому что, как сказано в китайской Книге перемен, колодец должен быть глубоким и вода в нем должна быть чистой, но если никто не пьет воду из этого колодца, то там заведется рыба и испортит его воду. Между прочим, именно эту китайскую мудрость вспомнил Ежи Гротовский, один из духовных учителей Васильева. Вспомнил, когда его школа в Понтедера стала задыхаться. И тогда театральный подвижник выпустил своих учеников из кельи в мир.

Московский наблюдатель, 1996, № 3/4.

## **{****467}** Избранный народ

Думаю о Евгении Леонове (в эти дни ему было бы семьдесят). Думаю об обратной связи, которая существует между актером, облюбованным народом, и самим этим народом. Иногда кажется, что тут действует какой-то закон, близкий к законам органической природы. Народ выращивает своих актеров так, как в недрах земли выращиваются драгоценные камни. Он шлифует человеческие кристаллы, вываривает их во всех своих мыслимых и немыслимых щелочах и кислотах, а потом выставляет на свое же собственное обозрение. Зачем? Трудно сказать. Движущаяся хроника человечества — скажет один, сукины дети — добавит другой, птицы небесные — вздохнет третий, и все будут правы.

Среди отечественных «птиц небесных» Евгений Павлович Леонов был, вероятно, наименее «небесной». Его ведь узнавали, как узнают соседа или свояка. «Тостуемый пьет до дна» — ну что тут особенного в этой чуши, которую он нес в «Осеннем марафоне», но ведь оторваться же было невозможно от этого нахрапистого и неотразимо родного алкаша. В фильме «Белорусский вокзал» его принимали за шофера, по-свойски усаживали на кухне выпить и закусить в ожидании почетных гостей. Дальше кухни или прихожей его не пускали. Казалось, он был родом из этой нашей российской «кухни», в которой варился национальный характер. В его открытом простодушном лице, в его флегме, в глубине его добрых и хитроватых глаз, в его заземленной философичности, в лысине, загривке и мешковатой походке, в его косноязычной, как бы в праздничном подпитии речи, во всей его жизненной повадке и ухватке было какое-то неотразимое сходство с основным нашим народным типом. Тем типом, каким он сложился и «выварился» у нас давно, но которому пришлось приноравливаться к революционно-советскому лихолетью. Рядом были другие {468} «птицы небесные» — Смоктуновский, Луспекаев, Урбанский, Олег Борисов, Ульянов, Ефремов… За каждым — свой социальный пласт и своя страна. Но за Леоновым просвечивал, как теперь бы сказали, совершенно особый «электорат». За ним маячили не интеллектуалы, диссиденты, социальные герои или командармы, которые вели страну. За ним стояли «ведомые». За ним чернела роевая Россия. Народ, породивший Леонова, попивал, закусывал, чем мог, не сильно вкалывал, пережидал и посмеивался. За Леоновым проступала страна, которую вываривали и выпаривали в соляной кислоте, а она каким-то чудом охраняла и сохраняла свою душу. Вернее, уже не только душу, а нечто еще более важное — *живот* свой. Санчо Панса, то есть Санчо по прозвищу Брюхо, был не только коронной ролью Леонова. Тут проглядывал тот дальний замысел, ради которого актер был выслан из темных наших недр на освещенную сцену.

Благодушие было в его актерской крови, но не исчерпывало его природы. Наиболее дальновидные режиссеры — Борис Львов-Анохин, {469} Гия Данелия, Андрей Гончаров или Марк Захаров — умечи поворачивать леоновский дар в совершенно неожиданные стороны. Его роевой человек мог обернуться каким-нибудь обаятельным чудовищем — революционным Вожаком или даже царем Креоном (который у Леонова сильно смахивал на родного нам Никиту Хрущева). Мне казалось, что он мог бы гениально играть и Кутузова. Однажды он проговорился, что хотел бы сыграть маршала Жукова. Представляете, какой это был бы Жуков!

Чеховского Иванова он играл на сцене Ленкома в параллель со Смоктуновским во МХАТе, и чего он только не наслушался тогда от критической братии. А ведь это был действительно Иванов, с ударением на последнем слоге. То есть не Гамлет, не избранный, а миллион первый. Трагедию избранного Леонов, как обычно, преображал в драму обыденного массовидного человека, который с трех заходов одолевал слово университет. Он подозревал наличие души у тех, кто по этому ведомству у нас не проходил.

На гастролях в Гамбурге ему отказало сердце. Немцы его спасли, вытащили с того света. С опытом человека, побывавшего «там», он сыграл свою последнюю великую роль. Он играл Тевье-молочника тогда, когда уже лилась кровь Карабаха. Он выходил на сцену в помятых джинсах и надевал шапочку на свою лысую голову. Вот и все, что в нем было от еврея. Он доверял своему чувству, {470} полагая, что «брюхо» роевой жизни везде одно и то же. Леонов по-брехтовски выходил из роли и обращался в зал — редчайший для него момент. Он имел на то право, потому что успел побывать «там». Его не услышали. Народ создает своих актеров и любуется ими, но актеры не могут повернуть его судьбу.

Он вошел в театральный мир под знаком Михаила Яншина, который в середине 50‑х подарил Леонову булгаковского Лариосика. Яншин играл легендарного житомирского кузена долгие предвоенные годы, не имея дублера. Может быть, потому, что все помнили, как Станиславский категорически воспротивился такому дублерству: «Поймите, ведь тут счастливая игра неповторяющегося случая». В истории актерства, в истории этого действительно «избранного народа» такие случаи повторяются.

Не чудо ли это?

Московские новости, 1996, 1 сентября.

## **{****471}** Плач по Холстомеру

Пришла пора сказать последние слова о Евгении Алексеевиче Лебедеве. Те самые слова, которые припасаются издалека и накапливаются всем течением актерской жизни. Смертный рубеж заставляет собрать пестрые впечатления в какой-то новый образ, иногда непохожий на тот, что существовал при жизни. «Когда человек умирает, изменяются его портреты, по-другому глаза глядят и губы улыбаются другой улыбкой».

Рожденный в незабываемом 1917‑м, актер БДТ улыбается уже *другой улыбкой*. Привыкший к самым громким эпитетам при жизни, что еще он может ожидать сейчас, когда слова ничего не значат? Кто ж теперь не гений? У меня нет новых эпитетов для Евгения Алексеевича. У меня есть несколько впечатлений, которые в эти скорбные дни спрессовались воедино в некий посмертный образ.

Он служил советской русской сцене без малого шестьдесят лет. Когда смотришь послужной список, видишь, что с нами происходило. Он играл Павла Корчагина и Сережку Тюленина, Саню Григорьева из «Двух капитанов» и молодого Сталина в боевике Шалвы Дадиани «Из искры…» (за это он и Товстоногов получили свои Сталинские премии). Но он же играл потом Артуро Уи в брехтовской пьесе и старую деву мадемаузель Куку в «Безымянной звезде» (настоящие лицедеи пытаются стать андрогинами, то есть преодолеть своим мастерством изначальную, природную противоположность пола — так Табаков постигал буфетчицу Клаву, а Калягин — тетку Чарлей). В случае Лебедева трудно говорить не только об актерской теме, но даже о каком-то сквозном мотиве в его искусстве. Он с одинаковым азартом выгрывался в Бабу-Ягу и в мещанина Бессеменова, в генерала-маразматика Крутицкого {472} и в профессора Серебрякова. Думая о даре, ему отпущенном, начинаешь понимать, почему не разрешали хоронить лицедеев по христианскому обряду. Уж очень очевидна была конкуренция с Создателем. Давно мы не видим тут дьявольщины, но природу этой таинственной силы мы, к счастью, пока не разгадали.

Как-то в Ялте на пляже я предложил ему большой кусок тряпки, в которую надо было завернуться, чтоб переодеться. Он отказался — «это ведь как ширма, я тут же играть начну». Жизнь для него была поводом для игры. Он был Актер Актерычем, мастером, трюкачом, опасался головных определений. «Вот, знаешь, Николай Симонов играл Федю Протасова и крутил вот так пальцем у виска, вроде как все время намекал на возможность самоубийства. Кто-то в газете этот жест отметил, он прочитал и после того стал этот жест делать подчеркнуто, осознанно. Все дело погубил».

Его актерское дело питалось из темных источников нашей общей памяти, из которой он все время что-то доставал. Главной удачей его комедиантской жизни стала встреча с Товстоноговым, который не только огранил его талант, но и превратил лицедея в актера национального значения. Способность Лебедева сочувственно вживаться в любую тварь и делать из нее творенье божье была использована режиссером. Он несколько раз сумел распахнуть {473} душу Лебедева, которую ему — по лицедейскому счету — как бы не полагалось иметь. Страну он покорил своим Холстомером, который дал развернуться его игровому инстинкту. Тбилисский тюзовец, переигравший собак и зверюшек, он понимал толстовского охолощенного коня каким-то братским, если хотите, чувством. Высшей точкой игры стал плач Холстомера, какой-то библейский вой или стон, обращенный не столько к залу, сколько к небу. Тварь божья возроптала, да так возроптала, что во всю жизнь эти секунды не забудешь.

Там же в Ялте я стал пытать Евгения Алексеевича, откуда он этот стон достает, как он его изобрел. Вот тогда впервые услышал то, что сейчас хорошо известно. Про то, что смолоду был «пегим» (сыном священника), что скрывал свое прошлое, что заглаживал свою социальную неполноценность. Из начала 30‑х врезался в его душу нечеловеческий вопль крестьянки: уводили Из дома корову-кормилицу, и она завыла вслед убийцам-коллективизаторам так, как через десятилетия завоет лебедевский Холстомер.

Эту способность актера выложить перед зрителем свое тайное тайных Станиславский называл использованием «аффективной памяти». Термин был позаимствован у француза Рибо и суть его довольно темна. У всех эта память есть, да Лебедевых на земле маловато. Назначенные лицедеями, всю жизнь они наблюдают {474} себя и других, мажут лицо краской, переодеваются и меняют личины, чтобы в какой-то миг спрессовать увиденное и прожитое в один-единственный стон или жест. Этой надеждой живет любой комедиант, но открыть душу и возроптать на весь мир, дано лишь избранным. Евгений Алексеевич Лебедев это сделал.

Московские новости, 1997, 15 июня.

## **{****475}** Противоположники

Их юбилеи и рубежные даты соединились навсегда. В сентябре 1977 года Юрий Любимов удостоился ордена Трудового Красного Знамени (по случаю 60‑летия). И точно такую же награду (по случаю 50‑летия) преподнесли Олегу Ефремову. Генсек вручал Ефремову награду самолично, Любимов получил свою из рук Василия Кузнецова. Постановщик «Гамлета» потом расскажет, как старик из Верховного Совета шепнул ему ласково во время церемонии: «Тут у нас некоторые предлагали дать тебе Боевого Красного знамени…»

Ефремов праздновал юбилей сразу же после спектакля «Заседание парткома». Все было чинно, только таганковцы нарушили малость строгость ритуала: Любимов вывалился на сцену вместе со своей шарагой, и Высоцкий спел тогда песенку, умоляя не пускать Олега в «академики». Хриплый голос таганского принца чеканно формулировал: «… Таганка, МХАТ идут в одной упряжке, и общая телега тяжела».

Любимов свой день рождения провел в стиле антиюбилея. Актеры сидели на полу, каждого, кто выступал, угощали рюмкой водки. Кто только не приветствовал Таганку: либеральные журналы и московская милиция, коллеги из театров и «Скорая помощь». Любимов был в джинсовом костюме, вспоминал недобрым словом министров культуры, беспрерывно балагурил. Через несколько дней Таганка выезжала на гастроли в Париж…

В наши дни оба режиссера (рядом с Кобзоном) удостоились ордена «За заслуги перед Отечеством третьей степени». Не до конца ясно, кому у нас теперь положена первая и вторая степень, о каких заслугах и перед каким отечеством идет речь.

### «Я взглянул окрест меня…»

В юности, когда врачи осматривали Ефремова и его сверстников на предмет возможной спортивной карьеры, ему единственному {476} предсказали: марафон. Такое было сердце, такой был заряжен снаряд. Он вырос в арбатской коммуналке, о которой может рассказывать без устали, как если бы речь шла о счастливом детстве в каком-нибудь Царском Селе. Коммуналка завязала дарование Ефремова, его неутолимую жажду видеть и принимать жизнь такой, какая она есть. В Школу Художественного театра он попал в сорок пятом году, перед этим плотно познакомившись со страной по имени ГУЛАГ (его отец работал бухгалтером в воркутинских лагерях). На третий тур пришел постриженным наголо, в чужом не по росту костюме (достался от расстрелянного родственника). Тощий, скроенный из одних сухожилий, уже тогда похожий на бурлака с картины Репина, он оглоушил комиссию (а во главе стола сидел Хмелев) пушкинским «Желаю славы я…».

В Школе впитал почти религиозное отношение к Станиславскому. Подтекста той жизни, которая шла в Художественном театре {477} после смерти основателей, не понимал. Только на «Зеленой Улице» столкнулся с чудовищным цинизмом великих актеров, вынужденных играть дешевку (спектакль поставили к 50‑летию МХАТ и использовали потом как детонатор для кампании борьбы с космополитами). В Художественный театр его не взяли. Переживал это как катастрофу, но в итоге очутился в одной из немногих экологически чистых ниш того времени — в Центральном Детском театре. Там же оказалась изгнанная из МХАТа Мария Осиповна Кнебель, туда же придет и Анатолий Эфрос. В Центральном детском среди множества ролей сыграет Иванушку в «Коньке-Горбунке», предсказав свою судьбу и способ жизненного поведения. Тогда же, в начале 50‑х, с одним своим приятелем-актером совершит «хождение по Руси». Они спустятся от Ярославля вниз по Волге до Сталинграда, волго-донских шлюзов и 70‑метрового памятника «лучшему другу советских артистов». Путешествие {478} было вполне цитатным. Хотелось «взглянуть окрест себя…». Взглянув, начал создавать свой первый театр по имени «Современник». Беспардонное заимствование имени пушкинского журнала было предложено тогдашним директором МХАТа хитроумнейшим А. Солодовниковым. Все, что шло от корня «современное», было в почете.

Юрий Любимов, угадав родиться 30 сентября 1917 года, стал «ровесником революции». Эта формула предсказывала у нас счастливую судьбу. В каком-то смысле это подтвердилось. Деда раскулачили, отец отсидел свое в тюрьме, однако их потомок не стал пасынком режима. Напротив, по всем нашим меркам он был его баловнем. Он успел застать великую театральную эпоху, благополучно играл в советских боевиках, за что получил премию имени вождя. Он сформировался в недрах Вахтанговского театра, который всегда тянулся к сильной власти и охорашивался под ее бдительным взором. Рослый, ладный, с жгучими цыганскими глазами, доставшимися от матери, он играл Олега Кошевого и Моцарта и, казалось, менее всего мог претендовать на роль человека, способного произвести театральный мятеж.

Ефремов выбрал «Желание славы», а Любимов для вступительных экзаменов в театральную студию при МХАТе Втором приготовил речь Юрия Олеши на Съезде советских писателей. Эта речь произвела сильное впечатление на тогдашних интеллигентов своей искренностью. В смысл сказанного мало кто вдумывался. На первом писательском съезде, призванном провести коллективизацию пишущей братии, Юрий Олеша в изысканном стиле подтверждал необходимость ассимиляции с режимом. Автор «Зависти» говорил о муках убийства собственной речи и пытался эту операцию эстетически узаконить.

Своего настоящего голоса Юрий Любимов долго не чувствовал. Были какие-то уколы совести: то во время съемок фильма «Кубанские казаки» испытает чувство стыда, когда бабка в телогрейке, пораженная видом роскошных столов, заваленных едой (это во время голодухи), спросит его: «Из какой это жизни снимают?», то вдруг, накладывая грим, почувствует отвращение к тому, что взрослый мужик должен мазать рожу краской, а потом еще дышать пылью реалистических половиков и задников, изображающих наши безбрежно счастливые просторы.

Ефремов с упоением рассказывает про арбатскую коммуналку; с тем же упоением Любимов вспоминает ансамбль НКВД, в {479} котором он служил чуть ли не семь лет. Это его Царское Село. Тут он познакомился с Шостаковичем и Николаем Эрдманом, который был душой Таганки в лучшие ее годы.

Андрей Синявский острил, что у него с советской властью расхождения были не политические, а стилистические. Примерно так можно было бы сказать и о Любимове. К политической системе у него особых претензий не было. Он просто терпеть не мог правдоподобный театр — вот и все. Вопрос в том, как стилистические различия становятся судьбой, приводят на каторгу (в случае Синявского) или в эмиграцию — в случае Любимова.

Один создаст «Современник» — из выпускников мхатовской Школы. Второй с выпускниками вахтанговской школы откроет «Доброго человека из Сезуана» Брехта. Первый стал «коренником» русского театра в тридцать, второй — в сорок шесть.

### В одной упряжке

Социальная программа «современников» укладывалась в один эпитет — антисталинская. Эстетическая идея была гораздо более расплывчатой и вмещалась в не ими придуманную фразу «жизнь человеческого духа». Эту фразу они пытались наполнить взрывчатой силой. Они вернулись к естественному человеку на сцене, к исступленному поиску истины, к полноте актерского перевоплощения. Они вспомнили о «товариществе на вере» и попытались воссоздать ту человеческую почву, на которой возникло изобретение по имени Художественный театр. Дети оттепели, они вновь подтвердили, что хорошие театры рождаются не из концепций, а из радости сообща познаваемой жизни, которая одухотворяет все: и репетицию, и застолье. Эта радость держалась на удивление долго и была исчерпана к концу 60‑х годов.

Летом 1970 года Ефремов выпустил «Чайку». Пьеса, которая когда-то начала Художественный театр, на этот раз закрыла одну из его лучших студий. Внутритеатральные отношения и весь груз накопившихся обид, разочарований и неприязни был выплеснут в классический текст. Режиссер пытался превратить Чехова в памфлетиста. Интеллигентные герои Чехова ему тогда не нравились. Ему не нравилось, что они так много болтают и ничего не делают. Он внес в «Чайку» идейный разброд растерявшегося поколения. Люди перестали слушать и слышать друг друга. Они только выясняли отношения, пили, склочничали да накапывали червей из клумбы, устроенной тут же на сцене художником Сергеем Бархиным.

{480} «Чайка» обозначила внутренний крах того «Современника». В сентябре 1970 года Екатерина Фурцева представит Олега Ефремова труппе Художественного театра. Государство поручало ему возглавить умирающее театральное предприятие. Актерам «Современника» Ефремов предложил в полном составе прийти в alma mater. Двое суток изнуряющей полемики ни к чему не привели. Большинство «современников» отказалось стать «академиками». Горсткой соли, полагали они, не посолить болота.

Ефремов в «Современнике» искал правду театра; Любимов с той же истовостью открывал театральность этой правды. Поначалу Таганка была не политическим театром, а поэтическим. Политическим театром Таганку сделала власть в той же степени, как она пыталась сделать это и с витринным театром державы. Так возникла «общая телега». Постылому застою оба режиссера противопоставили трагическую невинность революционной идеи. В «Современнике» ставили «Декабристов», «Народовольцев», «Большевиков». На Таганке — «Десять дней, которые потрясли мир» и горьковскую «Мать». Не видевшие этих спектаклей могут сейчас смеяться или даже издеваться над наивностью шестидесятников. Видевшие — никогда этих спектаклей не забудут. В них было то, что Толстой называл «энергией заблуждения».

Рожденные в авторитарной системе, наши «противоположники» скроены из ее же материалов, но облагороженных талантом. Стену можно сокрушить только тараном. Вот эти качества «тарана» они в себе и развили, каждый на свой манер. Любимов взял роль хулигана, дерзко блефовал, используя желание Стены хорошо выглядеть, так сказать, с западной стороны. Не раз находясь на грани уничтожения, он с бесподобным искусством умел балансировать над пропастью, играя роль разрешенного диссидента. Одну из самых трудных ролей мирового репертуара.

Ефремов очеловечил наш театр, Любимов научил его новому языку. Ефремов творил свои театры прежде всего и даже исключительно с точки зрения актера. Любимов строил театр режиссерский. Он научил своих артистов объясняться «мгновенными озарениями». Таганская фабрика метафор пользовалась «монтажом аттракционов», превратив световой занавес в монтажные ножницы. Режиссер и сотворец Таганки художник Давид Боровский одухотворили сценическое пространство. Штанкеты и софиты, подобно актерам, исполняли тут важные роли.

Обретенная свобода театрального языка позволила Любимову {481} в течение двадцати лет обходиться без советской пьесы. Поэтический театр плавно перешел в «театр прозы». Он инсценирует Достоевского и Булгакова, Б. Можаева и Ф. Абрамова, Б. Васильева и Ю. Трифонова. Он открывает способность театра к выживанию за счет своих внутренних резервов.

Оказавшись во МХАТе, Ефремов свои резервы растерял. Он Начал затяжную позиционную войну, в которой долгое время был в одиночестве, как степной волк. Его команда осталась в «Современнике», осталась в другой эпохе. Он стал создавать новую семью. На это ушли годы. Он заставил оглохший в своем величии театр развернуться к живой жизни. Он привел сюда своих драматургов, он позвал сюда лучших артистов России, которые с огромным трудом научились понимать друг друга. Он не стал «академиком». Его приручали, награждали, обласкивали, но он все время срывался — его легендарные загулы были еще и формой внутреннего протеста большого актера и крупной личности, компенсирующей уродство своей официальной жизни.

Его генная театральная система — сотворчество близких по духу людей, имеющих что-то за душой. Если бы сейчас было принято, он писал бы слово театр с заглавной буквы. В тайник его души не проникла — и это можно считать чудом — плесень неверия или цинизма по отношению к театральному делу. На репетициях, в темноте зала он следит за происходящим на сцене, беззвучно артикулирует за артистом каждое слово, будто ворожит ему. Сидя с ним рядом, видишь, как напрягается он всем телом, подается вперед, если на сцене рождается что-то талантливое. Если хотите, почти звериное чутье к подлинной актерской игре, застающей жизнь врасплох, без указующего режиссерского знака.

К концу 70‑х положение разрешенного диссидента стало для Любимова нестерпимым. Переломной точкой стала гибель Высоцкого. В Москве, стерилизованной к Олимпиаде, прошли незабываемые похороны. Спектакль, посвященный Высоцкому, играть не дали. Потом закрыли «Бориса Годунова». Любимов не выдержал и порвал поводок, на котором его столько лет держали. Он бросил на кон судьбу своего театра и проиграл. Или выиграл — с какой стороны смотреть. Когда, «не приходя в сознание, приступил к своим обязанностям товарищ Черненко» (любимовская шутка), то одним из первых его актов стало изгнание создателя Таганки из родной страны. Заодно решили уничтожить Анатолия Эфроса, уговорив его возглавить осиротевший театр. Помню, как {482} режиссер пришел советоваться к Ефремову. «Толя, актеры — это же банда, с ними надо сговориться, иначе ничего не получится». Он не сговорился. Так завершался советский супертеатр.

### Раскольники

Горбачев смотрел «Дядю Ваню» 30 апреля 1985 года. Через неделю позвонил и стал рассказывать о том, как дядя Ваня ему душу надрывает. В конце пообещал встретиться: «Только вот надо маховик наш как следует раскрутить».

Мы были вдвоем в кабинете. Ефремов общался в своем обычном стиле, не подлаживаясь к собеседнику. Положил трубку и вдруг вытер капельки пота со лба. Заметил мое удивление и с виноватой улыбкой пояснил вполне по-чеховски: «Знаешь, трудно выдавливать из себя раба».

Татьяна Васильевна Доронина через несколько лет после того, как раскрутился «маховик» мхатовского конфликта, стала публично уверять, что Ефремов не является автором раздела, что он пал жертвой заговора темных сил (в основном, естественно, инородцев, потому как истинно русскому человеку в голову бы не пришло «делить МХАТ»). Автору этих строк многократно подносились лавры могильщика Художественного театра. При всей соблазнительности предложения (в истории остается тот, кто начал, И тот, кто завершил), вынужден от этой чести отказаться. Уступив Ефремову copyright на идею, готов согласиться с руководителем горьковского МХАТа, что в самом процессе дележа авторство Ефремова сомнительно. Он не имел внятного плана существования двух трупп, он не составлял списков, кого из актеров взять себе, а кого нет (это произошло стихийно, когда Олег Табаков на одном из скандальных наших сборищ попросил актеров, поддерживавших идею Ефремова, перейти в другое помещение; те, кто перешли, стали потом основой новой труппы). Оглядываясь назад и подводя итоги случившегося, можно заключить, что театр разделил не Ефремов, не Доронина и даже не инородцы. МХАТ СССР им. М. Горького ушел в небытие вместе с той страной, от имени которой он представительствовал. Изначально играя моделирующую роль в жизни страны, театр сыграл ее еще раз: в жанре самоуничтожения.

После революции не стало старого МХТ. В 1987 году перестал существовать МХАТ СССР им. Горького. О беде, постигшей МХАТ, о том, что его в очередной раз «больше нет», — Ефремов {483} объявил не в конфиденциальном письме, как когда-то сделал К. С., а на весь мир. В каком-то смысле он и себе подписал приговор. Разделиться было легко. Стать снова Художественным театром оказалось делом невероятной сложности.

Два МХАТа, стоящие по обе стороны Тверской, выражают образ нынешней России в той же степени, как расколотая Таганка. Я не был очевидцем того, как Таганка стала коммуналкой, и буду говорить только о том, что знаю наверняка. Возвращение Любимова из эмиграции было праздничным. Его пригласил Николай Губенко. Мы вместе сидели в Доме на Набережной, у М. Шатрова, и Николай Николаевич смотрел на возвращенного «блудного отца» с восхищением. Таганская публика встречала его как героя, хором скандировала: «Оставайтесь! Оставайтесь!» Некоторые плакали — весной 1988 года Москва жила в эйфории. Он остался, восстановил запрещенные спектакли, поставил несколько новых, в том числе «Самоубийцу» Николая Эрдмана. Настоящего «любимовского» успеха не было. Может быть, потому, что не было Стены. Режиссеру не с кем было бороться — он возвратился в другую страну и не сразу понял это. А когда понял, было уже поздно. Скандал проходил в рыночной форме раздела имущества и сразу принял идеологическую окраску. Как и в случае раздела МХАТа, «патриотические силы» использовали момент. Низовой актерский жанр отреагировал на эволюцию Любимова и Губенко смешной итожащей репликой: «от Таганки до Зюганки».

### Эпилог

Олег Ефремов и Юрий Любимов не вошли в постсоветскую театральную элиту. Сохраняя лицо или оберегая легенду, они стараются не мелькать на роскошных театрально-политических тусовках. Любимов наполовину живет и работает в Германии, а в России ставит только про Электру, Медею или про братьев Карамазовых. Наш Скотопригоньевск интересует его с точки зрения христианской вечности. Ефремов тоже давно ушел от привычного социального жеста. Но Достоевского он не любит. Религиозное кликушество, особенно в нынешнем варианте, его отвращает. В карамазовской семье, представляющей основные модели национального характера, он был бы, скорее, Иваном, чем Дмитрием (хотя и от Дмитрия в нем ох как много!). Его тянет не к Достоевскому, а к Чехову. Чеховские интонации вошли в обиход его простого дня. Его нынешнюю ситуацию больше всего объясняют, {484} пожалуй, слова Вершинина, которые звучат под занавес «Трех сестер»: «Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить…»

Вот в этом месте и оказались оба наших противоположника. Иногда они перезваниваются в пустоте. Восьмидесятилетний Любимов предлагает поставить к столетию МХАТа «Театральный роман». Семидесятилетний Ефремов пока обдумывает дерзкое предложение своего давнего друга и оппонента. Таганский вождь несколько дней назад неожиданно посетил главную тусовку страны — празднество в Ленкоме. Сам он был в потрясающей форме, но команда его выглядела изрядно потрепанной. Они притащили старые цепи из спектакля о «Пугачеве» и недружным хором застращали и загрохотали своими заслуженными кандалами. «Пропустите, пропустите, пропустите меня к нему, я хочу видеть этого человека», — солировал создатель Таганки. А потом взял ножницы, играючи разрезал гремучую цепь и кусок ее повесил, как награду, на шею оторопевшему и обласканному монаршей милостью Победителю. Старый коренник уступал свое место в упряжке. Ставшие бутафорскими кандалы означали, в какую сторону повернулось время. Ефремова в зале не было, но бьюсь об заклад, что он бы этого хода не одобрил. Он ведь никогда не принимал «знаковой режиссуры».

Известия, 1997, 25 сентября.

## **{****485}** Государственный артист

Когда-то Николай Эфрос, размышляя над природой актерского дара Станиславского, подметил одно простое препятствие, которое помешало артисту играть трагических героев. У него были «смеющиеся глаза».

«Работа актера над собой» очень часто оказывается мукой преодоления того, что заложено природой. У одного — смеющихся глаз, у другого — слабого голоса, у третьего — печати социального происхождения.

Михаила Ульянова природа вылепила для того, чтобы играть советское дворянство. Волею театральной судьбы и «говорящей» фамилии ему была уготована не просто особая роль, но участь — государственного артиста. Как сказал бы Борис Пильняк (это он про первых большевиков сформулировал) — «из рыхлой корявой народности отбор». Как и кто производит этот «отбор» — не ясно, но мальчика из сибирской деревни Тара «отобрали». Он стал главным «социальным героем» послевоенной, точнее, послесталинской России. Он совершил свое «хождение во власть» и провел свою пожизненную роль с редким для этой роли достоинством. Были ГАБТ СССР и МХАТ СССР, был, если хотите, Михаил Ульянов СССР. С распадом аббревиатуры этот Ульянов не рухнул, не «разделился» и не был вынесен из актерского Пантеона. Напротив, стало ясно, что «личность» и «маска», к которой его приравняли, не совпадают. Создать новую маску есть дело редчайшей актерской и режиссерской удачи (так, во всяком случае, понимал Мейерхольд, рассуждая о фильме «Чапаев» и работе Бориса Бабочкина). Не меньшая удача в том, чтобы, сотворив «маску», сохранить лицо. В этом и есть загадка Ульянова.

В Щукинском училище на выпуске он сыграл горьковского машиниста Нила. Кажется, тогда-то его и «отобрали». Он стал {486} претендентом на вакантное место Бориса Щукина, который одним из первых примерил маску «социального героя». Ульянов в определенном смысле повторит щукинскую головокружительную параболу. Тот ведь начал с Тартальи в «Принцессе Турандот», а закончил богоподобным Владимиром Ильичом. Щукина «прикрепили» к Ленину, Ульянова — к маршалу Жукову. Он играл его в течение двадцати семи лет, меняя фильмы и сценарии, но сохраняя единый актерский рисунок. Он понимал, конечно, условность всей этой конструкции. Не сомневался, что это именно конструкция, при помощи которой идеология создавала и насаждала «народного героя». Кто-то должен был тащить за собой в светлое будущее упирающуюся обывательскую массу. Функция вожака и лидера была цементирующей. Народу нельзя было дать расслабиться, то есть задуматься. Страна жила окопным бытом, состояние войны или ожидание войны было постоянным и держало всех в узде. Хору нужны были протагонисты, что на советском критическом жаргоне именовалось «социальным героем». Ульянов, казалось, отвечал всем необходимым требованиям.

Эти требования менялись от эпохи к эпохе, так же как менялся облик «государственного артиста». Щукин был довоенным образцом, Борис Андреев — послевоенным. Искали нужную стать, размер, голос. Кремлевский горец был низкорослым и потому, {487} скажем, в «Падении Берлина» артисты, окружавшие «генералиссимуса», должны были во время съемок приседать, чтобы не возвышаться над вождем (актерская легенда, которую я услышал как раз от Ульянова). Ульянову — Жукову свою «корявую народность» не надо было скрывать. Напротив, именно на этой корявости, угловатости, глыбистости, чуждой какой-либо внешней полировки, он свою маску и сотворит. Будучи в жизни достаточно нерешительным, советующимся, внушаемым, Ульянов в искусстве создал маску бесстрашного, мощного, прущего напролом «танкоподобного» человека. Однако человек этот возник в послесталинские времена. Тему силы, лидерства и власти Ульянов сыграл не только как факт, но и как человеческую проблему, уходящую корнями в толщу нашей исторической жизни.

Он переиграл все варианты национального характера, имеющего отношение к этой теме. Он играл Жукова и генерала Горлова, Степана Разина и булгаковского генерала Чарноту, Ленина и Сталина, Бахирева и Егора Трубникова. Он сыграл несчетное количество партийных и сельских вожаков, которые одной своей массой должны были бы сплющить любую актерскую индивидуальность. Он понимал эту угрозу как никто другой. Своим сметливым крестьянским умом он задолго начал окапываться, оберегая тайные живые источники, из которых питалась его душа. Его «хождение во власть» было не только реальным, но и игровым. Будучи по крови и воспитанию вахтанговцем, он усвоил главный принцип арбатского театрального «чучхе»: не «зазерняйся» до конца, не сливайся с персонажем, храни дистанцию. Проще говоря: играй! В том числе и с маской «государственного артиста». И он играл. Он не зря просиживал штаны во всех мыслимых и немыслимых президиумах, съездах и пленумах. Он и там оставался человеком играющим, то есть художником, способным впустить в себя любую жизненную материю, кристаллизовать ее в себе и выдать в каком-то завершенном актерском продукте. Эту свою вбирающую, собирающую, перерабатывающую природу он бережет. Он даже фамилию свою возводит к «улью». Без этой пчелиной способности перерабатывать некое известное вещество в актерский мед он бы просто не выжил.

Сколько ж известного этого вещества он переработал! Приглашенный на пир победителей, он вынес оттуда свои решающие актерские наблюдения. Методом беспощадной селекции наверх отбирались такие особи, которых не сыщешь ни в каком ином социальном зоопарке. Он вспоминает о каких-то поворотных {488} Пленумах ЦК или других сборищах как о битвах римских гладиаторов. Он присутствовал, когда снимали старика Кунаева, а тот просил прощения и обещал исправиться. Он видел всесильного краснодарского божка Медунова, который после реплики Андропова: «Покиньте зал заседания» — медленно уходил вон. Он тогда по-актерски понял, что это значит — «перевернутое лицо».

Отравленное вещество времени он переработал в свое искусство. Он научился играть своих государственных героев спиной, пальцами рук, задницей, глубокой вертикальной бороздой на щеке, кадыком, побелевшими от яростной злобы широко расставленными глазами, высохшими тонкими губами. Он прочувствовал все их звериные повадки и человеческие слабости. Он знает не понаслышке, как они говорят по «вертушке», как начинают разговор с какой-нибудь непристойной шутки-прибаутки, чтобы подступить к главной {489} теме. Он видел, как публично унижают, ломают и уничтожают человека и как заставляют его совершить невозможное. Он знает силу внезапного перехода от томительного маневра к резкому удару. Он отработал свой фирменный актерский удар, которому невозможно сопротивляться. Матерный клич однорукого председателя Егора Трубникова, вспугнувший и поднявший в небо стаю птиц, вошел в хрестоматию советского искусства.

Он воплощал лучше всех таинственную и влекущую человека силу власти, радость власти и упоение властью. Но с той же точностью он играл разрушительную для человека причастность к гибельной силе. Он портретировал Ричарда III как извращенное ничтожество, имея перед глазами родные примеры. В «последние дни» нашей империи он успел сыграть Цезаря в «Мартовских идах», каким-то своим ходом напророчив многое из того, что свершилось потом.

{490} В римского императора он впустил весь свой огромный опыт «государственного артиста». Он не играл конкретно Горбачева. Ленина или еще какого-нибудь иного самого главного начальника. Тут другой портрет создавался, другие краски нащупывались. Человек, достигший высшей власти, не знает, куда прислонить свою душу. Ульянов с откровенной, если хотите, исповеднической остротой играл внутреннюю пустоту, выхолощенность политикой, которая вдруг настигала незаурядную личность. Какая безумная трата энергии и какая страшная расплата. Как тоскливо, невыносимо тоскливо этому степному волку, который не знает, как распорядиться своей необъятной свободой. Когда услужливое ТВ настойчиво тиражировало сидящего в больничной коляске Собчака, которого таскали по больничным коридорам так, как таскают по вагонам московской подземки молодых инвалидов в пятнистой афганской униформе, я почему-то вспоминал ульяновского заскучавшего Цезаря. Наглядное пособие на тему «хождения во власть»…

В день своего шестидесятилетия, десять лет назад, он играл Ленина в «Брестском мире» М. Шатрова. В ложе сидел М. Горбачев. Финальная овация закончилась совершенно неожиданно: артист подошел к ложе, поздоровался с нашим последним генсеком, обнял его и расцеловал на глазах у почтенной публики. Часть почтенной публики была шокирована этим панибратством. С театральной точки зрения это было типичное лацци, классический трюк итальянской комедии масок, столь уместный на вахтанговской сцене.

Вахтанговское «чучхе» помогло ему выжить. В критические моменты своей актерской биографии, когда маска, казалось, совсем слиплась с лицом и ее не отодрать, он начинал озорничать. Озорство тоже было средством актерского спасения. Так он чудил в спектакле «День-деньской». Все тот же тип хозяина жизни, да вот речь у него странная. Он придумал ему тошнотворный певучий фальцетик (он и потом этим голоском пользовался, даже в Ленине и в Цезаре). Он ломал стереотип, чтобы хоть как-то отойти от своего собственного штампа.

Остранял свою неподдельную русскость, он играл Тевье-молочника и айтматовского Едигея. Его корневое происхождение настолько очевидно, что он не был озабочен никаким национальным декором или вживанием в иную «корявую народность». В еврейской или казахской стихии он существует так же свободно, {491} как в стихии Лескова или турандотовской сказки. По своей природе он тоже наделен «смеющимися глазами», которые, может быть, и придавали всем его героям человеческое измерение.

В «Частной жизни» Ю. Райзмана он впервые сыграл тему ухода. Хозяина выставили на пенсию, и вот он идет по вестибюлю министерства. Не идет, а впервые ощупывает землю, потерявшую равновесие. Только спина, только изменившаяся походка — и сыграна жизнь. Он сам теперь так ходит. Будто проверяет уходящую из-под ног почву. Я помню его в тот день, когда он отказался после десяти лет службы быть председателем Союза театральных деятелей. Его громко, по-актерски взвинченно чествовали, подносили цветы и пели дифирамбы. А уходил он один. Надо было видеть лицо «государственного артиста», уходящего в частную жизнь.

Мы встретились совсем недавно в его родном доме на Арбате. Чтобы подняться в ульяновский кабинет, надо пройти по вахтанговскому подземелью-бункеру. Он шел впереди той самой ощупывающей, размышляющей походкой, которую когда-то придумал для своего героя. Лица его я не видел, но спина была такой говорящей. Он ведет свой театр так, как мужик ведет большое и убыточное хозяйство. Едоков — тьма, работников — мало. Надо перетерпеть, переждать, не развалить семью, не дать разворовать нажитое предками. Для спасения театра готов заложить душу даже Виктюку. Он сам себя причисляет к уходящей натуре. Коловращения современности воспринимает спокойно, с пониманием и с некоторой долей печального презрения. Он видел иных хищников, иную стать и другой калибр людей. Новых русских он играть уже не будет. Придут другие, «не государственные артисты». Они создадут свои «ульи» и будут по-своему перерабатывать известное вещество действительности. Появятся новые маски, но той, что сделал и сотворил он, уже не будет никогда. Как сказано в булгаковской пьесе о Мольере: значение слова «никогда» понимаешь ли?

Московские новости, 1997, 16 ноября.

## **{****492}** Грузинский свет

Приятели зовут его Робик, люди более далекие — Роберт Робертович (при этом не очень уверены, на каком слоге тут надо ставить ударение). Свое собственное «ударение» в театральном мире Роберт Стуруа обрел в середине 70‑х. Именно тогда он показал в Москве несколько спектаклей, сочиненных в Театре имени Руставели. Имперская столица была ведь еще и величайшим культурным резонатором для бывших имперских окраин. Город Тбилиси поставил театральный голос Стуруа, в городе Москве началась его мировая слава.

Среди прочего они играли тогда в Москве спектакль «Кваркваре». Маленькую пьеску Поликарпа Какабидзе Стуруа превратил в трехчасовую притчу, исполненную гнева и театрального озорства, которые проникали в запретные зоны. Захолустную грузинскую историю он пропитал брехтовским темпераментом. Это был грузинский вариант притчи об Артуро Уи. Стуруа задавался вопросом, который прошивал насквозь XX век: каким образом на народной свалке зарождается проходимец и обольстительный негодяй, который становится кумиром и повелителем толпы? Жалкий грузинский пройдоха, которого представил тогда великий Рамаз Чхиквадзе, появлялся с набеленным лицом, с траурно опущенными уголками губ. Античная маска странно сочеталась с тем, что бродяга был босой. Так он и пройдет по жизни: будет менять одеяния, взлетать в гибельные выси и опускаться в родную помойку, пока его, босого, не затолкнут наконец в какой-то мусорный ящик.

Стуруа предъявил Москве не просто новую свободу театрального языка. Он показал нам, что это значит — свободный театр. Забыть это нельзя.

Сейчас в Грузии его театр испытывается на прочность. Он не раз рассказывал историю, которая случилось в недавнее лихолетье. Как на одном из премьерных представлений «Доброго человека {493} из Сезуана» в городе погас свет, тьма установилась в Театре Руставели, директор вышел к зрителям объявить об отмене спектакля: «И тогда люди подошли к сцене с фонариками и свечами, которые каждый тбилисец носит с собой. За оркестр играла наша пианистка. А рабочие сцены в финале в кромешной темноте поднимали вверх люльку, в которой уносились боги. Овации были такие, что все плакали и в зале, и на сцене».

Режиссер «Кваркваре», «Кавказского мелового круга» и «Ричарда III» давно вышел за пределы Грузии или России. Он ставит по всему миру, но вновь и вновь возвращается на проспект Руставели, к своим истокам. Он не потерял радость игры, сохранил детское озорство, тот самый фонарик, который каждый грузин должен теперь носить с собой.

В эти дни он завершает своего московского «Гамлета» с Константином Райкиным. Не сомневаюсь, что это будет Шекспир, {494} которого мы еще никогда не видели. На вопрос, что ж это будет, Робик отшучивается. Зато на вопрос, как он собирается отметить свое шестидесятилетие, Роберт Робертович Стуруа отвечает очень серьезно: будем кутить. Пожалуйста, услышьте эту фразу с грузинским акцентом, почувствуйте в ней то, что значит для истинного грузина застолье, и тогда, может быть, вы поймете, откуда режиссер Стуруа черпает свое вдохновение.

Московские новости, 1998, 19 июля.

## **{****495}** В ожидании Годо

Ждем перемен в театре, но не знаем, с какой стороны они придут. На всякий случай увеличиваем любое происшествие до масштаба события. Петербуржцы создают свои мифы, москвичи — свои. Потом эти мифы с завидным взаимным упорством сокрушают. «Золотая маска» этого года оказалась очередным полем сражения: есть контуженные и раненые, окончательные потери уточняются.

Евгений Гришковец возник откуда-то сбоку. Он то ли из Кемерово, то ли из Калининграда, то ли артист, то ли филолог, то ли режиссер, то ли драматург. Короче, подходит на роль театрального Годо. Кажется, его ожидали все. Сначала фестиваль «Нового европейского театра», потом «Антибукер», теперь — национальная театральная премия. Одни вспоминают Довлатова, другие — прежнего Жванецкого, третьи величают его «русским народным Прустом».

В «Школе современной пьесы» Иосиф Райхельгауз, Владимир Стеклов и Василий Бочкарев разыгрывали пьесу под названием «Записки русского путешественника». Играющий режиссер Райхельгауз подавал реплики и, казалось, сам удивлялся: пьесы никакой нет, конфликт отсутствует, а вот, смотри ж ты, публика не разбегается. И даже заворожена той словесной чепухой, которую этот самый Пруст из Кемерово предлагает в качестве пьесы.

Люди общаются, перескакивая с пятого на десятое. Вот и весь сюжет. Вася, то есть Бочкарев, хочет рассказать, как его обворовали в туалете на вокзале, когда «руки у него были заняты». Раз десять подступает к этому моменту, тонет в деталях, и опять все сначала. Володя, то есть Стеклов, тоже имеет свою историю, он за границей побывал, и его мучает сопоставление — *там и здесь*. Оба {496} актера и персонажа (различие еле ощутимо) живут под прессом самовозгорающейся памяти. Все темы ничтожны, друг друга подсекают или идут по кругу. Сбоку все время влезает какая-то совершенно ненужная ерунда, которая стопорит ход действия. Так у Гоголя сваха объясняет Подколесину, как найти Агафью: «А вот как поворотишь в проулок, так будет тебе прямо будка; и как будку минешь, свороти налево, и вот тебе прямо в глаза и будет деревянный дом, где живет швея, что жила прежде с сенатским оберсеклехтарем. Ты к швее-то не заходи…» Спрашивается, ну при чем тут швея с оберсеклехтарем? А швея приплелась, как говорится, к слову. Так и у Гришковца: тут все к слову, а придаточное предложение всегда важнее главного.

Актеры ухватили манеру нового автора. Речь порождается прямо здесь и сейчас. Автор разрешил им импровизировать. В конце спектакля они разыграли целую сцену в «стиле Гришковца». Володя вспомнил про какой-то городок по имени «Опука». Если Камчатку именуют задницей России (так по карте выходит), то Опуку можно назвать задницей Камчатки. История эффектная: оказывается, и вышеуказанное место может быть Родиной. «Мы вернемся к тебе, Опука» — Стеклов на все лады интонирует {497} этот лозунг, обращенный к выпускникам средней школы. Доходит до эмоционального спазма в переживании самого этого названия — *Опука*. В сущности, этой Опукой завершается и разрешается весь спектакль. Актер вспоминает, и его эмоциональный надрыв призван вывести публику на некую *общую тему*.

В двух спектаклях, в которых сам Гришковец играет и режиссирует («Как я съел собаку» и «Одновременно»), он ни на какую *общую тему* старается не выходить. Напротив, работает только с целями ближними и совершенно конкретными. Мать, провожая сына на службу во флот, дала ему яблоко. Гришковец тут же отыгрывает: не подумайте, что вот, мол, *мать сыну дала яблоко*. Нет, просто дала яблоко, вот и все. Потом, правда, вспомнит, что от того яблока осталась высохшая палочка, которую пришлось выбросить за борт вместе с огрызком. Так описывается крупнейшая перемена жизни.

Используются минималистские актерские и постановочные средства. В спектакле «Как я съел собаку» — бескозырка, матросская роба, канат да ведро с тряпкой. В спектакле «Одновременно» пожитков еще меньше. Маленькая игровая площадка выгорожена колышками и бечевкой. Когда Гришковец начинает спектакль, он перешагивает через бечевку внутрь круга, а когда заканчивает — {498} перешагивает вовне. Вот, собственно, весь его театр. Да, есть два цветных наглядных пособия по анатомии человека. Гришковец сначала показывает схемы человеческих внутренностей, а потом для убедительности раздевается сам, обнажая ничем не примечательное тело.

В сущности, он пытается сотворить новую маску. Это маска провинциала, маленького человека, играющего в бисер с самим собой. Иногда бисер подменяется эффектным анекдотом: ну, например, как матрос на острове Русском показал японскому летчику известный охальный жест, и враг в страхе поворотил назад. Или не менее эффектный сюжет под названием «перессык», о том, как утром сотни матросов по команде подбегают к крутому берегу океана и ритуально мочатся с обрыва, утверждая величие и силу нашего оружия. Но такого рода анекдоты, скорее, дань публике, боязнь остаться наедине со своим истинным сюжетом.

Его истинный сюжет — прихотливая сладость воспоминаний. Он пытается проникнуть в тот слой памяти, который является предметом поэзии, а не театра. Калибр событий не различим. Воспоминание о службе на острове Русском или наблюдение за тем, как вода уходит из ванной, в сущности, равны. Все вспоминается разом, вклинивается друг в друга. Гришковец работает в том поле, которое находится между ощущением и осознанием. Уже не ощущение, еще не мысль. Вот смотришь на Мадонну в дешевой репродукции, радуешься и мечтаешь увидеть подлинник. А когда попадаешь в Дрезденскую галерею и стоишь перед ней, то ничего, ровным счетом ничего не испытываешь. И всех япошек пропустил, и один остался перед картиной, и все условия создал для полноценного восприятия — и ничего не выходит. А вот от маленькой дешевой репродукции — выходит… Или идешь в школу темным ранним зимним утром и вспоминаешь, как тебя будят, и как ты придумываешь любые варианты, чтобы не идти, и все же идешь, и руки вытягиваешь вперед так, чтобы они не касались рукавов, потому как холод собачий и темно, а в темноте вот за тем углом и деревцем школа стоит и несколько окон на третьем этаже светятся ядовитым особым светом. Это кабинет русского языка, вот там и будут первых два мучительных урока с учительницей, которая тебя почему-то не любит. И публика замирает, заражаясь физиологически точным и мимически безукоризненно переданным ощущением мгновенности жизни.

То, что Гришковец занимался пантомимой, помогает передать {499} неуловимое словами. Жест обеспечивает зримую полноценность словесному переживанию.

Чудо жизни у Гришковца не с час, а с секунду. В пределах этой секунды он и работает. Когда-то Чехов открыл героев, которые вообще не умеют жить в современности. Они уютно чувствуют себя только в прошлом или в будущем, рассуждая о том, что случится через год, двадцать или двести лет. Время у Чехова растянуто в бесконечность, и люди имеют дело с этим *большим временем*. Потом появился Беккет, который открыл другое измерение времени. Человек стал считать на доли секунды. Что я буду делать в следующий миг? Закурю сигарету, выпью воды, повернусь к нему спиной? Обижусь? То, что стали называть абсурдом, есть заполненность любого конкретного мига альтернативными решениями. Теснота одного мгновения оказалась неисчерпаемой. Вот с этой теснотой расщепленного ощущения Гришковец и имеет дело.

Маска, которую творит актер-писатель, двоится. Образ этакого простака, принадлежащего «народу-деталисту», совмещается с образом утонченного интеллигента, который не зря изучал Гумилева. Гришковец то снимает, то надевает очки (самый расхожий знак «интеллигентности» у нас в стране): игра с очками равна повороту маски. «Народ-деталист» мочится с обрыва в океан, очкарика же волнуют другие образы. Его тревожит, что машинисты, оказывается, едут только до узловой и назад и никогда до конечного пункта не добираются. И он начинает представлять себе этих людей, которые никогда не могут добраться до конечной станции. Или вдруг вспоминает детский сон, что вот немцы врываются в его дом, и он должен принять такую позу, чтобы защитить себя и не вызвать подозрений. И он принимает позу ребенка во чреве. Это, кажется, любимая поза Гришковца: сжаться в комочек, превратиться в улитку, занять как можно меньше места в пространстве. Образ рождения, выброшенности в чуждый мир, способность при любом унижении сохранить живое чувство и память. Огрызок яблока, высохшая палочка.

Иногда образы большого времени и мига сталкиваются в ироническом противоборстве. Люди за десять лет до конца века начали готовиться к эмоциональному переживанию. Не дай бог пропустить. Вот уже семь лет осталось, два года, неделя, и все волнуются, куда-то надо срочно ехать, на какой-нибудь остров или еще куда-то, чтобы ощутить и запомнить момент перехода одного тысячелетия в другое. И когда он наступает, этот момент, перекатываясь {500} по всем часовым поясам, люди кричат ура, обнимаются, как ошалелые, полагая, что уловили бег времени. А потом вспоминается утро после того, как закончилось столетие, подробно-подробно вспоминается: как вынимается из холодильника салат, селедка, и выдохшееся шампанское, и торт, который не доели, но из которого треугольником вырезали кусок. И все это стоит вновь на столе и теперь можно это есть в любом порядке. И именно в это мгновение человек вдруг чувствует, что в мире что-то действительно произошло.

Евгений Гришковец «ловит момент». В его неуклюжем теле дышит какой-то прозрачный душевный кристалл. Солнечный зайчик. Он наводит его на что угодно. Если долго смотреть на любой предмет или столь же пристально о чем-то думать, — то в любом предмете или чувстве отразится мир. Все во всем. Одновременно.

Второй раз смотреть спектакль Гришковца трудно. Он старательно фиксирует то, что казалось импровизацией. Актер побеждает писателя. Ему надо выходить на сюжеты из чужой жизни, ему придется отдавать свои тексты в чужие руки. Его обязательно попытаются заласкать, как плюшевую игрушку. Он только начинает и ему надо научиться сопротивлению.

Искусство бессильно сейчас объединить нас на почве больших идей и большого времени? Тогда попробуем почувствовать И окликнуть друг друга на микроуровне. Евгений Гришковец пробивается в зону переживаний, которые испытывал каждый. От этого не увернешься. Он единит зал чувством общей памяти, скоротечности и какой-то радостной летучести жизни. Бывают времена, когда такое искусство не выходит за пределы происшествия. Бывают времена иные, когда простое чувство узнавания жизни переживается как театральное событие.

Московские новости, 2000, 11 апреля.

## **{****501}** Лицедей

Есть книги, написанные актерами, есть книги (их большинство), написанные за актеров. Бывают книги надиктованные, когда возможности современной техники позволяют действующему артисту зафиксировать «опыты быстротекущей жизни».

Олег Табаков многообразно действующий актер. Да разве только актер? Он еще режиссер, руководитель театра, ректор Школы-студии МХАТа, член всевозможных коллегий, собрании, совещаний, наградных комиссий. Он почти ежедневно играет в «Табакерке» или во МХАТе, гастролирует, продюсирует, преподает дома и за рубежом. Ну, какую книгу тут можно написать? Написать нельзя, но надиктовать можно. Именно такая книга находится у вас в руках, и в отличие от многих актерских сочинении, это книга реального Табакова, это его голос, его интонация, его «речевой жест».

Олег Павлович любит выражаться витиеватыми сложносочиненными и подчиненными предложениями, которые стремятся исчерпать предмет разом. Часто в какой-нибудь едкой или заостренно нелитературной форме. Дух «живого великорусскаго языка» он чувствует очень хорошо. Его книга развертывается как монолог характерного артиста, предъявляющего одну за другой прожитые им по жизни роли. Есть роль «маршала Лелика» (предвоенное и военное детство), есть роль студента Школы-студии начала 50‑х годов, готовящегося завоевать Москву, есть образ ректора этой же Школы, когда Москва лежит у его ног. Он проигрывает в воображении счастливые и не счастливые годы «Современника», проверяет свои прежние актерские создания на качество прогноза и диагноза. Он перебирает по нитке свою жизнь, заново играет со старыми и новыми партнерами, восстанавливает внутренние {502} задачи прославивших его ролей, в умеренных пределах приоткрывает себя как мужа, любовника и отца. Словом, Табаков играет книгу про свою жизнь.

Его память на прошлое конкретна и очень чувственна. Он прекрасно помнит актеров саратовской юности, точно показывает, как выдающийся артист Слонов изображал полководца Суворова и скатывался с Альп, сделанных из папье-маше. В его актерской копилке множество мимолетных впечатлений, которые он оттачивает до графически отчетливых показов. В секунду изобразит жеманного балетного клакера («кукушку-снайпера»), выстреливающего первым свое «бра‑ва!» в театральную толпу. Помнит хорошо все советские песни, не только поет их, но именно разыгрывает. Много читает (для актера фантастически много). Когда открывает для себя нового писателя, обязательно пытается приспособить его к сцене или уж, по крайней мере, чем-нибудь наградить или как-то продвинуть.

Пища духовная в его аффективной памяти тесно соседствует с пищей телесной. Можно сказать, что жизнь он прежде всего ощущает на вкус и поглощает. Помнит, какой шоколад был в военные годы, как он питался в годы студенческие. Помнит обиду на Ефремова со товарищи, которые объедали его на Мещанской улице («раскулачивали» — скажут объедавшие). Вкусная подлива не просто вымакивается хлебным мякишем, но еще вылизывается им до основания. Так было, наверное, в военные годы, но эту привычку сохранил до нынешних сытых времен. Ритуал завершает обычно «смертельным номером» — облизыванием ножа. У не подготовленной публики, сидящей с ним рядом за торжественным ужином, брови вздыбливаются дугой покруче, чем у Михаила Чехова в «Эрике XIV».

У него с собой всегда было: какие-то баночки, коробочки, леденцы, морс. Иногда начинает ректораты или совещания с одаривания присутствующих чем-нибудь съестным: люди закусили или даже выпили немного и поняли свою общность. Самые ходкие в его лексиконе метафоры тоже идут из растительного мира. Все самое лучшее в жизни произошло у него в Саратове. Сравнение с бабушкиными помидорами, которые она отбирала на рынке под засолку, отбирала «как для себя», применяется и к системе отбора учеников, и к самой Школе. Этими же саратовскими помидорами могут посрамляться все иные театральные злаки, выращенные не бабушкиным методом. В день 60‑летия ему «с намеком» соорудили на сцене МХАТа огромный пиршественный стол, и он на протяжении {503} трех величальных часов на глазах всего отечества поглощал яства. Это не только человеческая, но и актерская физиология. Это его раблезианская страсть к жизни, к ее плотской простой основе. Он эту тему тоже подчеркивает, то есть играет, потому как в его быте нет ничего такого, чтобы он актерски не закрепил. Человек, который так любит поесть, просто обязан презирать всякое головное построение, все хилое, вялое, болезненно загадочное или мистически невнятное в театре. Сталкиваясь с таким театром, он чаще всего «падает в объятия Морфея». Этому своему Морфею доверяет. Раз тело не принимает, тут и искусства наверняка нет. Театр он понимает как эмоциональное чувственное заражение одного человека другим.

Начал он с розовских мальчиков — благо шея у него была тогда 37 размера. По мере укрепления шеи его актерская масть и человеческая порода прояснились. По природе своей он, как и Евгений Леонов, Санчо Панса, то есть «брюхо». Он весь от этого «брюха», от корня и плоти земли. То, что свою актерскую жизнь Олег-младший начал в тени и под командой тощего и длинного Олега-старшего, зарифмовало эту пару навсегда. Тот, кто видел их вдвоем в булгаковском «Мольере», поймут, о чем идет речь.

Он никогда не мечтал играть Гамлета, всегда — Полония. И не {504} стыдится в том признаться, поскольку дар характерного артиста И в себе, и в других товарищах по цеху ценит больше всего. Характерным артистом был Евстигнеев или табаковский учитель Топорков, любитель жизни и ёрник, способный на сцене возвышаться до откровения.

Характерный артист — это способ существования. Это определенная система внутренних приоритетов, сложившихся за полвека игры. Больше всего в актере он ценит непредсказуемость человеческого проявления. Остойчивость ни на кого не похожего человека на сцене (он очень любит это слово — «остойчивость») — вот его кредо.

Поэт табаковского поколения открывал когда-то с удивлением: «Я — семья, во мне, как в спектре, живут семь “я”. А иногда, весной, мне кажется, что я восьмой». Это и про него сказано. Он достает из своей груди любой голос, даже «девятый». Никита Михалков на том же упомянутом выше юбилее поименовал его громогласно великим артистом нашего времени. Сравнение мало кого впечатлило, поскольку наше время растратило такие эпитеты по пустякам. Точнее было бы сказать, что Табаков главный лицедей нашего времени. Таким образом можно как-то ограничить поле, на котором Табакову действительно мало равных.

В былые времена характерных артистов называли протеями. {505} Протей существует, как эхо: на все откликается, всему находит сродство, во все способен перевоплотиться. Ему открыто многообразие всего сущего, он питается живой жизнью, познает ее неисчерпаемость и выявляет ее в бесконечно изменчивых формах. Иногда изменчивая форма отливается в маску. Открыть, отлить такую маску — так полагал Мейерхольд — есть высшее достижение актерского искусства. Табаков за полвека игры вылепил множество масок, из которых две, вероятно, обеспечат ему актерское бессмертие. Невозможно забыть превращение романтически возвышенного провинциала Александра Адуева в свиноподобное самодовольное мурло в «Обыкновенной истории» (я бы назвал эту маску «мордой лица»). Вторая маска — голосовая — в мультике про кота Матроскина, который приобрел в жизни Табакова некое метафизическое значение. Интонацию Матроскина, психологию жуликоватого котяры, познала и разучила страна.

Как истинному лицедею Табакову равно открыта природа мужчины и женщины (женщин он играл еще смолоду). У него «волжский коктейль» в крови, так случилось, и это тоже пошло в лицедейский замес. Свои национальные корни он выбирает по ситуации. То начнет «спивать» украинскую песню, вспомнит бабушкино «пiдышло пiд груди», то обнаружит в себе мордвина или поляка. А поскольку его мама была замужем три раза, то по ее второму браку он, кажется, и с евреями породнился. На дух не приемлет национального чванства, антисемитизм в том числе (тут он тоже верный ученик старшего Олега). Никому не завидует, никого не винит в своих проблемах, поскольку сам исполнен комплекса полноценности. В том числе мужской и национальной.

Многое он взял от папы с мамой, но многое обрел в борьбе за себя: сначала в провинции, а потом в столице. Советские предлагаемые обстоятельства выработали в нем инстинкт выживаемости, пробиваемости, необыкновенную хватку, которую он не только не скрывает, но обезоруживающе демонстрирует. Маска, однажды сотворенная, оказывает влияние на его жизнь. Подобно хитрецу Матроскину он любит себя наивно «разоблачать», смущая собеседников фольклорной откровенностью. «Уж как я люблю зеленые…» — начинает он одну из своих заветных пластиночек, чтобы потом попенять собеседнику на неразумность его жизни, подчиненной материальному интересу.

Экономическую независимость он обрел рано, это часть его «остойчивости». Одним из первых выехал на Запад, освоился там, {506} познал все прелести капитализма, но также и звериный его оскал. Сделал свои выводы. Актер, неспособный прокормить себя, для него не существует как «профи». Дарвинизм как систему жестокой селекции в искусстве полностью принимает и старается избавиться от учеников, не имеющих шанса выжить в конкурентной борьбе. Барсук, зарываясь в землю, устраивает сразу два выхода. Табаков устраивает три. Или четыре. Лабиринты нашей совковой, а теперь и постсовковой норы он знает наизусть и ориентируется в них с легкостью. Он научился «торговать лицом» (его образ). Чаще всего торгует не для себя — для дела. Сейчас дошел уже до такой известности, что может «торговать голосом». Большие проблемы решает в одно голосовое касание, телефонным звонком. Много лет наблюдаю, как выполняется этот простейший этюд. «Добрый день. Это Олег Табаков». Расчет на то, что на том конце провода {507} замрет от восторга одна из бесчисленных российских секретарш. И они замирают! Не только секретарши — точно так же этот голос действует и на особей мужского пола. В России артистов не просто уважают, их обожают, ими любуются, им идут навстречу. Сколько квартир он добыл, скольких выручил из беды, сколько людей переселил в Москву, сколько законов обошел одной этой пробойной фразой: «Добрый день. Это Олег Табаков».

К своей «бульдозерной» способности относится с юмором, но использует ее не без азарта. Знает, как расколоть любого начальника, как из него вынуть помощь. Он ничем за это не платит, ни репутацией, ни именем. Политически он нейтрален — как и положено истинному лицедею, но природу власти, особенно российской, знает по-актерски, то есть изнутри. Он переиграл людей власти всех сортов и режимов — от председателя сельского райсовета {508} Кронида Голощапова и президента Ельцина, до руководителя германской разведки Вальтера фон Шелленберга. Последнего он наградил такой узнаваемостью, что племянница веселоглазого фашиста прислала открыточку с благодарностью за глубоко понятый образ дяди.

Человека власти он понимает изнутри и, кажется, ему сочувствует. В «Современнике» он был последовательно комсоргом, профоргом, парторгом и директором. Высшая власть, в свою очередь, его любила, награждала и баловала. На кремлевских приемах он постепенно перемещался от стола, скажем, под номером 322 К столу под номером один. К этой взаимной любви он тоже относится по-актерски. В советские времена он коллекционировал журнал «Корея», смешил приятелей мудрыми выдержками из учения чучхе. Отношения с любым чучхе строит по совету древнего историка — пытается быть достаточно близко к источнику власти, чтобы согреться ее теплом, но и в некотором отдалении, чтобы не обжечься. В глубине души знает, что в нашей стране он уже навсегда Олег Табаков. Режимы меняются, а он остается. Когда политическая ситуация обостряется и к нему обращаются за поддержкой, он это делает, но тоже без надрыва, а как бы играя. Это одна из ролей, которые приходится исполнять все чаще и чаще. Когда уж совсем тошно участвовать, у него есть беспроигрышная отговорка. «Мол, с удовольствием бы пришел, да у меня как раз съемка завтра». Он не стал «государственным артистом», остался при звании лицедея, ну, а что взять с лицедея?!

Интересно наблюдать его в среде, в которой его не знают. Например, за границей. В Бостоне он отказался ездить на машине, решил добираться до института, где преподает, на метро. Получал первое время удовольствие от погружения в неизвестность. Разноязыкая и разноцветная масса, и никто на него не пялит глаз, не просит автографа. Табаков, растворенный в толпе. Но даже там счастье публичного одиночества длится недолго. Обязательно какая-нибудь соотечественница из Черновиц вскрикнет, увидев его на эскалаторе: «Глянь, да то ж Табаков!» И все. Соотечественников везде теперь хватает, и ему не удается пожить в неизвестности.

Ключевое слово табаковского театрального словаря — успех. Если можно, он писал бы это слово с большой буквы. Это тоже идет от «брюха», от неприятия возвышенно-сентиментального токованья на темы театра без публики и т. д. Театр для него — радость, толпа людей, аплодисменты, слава, смех, деньги. Одним словом — {509} успех. Александр Гладков, впервые встретившись с Немировичем-Данченко, был поражен тому, что основатель на каждом шагу переспрашивал: «А успех был?» Вот так и Табаков: для него пустая касса или полупустой зал — холод небытия, оскорбление театрального инстинкта.

Один наш замечательный режиссер, говоря о другом не менее замечательном режиссере, с чувством то ли гнева, то ли презрения заметил: «Он же занят *открытым театром*!» Именно таким театром занят и Табаков. Отсюда и тема успеха. Добиваясь успеха во что бы то ни стало, он не раз ошибался, снимал только что выпущенные премьеры, ссорился с режиссерами и драматургами, но *неуспешных вещей* он старается у себя не иметь. В проповеди успеха и открытого театра он бывает иногда несдержан, не интеллигентен, даже агрессивен, но он на этом стоит.

Его актерская малая родина — «Современник» ефремовских {510} лет. Там завязалось понимание театрального дела, там обретеные любимые партнеры, там состоялась его первая и главная жизнь. Он тяжело пережил перерождение «Современника». Это случилось еще при Ефремове. Сначала исчезла студийность, на которой возникало дело, потом стало иссушаться само дело. Для Табакова наступило репертуарное удушье. «Гражданственность», помноженная на философию типа «миром правит дерьмо», перестали его увлекать. Театр не давал выхода его лицедейской энергии. Олег-старший театр покинул, но Олег-младший вслед за ним не пошел, напротив, шесть полных лет директорствовал в «Современнике», пытаясь его спасать. Не мне судить, почему не спас и что там у них произошло. В конце концов он оказался в орбите МХАТа, рядом с Ефремовым. Ну, а где ж еще должен был оказаться Санчо Панса?

Его заряженность на беспрерывную игру не иссякает с годами. Часто действует в жизни по законам сцены. Иногда, скажем, страшно кричит на какого-нибудь сотрудника, кажется, сейчас сердце у него разорвется. И вдруг стихнет, улыбнется и даже глазом подмигнет: «Ничего, мол, не расстраивайтесь особо-то, это ж актерский вольтаж, разрядка».

Он рассказывает, что во времена раннего «Современника» никак не мог дождаться вызова на сцену. Его эпизод был в конце пьесы, а он уже все продумал, все про себя внутри проиграл и уже не мог, ну, просто не мог не начать игры. И вот чтобы как-то разрядиться, стал бегать с первого этажа на четвертый, взад и вперед. «Брачный крик марала», которым он когда-то изумил зрителей «Механического пианино», — это еще и образ переполненного игровой энергией актера, которому пришла пора встретиться с публикой.

Его «Табакерка» на Чаплыгина — реплика и рифма к его «Современнику». Он тоже поначалу поиграл в демократию и в студийность — без этого театры не начинаются. Но быстро понял, что в искусстве театра демократии не бывает. Он ведет театр абсолютно авторитарно, жестко сочетая, как сказал бы Владимир Ильич, русский революционный размах с американской деловитостью. Любит играть хозяина, скажем, прицепить к своим штанам на поясе огромную связку ключей. Кажется, что он может открыть ими любую дверь на этом свете. И на том тоже. Он умеет открывать двери. Его энергия окультуривания прилегающего пространства несокрушима. Из грязного полуподвала за десять лет он вылепил {511} один из самых человеческих уголков новой театральной Москвы. Сначала подвал, потом первый этаж, потом дом напротив, затем весь двор. Начинает же всегда с туалетов, поскольку хорошо знает природу русского революционного размаха: космос освоит, но до бумаги в туалете никогда не снизойдет.

К своим актерам относится как к «детям семьи», по-мольеровски (именно так автор «Тартюфа» называл свой первый театр). Директор театра Александр Стульнев — его свояк, жена Марина Зудина — первая актриса, все остальные — его ученики, то есть близкие родственники. Как в любой патриархальной семье, тут есть свои праздники, легенды, общая память. Есть уже и свой мартиролог, без которого семья тоже не живет. Он знает своих артистов с головы до пят, от самого рождения. Часто огорчается, наставляет их уму-разуму, учит жить. Его «разборы полетов» — увлекательное дело. Говоря о своих артистах, он исполняется какой-то проникновенной тонкости и даже нежности. Он примеривает их судьбы на себя, и вдруг сам в себе что-то проясняет и понимает. Он воспитал нескольких превосходных лицедеев и гордится ими почти так же, как бабушкиными помидорами. Все они для него Женьки, Вовки, Сережки. В том, как он произносит их имена, все тот же пароль саратовской дворовой команды или «Современника» его легендарных лет.

Любит делать подарки, выбирает их со вкусом. Делает это по-купечески широко. Актрисам дарит иногда ювелирные изделия, а актерам — перстни. Открыл фонд собственного имени. Каждый год в Международный день театра награждает театральных людей и просто тех, кого вспомнит его благодарная память. Он учится быть богатым.

Он соприкоснулся с некоторыми крупнейшими режиссерами своего времени. Но только соприкоснулся. В сущности, он обошел «режиссерский театр» стороной, оставшись с театром, ориентированным на актера и из актера произрастающим. Поэтому он не сыграл ни Санчо Пансу, ни Иудушку, ни того же Полония. Только в последние годы, очень осторожно, вновь стал сближаться с первыми людьми режиссерского цеха. Это движение обещает, мне кажется, новый поворот его актерской биографии.

В шестьдесят он начал новую жизнь и подарил себе и Марине Зудиной мальчика по имени Павел. Несколько лет я видел инфанта только на фотографиях, в четыре года увидел его живьем на берегу Атлантического океана, куда Павлика привезли на лето. {512} Белесый в отца, чрезвычайно любознательный, Павлик с большим аппетитом поглощал какой-то огромный фрукт. Одновременно по-хозяйски озирал безбрежное пространство океана. Большую воду он видел впервые в жизни. Обнаружив рядом меня, он тут же бойко представился: «My name is Pavel». Надо было видеть лицо Табакова-старшего. Было ощущение, что он достиг наконец в своей жизни высшего успеха.

Известия, 2000, 9 июня.

*P. S. из 2002 года.*

*Текст был написан за несколько месяцев до смерти Олега Ефремова и был предназначен в качестве предисловия для мемуарной книги Табакова. «Известия», испросив разрешение у издательства, напечатали это предисловие в тот самый день, когда Табаков был представлен труппе МХАТа как ее новый художественный руководитель. Реакция героя очерка на свой литературный портрет была краткой: «Ну, чего, все по делу». В тот день известинской публикации меня представили как нового ректора Школы-студии, то есть предложили роль, которую много лет играл Олег Табаков. Теперь мы общаемся почти ежедневно и в театре, и в школе. Так определились новые предлагаемые обстоятельства моей жизни.*

## **{****513}** Григорий Горин. On and off

Есть люди, которые всю жизнь играют роль «души компании». Дело всем и хорошо известное: народ собирается, выпивает, закусывает, а кто-то обязательно берет на себя функцию объединять разношерстную публику, говорить тосты, вести застолье, развлекать. Участь таких людей порой невыносима. Невозможно снять маску. От тебя беспрерывно ждут шуток, ты не имеешь права на молчание, на плохое настроение. Про людей вышеозначенной судьбы в англоязычном мире говорят: человек всегда «on», то есть всегда включен. Момент off наступает вместе со смертью.

Гриша Горин стал душой компании под названием вся Россия. Он стал одним из главных шутников большой страны, которая многие годы его не жаловала. Не то чтобы он был диссидентом, инакомыслящим или вольнодумцем, готовым идти на каторгу. Природа его юмора была на редкость уютна, в рост и размер нашего человека. У него все было в человеческий размер — шепелявость, добродушие, ясность взгляда. Он был доктором по образованию, но что важнее — по миропониманию. Среди докторов есть ведь тоже свои разновидности: костоправы, кровопускатели, хирурги. Гриша был терапевтом. Он мог все объяснить. Он видел жизнь как смешную и грустную комедию, полагал, что это свойство жизни как таковой. Потому легко уходил в историю, чтоб рассказать о нашем человеке издалека и увидеть все нынешние проблемы в примиряющем свете вечных истин. Именно это раздражало в нем советского чиновника. Ну, не любили они его притч и аллегорий. Как говорит цензор Савва Лукич в булгаковском «Багровом острове», «аллегория, аллегория, а внутри такой меньшевизм окажется, что хоть топор повесь». Гриша был настоящим меньшевиком. Он принадлежал к меньшинству, которое все понимает. Он писал о греках, о немцах, евреях, англичанах, перелицовывал {514} мировые сюжеты и легенды. Он проветривал нашу жизнь на вольном воздухе других культур и достиг в этих своих драматургических штудиях максимальной эффективности. Дистанцию времени он замечательно использовал, памятуя простое наблюдение поэта: «Пушки к бою едут задом, это сказано не зря». Может быть, понятие «бой» к Горину малоприменимо. Но то, что он доставлял интеллектуальную радость, сталкивая времена и нравы, это безусловно.

В нем самом была редкая человеческая и писательская пластичность, соразмерность. Он был миролюбив, покладист, хотел хорошо жить, вкусно есть, никого не трогать. В нем был большой запас нерастраченной нежности, которая звучит в любой его пьесе. Он любил всех своих персонажей, даже мерзавцев, любил так, как бог любит любое из своих творений. Мерзавцы у него тоже смешные дети сего мира, они тоже требуют медицинской помощи, {515} снятия катаракты с глаз. Гриша замечательно умел снимать катаракту, в том числе катаракту исторической тупости, надутости, важности. «Улыбайтесь, улыбайтесь, — призывал он в финале “Мюнхгаузена”, — все самые большие глупости на земле делаются с серьезными лицами». Помню, что эта реплика очень не нравилась нашим генералам из ГЛАВПУРа (Гриша написал эту пьесу по заказу армейского театра). Один из них после спектакля спросил меня: не издевается ли тут Горин над армией? Я что есть сил доказывал, что ни к армии, ни к ее славным генералам эта шутка отношения не имеет.

Горин никогда не делал инсценировок. Он писал пьесы, то есть брал старый сюжет или легенду как повод, как некий интонационный зачин и совершал с ним то, что любой музыкант совершает с чьей-то мелодией, попавшей в его музыкально-смысловое поле. Он старые сюжеты оркестровывал, переосмысливал, подчинял их ритму своего юмора, своего представления о том, что должно воздействовать в театре. Он любил открывать театральность самого нетеатрального сюжета. Скажем, в спектакле Ленкома «Поминальная молитва» есть сцена погрома. Ну, что тут может быть театрального, какой тут предмет для юмора? Горин его обнаружил. Вот погромщики уныло расхаживают по дому Тевье, лениво бранятся, выискивая хоть какой-то повод взбодриться, распалить кровь. Погром ведь тоже не начнешь с бухты-барахты, нужно иметь хоть какой-то повод для резни. Повод находится философский. «Ну, что, жиды, Христа нашего распяли?» Несколько раз смотрел я захаровский спектакль, и каждый раз была громовая смеховая реакция в этом невеселом месте. Тут гаринский секрет. Где это Богом забытое местечко и где Христос? Смеховая энергия извлекается из сопряжения «далековатых понятий».

Горину повезло: он один из немногих театральных писателей, которые сохранили свой театральный дом в новейшие времена. Его домом до конца дней оставался Ленком. Отношения с этим своим театром не были идиллическими. Главного режиссера его жизни Гриша знал больше, чем кто-либо иной, знал его с юности, видел его слабости, извивы отношений с меняющимися властями. Но и тут он никогда не становился судьей, оставался, терапевтом. Он мыслил прожитой жизнью, а не конкретной нынешней ситуацией. Он относился к своему другу режиссеру так же, как он отнесся бы к любимому своему герою. Он полагал, что жизнь включает в себя право на ошибку. Он преподал мне несколько уроков такого понимания. {516} Человечность была чертой его натуры и его таланта. В его литературном псевдониме звучит оттенок горечи, но его смех не был ни горьким, ни саркастическим. Он никого не добивал, не бичевал, не унижал, не бил на поражение. Его смех был светлым, печальным, если хотите — профилактически-лечебным.

Он бывал нередко занудой. Это бывает с комическими писателями. Они должны как-то поддерживать баланс внутренних сил. Он был страстным рыболовом, то есть человеком, способным к долгому сосредоточенному наблюдению и молчанию. Там он, видимо, заряжался любовью к рыбам и иным тварям, среди которых есть и такая тварь, как человек. Все свои наблюдения он копил и спрессовывал до репризы. Жизнь всегда была у него беременна острой фразой. Смерть Юрия Никулина передавалась через последний рассказанный врачам анекдот. После этого анекдота он уже в сознание не приходил. У Гриши глаза блестели от такого прекрасного финала клоуна. Даже отъезд своего престарелого отца из России на постоянное место жительства в Сан-Франциско он пересказывал как чудесный исторический анекдот. Старый еврей, герой войны, нацепил перед Шереметьевом‑2 кучу своих орденов и медалей. Он переходил границу зоны, как солдат проходит передовую. Гриша успел сунуть ему в карман 50 долларов (дело происходило в начале 90‑х), вложив туда же записочку для тех, кто будет шмонать старика. Он нашел способ, чтоб рассмешить негодяев и упросить этих сукиных сынов не трогать фронтовика.

Беспрерывно иметь дело с несовершенством мира — опасно для писателя. М. Зощенко не зря говорил, что сатира — это вредное производство, вреднее, чем производство цинковых белил. Гришу числили не по разряду сатиры, он шел у нас по разряду юмора и шутки. Может, поэтому казался таким крепким, защищенным, заряженным на долгие годы. Оказывается, и юмор у нас не безвреден. Не выдержало сердце. В тот день, когда узнал, что Гриши не стало, я почему-то вспомнил про фронтовика-отца, которого он так смешно экипировал перед переходом шереметьевской границы. Бедный старик, вероятно, греется под калифорнийским солнышком, когда сын его покоится на старом московском кладбище. Вполне бабелевский или гаринский анекдот. On and off. Навсегда off.

Общая газета, 2001, 14 июня.

{517} *P. S. из 2002 года.*

*Мое предположение оказалось неточным. Отец Гриши недолго грелся под калифорнийским солнышком. Он пережил сына всего на несколько недель. Близкие пытались охранить девяностолетнего старика от страшной московской новости, поберечь, да как тут побережешься, если в Калифорнии той русских тьма-тьмущая, и каждому хотелось высказать Гришиному отцу свое личное сочувствие.*

# **{****518}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абдулов А. Г. [42](#_page042), [43](#_page043), [95](#_page095), [126](#_page126)

Абрамов Ф. А. [69](#_page069), [76](#_page076), [77](#_page077), [89](#_page089), [91](#_page091), [334](#_page334) – [336](#_page336), [379](#_page379), [481](#_page481)

Авербах Л. Л. [188](#_page188), [189](#_page189)

Аверинцев С. С. [303](#_page303)

Аверченко А. Т. [349](#_page349)

Аграновский В. А. [100](#_page100)

Адабашьян А. А. [275](#_page275)

Айдинян А. [68](#_page068)

Айтматов Ч. Т. [97](#_page097), [141](#_page141)

Акимов Н. П. [125](#_page125)

Акимова Н. В. [143](#_page143), [144](#_page144)

Акопян А. А. [311](#_page311)

Аксенов В. П. [164](#_page164), [504](#_page504)

Алентова В. В. [70](#_page070)

Алперс Б. В. [361](#_page361), [364](#_page364)

Андреев Б. Ф. [486](#_page486)

Андрейченко Н. Э. [74](#_page074)

Андроников И. Л. [373](#_page373), [379](#_page379)

Андропов Ю. В. [488](#_page488)

Антонов О. Ю. [250](#_page250)

Арбузов А. Н. [36](#_page036), [39](#_page039), [42](#_page042) – [45](#_page045), [47](#_page047) – [51](#_page051), [367](#_page367), [438](#_page438), [449](#_page449)

Аристофан [194](#_page194)

Арро В. К. [52](#_page052), [69](#_page069), [96](#_page096), [97](#_page097)

Арто А. [353](#_page353), [354](#_page354), [357](#_page357), [395](#_page395), [396](#_page396)

Арцыбашев С. Н. [100](#_page100)

Астафьев В. П. [96](#_page096), [141](#_page141)

Астафьев Ю. [42](#_page042)

Афиногенов А. Н. [137](#_page137)

Ахеджакова Л. М. [91](#_page091), [113](#_page113), [400](#_page400)

Ахматова А. А. [112](#_page112), [157](#_page157), [188](#_page188), [365](#_page365)

Бабанова М. И. [360](#_page360) – [372](#_page372)

Бабель Н. Э. [164](#_page164), [215](#_page215)

Бабочкин Б. А. [485](#_page485)

Балабанов С. А. [150](#_page150)

Балясный В. А. [16](#_page016), [19](#_page019), [32](#_page032)

Баню Ж. [280](#_page280), [281](#_page281)

Бархин С. М. [147](#_page147), [289](#_page289) – [291](#_page291), [411](#_page411), [479](#_page479)

Басилашвили О. В. [318](#_page318)

Бахтин М. М. [273](#_page273)

Бачелис Т. Н. [414](#_page414)

Беккет С. [113](#_page113), [164](#_page164), [270](#_page270) – [272](#_page272), [305](#_page305), [372](#_page372), [397](#_page397), [499](#_page499)

Белинский В. Г. [376](#_page376)

Белов П. А. [404](#_page404) – [411](#_page411)

Белова М. Я. [411](#_page411)

Белый А. [24](#_page024)

Беляев С. В. [251](#_page251)

Бенгтсон Б. [356](#_page356)

Берковский Н. Я. [255](#_page255), [443](#_page443)

Бехтерев С. С. [203](#_page203), [336](#_page336)

Блок А. А. [14](#_page014), [109](#_page109), [190](#_page190), [415](#_page415)

Боер В. А. [224](#_page224)

Бонашевский М. [297](#_page297)

Бондаренко В. Г. [283](#_page283)

Борисов О. И. [85](#_page085), [86](#_page086), [167](#_page167) – [169](#_page169), [468](#_page468)

Борисова Ю. К. [193](#_page193), [234](#_page234), [236](#_page236)

Боровский Д. Л. [177](#_page177), [210](#_page210), [395](#_page395), [405](#_page405), [411](#_page411), [440](#_page440) – [442](#_page442), [480](#_page480)

Бородин А. В. [97](#_page097) – [99](#_page099)

Бочкарев В. И. [495](#_page495), [496](#_page496)

Брагинский Э. В. [433](#_page433)

Брежнев Л. И. [209](#_page209), [418](#_page418)

{519} Брехт Б. [282](#_page282), [395](#_page395), [472](#_page472), [479](#_page479)

Бречич П. [457](#_page457)

Бродский И. А. [321](#_page321)

Броневой Л. С. [159](#_page159), [160](#_page160)

Брук П. [239](#_page239), [267](#_page267), [268](#_page268), [270](#_page270) – [272](#_page272), [287](#_page287), [312](#_page312), [392](#_page392) – [398](#_page398), [440](#_page440), [461](#_page461)

Булгаков М. А. [15](#_page015), [19](#_page019), [113](#_page113), [137](#_page137), [147](#_page147) – [149](#_page149), [153](#_page153) – [157](#_page157), [163](#_page163), [164](#_page164), [187](#_page187) – [191](#_page191), [206](#_page206), [218](#_page218), [228](#_page228), [230](#_page230), [273](#_page273), [315](#_page315), [354](#_page354), [405](#_page405), [409](#_page409), [446](#_page446), [468](#_page468), [481](#_page481), [489](#_page489), [509](#_page509)

Буравский А. М. [87](#_page087)

Бурлацкий Ф. М. [92](#_page092)

Буцко Ю. М. [193](#_page193)

Быкова В. П. [145](#_page145)

Вагинов К. К. [172](#_page172)

Вагнер Р. [342](#_page342)

Вайс П. [436](#_page436)

Ваксберг А. И. [97](#_page097), [98](#_page098)

Вампилов А. В. [112](#_page112)

Варламов К. А. [342](#_page342)

Варпаховский Л. В. [440](#_page440)

Васильев А. А. [45](#_page045), [46](#_page046), [69](#_page069), [74](#_page074), [106](#_page106), [111](#_page111), [127](#_page127), [128](#_page128), [241](#_page241), [261](#_page261), [266](#_page266), [282](#_page282), [328](#_page328) – [333](#_page333), [358](#_page358), [372](#_page372), [453](#_page453) – [465](#_page465)

Васильев Б. Л. [52](#_page052), [61](#_page061), [63](#_page063), [64](#_page064), [112](#_page112), [481](#_page481)

Васильев В. В. [319](#_page319)

Васильева Е. С. [86](#_page086)

Вахтангов Е. Б. [238](#_page238)

Введенский А. И. [172](#_page172) – [175](#_page175)

Вдовин А. И. [149](#_page149), [151](#_page151)

Вдовина Н. Г. [311](#_page311)

Вележева Л. Л. [234](#_page234)

Викторов В. Я. [189](#_page189)

Виктюк Р. Г. [91](#_page091), [140](#_page140), [208](#_page208) – [210](#_page210), [224](#_page224) – [226](#_page226), [347](#_page347), [348](#_page348), [415](#_page415) – [420](#_page420), [491](#_page491)

Виторган Э. Г. [66](#_page066)

Вишневский В. В. [80](#_page080), [469](#_page469)

Власов С. А. [203](#_page203)

Волков Н. Д. [365](#_page365)

Волков Н. Н. [16](#_page016), [22](#_page022)

Волкова О. В. [435](#_page435)

Волконский С. М. [386](#_page386)

Володин А. М. [52](#_page052), [64](#_page064) – [66](#_page066), [68](#_page068), [215](#_page215)

Володин В. П. [153](#_page153)

Волчек Г. Б. [283](#_page283), [316](#_page316) – [318](#_page318), [374](#_page374)

Волынцев Ю. В. [234](#_page234), [236](#_page236)

Ворфоломеев М. А. [69](#_page069)

Врагова С. А. [284](#_page284), [317](#_page317), [320](#_page320)

Вульф В. Я. [317](#_page317) – [318](#_page318), [321](#_page321)

Вуттке М. [353](#_page353), [355](#_page355)

Высоцкий В. С. [101](#_page101), [123](#_page123), [124](#_page124), [144](#_page144), [207](#_page207), [312](#_page312), [313](#_page313), [440](#_page440), [475](#_page475), [481](#_page481)

Гаевский В. М. [318](#_page318)

Галендеев В. Н. [334](#_page334)

Галин А. М. [140](#_page140), [142](#_page142), [143](#_page143), [210](#_page210), [211](#_page211), [289](#_page289)

Гастев А. К. [155](#_page155)

Гвоздицкий В. В. [173](#_page173) – [175](#_page175), [354](#_page354)

Гегель Г.‑В.‑Ф. [297](#_page297)

Гейер Б. Ф. [222](#_page222)

Гелилов И. М. [292](#_page292)

Гельман А. И. [52](#_page052), [379](#_page379)

Герцен А. И. [363](#_page363)

Герчаков Е. А. [173](#_page173)

Гинзбург Л. Я. [128](#_page128)

Гинкас К. М. [64](#_page064), [65](#_page065), [140](#_page140), [261](#_page261) – [264](#_page264), [288](#_page288) – [292](#_page292), [355](#_page355), [416](#_page416)

Гитлер А. [353](#_page353)

Гладильщиков Ю. В. [106](#_page106)

Гладков А. К. [509](#_page509)

Гладков Г. И. [42](#_page042)

Глас Ф. [302](#_page302)

Гнедич П. П. [136](#_page136), [307](#_page307)

Гоголь Н. В. [14](#_page014) – [16](#_page016), [19](#_page019), [20](#_page020), [22](#_page022) – [25](#_page025), [30](#_page030) – [33](#_page033), [114](#_page114), [199](#_page199), [201](#_page201), [216](#_page216), [228](#_page228), [246](#_page246), [315](#_page315), [316](#_page316), [424](#_page424), [435](#_page435), [450](#_page450), [458](#_page458), [496](#_page496)

Голубкина Л. И. [437](#_page437)

Голубовский Б. Г. [97](#_page097), [109](#_page109)

Гомер [301](#_page301), [302](#_page302), [323](#_page323), [461](#_page461)

Гончаров А. А. [318](#_page318), [321](#_page321), [469](#_page469)

Гончаров И. А. [506](#_page506), [507](#_page507)

Горбачев М. С. [192](#_page192), [194](#_page194), [324](#_page324), [482](#_page482), [490](#_page490)

Горин Г. И. [109](#_page109), [513](#_page513) – [517](#_page517)

Горький А. М. [190](#_page190), [456](#_page456), [473](#_page473)

Горюнов А. И. [125](#_page125)

{520} Гоцци К. [486](#_page486)

Грабал И. [142](#_page142)

Гребенщиков Ю. С. [73](#_page073)

Грибоедов А. С. [214](#_page214), [246](#_page246), [435](#_page435)

Григоренко П. Г. [203](#_page203)

Гринденко Т. Т. [330](#_page330)

Гришковец Е. [347](#_page347), [348](#_page348), [495](#_page495) – [500](#_page500)

Гротовский Е. [259](#_page259), [331](#_page331), [395](#_page395), [397](#_page397), [459](#_page459), [461](#_page461), [466](#_page466)

Губенко Н. Н. [207](#_page207), [483](#_page483)

Гумилев Н. С. [499](#_page499)

Гундарева Н. Г. [141](#_page141)

Гурджиев Г. И. [394](#_page394)

Гурнов А. Б. [198](#_page198)

Дадиани Ш. Н. [471](#_page471)

Дали С. [396](#_page396)

Далида [355](#_page355)

Даль В. И. [53](#_page053)

Данелия Г. Н. [469](#_page469)

Дарьяльский И. И. [373](#_page373)

Дейнека А. К. [249](#_page249)

Делон А. [417](#_page417), [418](#_page418)

Демидова А. С. [215](#_page215)

Дерн Р. [356](#_page356), [357](#_page357)

Де Филиппо Э. [437](#_page437)

Джеймс Г. [62](#_page062)

Дмитревская М. Ю. [242](#_page242)

Дмитриева А. И. [16](#_page016), [33](#_page033)

Добржанская Л. И. [437](#_page437)

Довлатов С. Д. [495](#_page495)

Догилева Т. А. [42](#_page042), [43](#_page043), [89](#_page089), [121](#_page121), [122](#_page122), [417](#_page417)

Додин Л. А. [77](#_page077), [89](#_page089), [143](#_page143), [145](#_page145), [181](#_page181) – [183](#_page183), [203](#_page203), [204](#_page204), [239](#_page239) – [242](#_page242), [244](#_page244), [245](#_page245), [275](#_page275) – [279](#_page279), [334](#_page334), [335](#_page335), [348](#_page348), [379](#_page379)

Дозорцев В. Л. [100](#_page100)

Долгоруков В. А. [149](#_page149)

Доронина Т. В. [120](#_page120) – [122](#_page122), [228](#_page228), [482](#_page482)

Достоевский Ф. М. [53](#_page053), [73](#_page073), [95](#_page095), [164](#_page164), [202](#_page202) – [204](#_page204), [207](#_page207), [231](#_page231), [253](#_page253), [254](#_page254), [256](#_page256), [258](#_page258), [260](#_page260), [261](#_page261), [289](#_page289), [324](#_page324), [358](#_page358), [390](#_page390), [400](#_page400) – [403](#_page403), [444](#_page444), [450](#_page450), [453](#_page453), [461](#_page461), [481](#_page481), [483](#_page483)

Друце И. П. [168](#_page168)

Дудинцев В. Д. [142](#_page142)

Дункан А. [150](#_page150)

Дуров Л. К. [16](#_page016), [25](#_page025), [28](#_page028), [36](#_page036) – [38](#_page038), [41](#_page041), [47](#_page047), [50](#_page050), [51](#_page051), [63](#_page063), [260](#_page260)

Дюма А. [206](#_page206)

Дягилев С. П. [242](#_page242)

Евреинов Н. Н. [418](#_page418)

Еврипид [302](#_page302), [304](#_page304), [322](#_page322), [323](#_page323)

Евстигнеев Е. А. [199](#_page199), [200](#_page200), [504](#_page504)

Евтушенко Е. А. [73](#_page073)

Егоров В. М. [251](#_page251)

Ельцин Б. Н. [210](#_page210), [324](#_page324)

Еремин Ю. Н. [103](#_page103), [104](#_page104), [109](#_page109), [411](#_page411)

Ермолова М. Н. [275](#_page275)

Ерофеев В. В. [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166), [243](#_page243)

Есенин С. А. [58](#_page058)

Ефремов О. Н. [19](#_page019), [39](#_page039), [83](#_page083) – [87](#_page087), [111](#_page111), [131](#_page131) – [133](#_page133), [198](#_page198), [230](#_page230), [231](#_page231), [282](#_page282), [283](#_page283), [299](#_page299), [318](#_page318), [321](#_page321), [354](#_page354), [355](#_page355), [377](#_page377), [379](#_page379), [391](#_page391), [422](#_page422), [426](#_page426), [431](#_page431), [432](#_page432), [448](#_page448), [468](#_page468), [475](#_page475) – [484](#_page484), [500](#_page500), [510](#_page510), [512](#_page512)

Жарков А. Д. [88](#_page088)

Жарри А. [350](#_page350), [351](#_page351)

Жванецкий М. М. [173](#_page173), [262](#_page262), [495](#_page495)

Жданов А. А. [416](#_page416), [418](#_page418)

Желдин К. Б. [102](#_page102)

Жене Ж. [416](#_page416)

Женовач С. В. [198](#_page198), [252](#_page252) – [260](#_page260), [319](#_page319)

Жироду Ж. [433](#_page433)

Жуков А. В. [150](#_page150)

Жуков Г. К. [194](#_page194), [209](#_page209), [469](#_page469), [486](#_page486)

Заболоцкий Н. А. [171](#_page171), [172](#_page172)

Зайцев В. М. [194](#_page194)

Зайцев Ю. А. [44](#_page044)

Зайцева Л. В. [283](#_page283)

Замятин Е. И. [136](#_page136)

Захаров М. А. [36](#_page036), [42](#_page042) – [46](#_page046), [48](#_page048) – [51](#_page051), [55](#_page055), [57](#_page057), [60](#_page060), [92](#_page092) – [95](#_page095), [115](#_page115), [158](#_page158) – [160](#_page160), [162](#_page162), [252](#_page252), [283](#_page283), [315](#_page315), [318](#_page318), [469](#_page469)

Захарова А. М. [127](#_page127)

Захарова Е. Г. [309](#_page309)

Збруев А. В. [126](#_page126), [159](#_page159)

{521} Зозулин В. В. [234](#_page234)

Золотоносов М. Н. [188](#_page188)

Золотухин В. С. [128](#_page128), [177](#_page177)

Зонина М. А. [357](#_page357)

Зощенко М. М. [59](#_page059), [516](#_page516)

Зудина М. В. [511](#_page511)

Зюскинд П. [340](#_page340), [341](#_page341)

Ильинский И. В. [444](#_page444)

Ильф И. А. [273](#_page273)

Ильченко В. [173](#_page173)

Ионеско Э. [113](#_page113)

Исаев О. Н. [225](#_page225)

Казаков А. И. [227](#_page227)

Какабидзе П. [492](#_page492)

Каледин С. Е. [181](#_page181), [182](#_page182)

Калягин А. А. [199](#_page199), [201](#_page201), [350](#_page350), [351](#_page351), [421](#_page421) – [426](#_page426), [471](#_page471)

Камаев В. С. [18](#_page018)

Камю А. [433](#_page433)

Каневский Л. С. [31](#_page031), [166](#_page166)

Карамзин Н. М. [239](#_page239)

Караченцов Н. П. [48](#_page048), [49](#_page049), [210](#_page210) – [212](#_page212)

Карнаушкин А. В. [57](#_page057)

Карцев Р. Е. [173](#_page173)

Катулл [193](#_page193), [194](#_page194)

Каутский К. [152](#_page152), [155](#_page155)

Кац А. Ф. [192](#_page192)

Качалов В. И. [22](#_page022), [407](#_page407)

Качанов С. Г. [258](#_page258)

Кеннеди Дж. [92](#_page092)

Кикабидзе В. К. [294](#_page294)

Киннунен С. [288](#_page288), [291](#_page291)

Кириченко И. Н. [38](#_page038)

Киршон В. М. [247](#_page247), [248](#_page248)

Киселев Д. К. [284](#_page284), [286](#_page286), [287](#_page287)

Клепачев Н. [106](#_page106)

Клим (В. А. Клименко) [347](#_page347)

Кнебель М. О. [454](#_page454), [477](#_page477)

Князев Е. В. [234](#_page234), [236](#_page236)

Кобзон И. Д. [475](#_page475)

Коган И. А. [318](#_page318)

Козак Р. Е. [349](#_page349), [350](#_page350)

Козаков М. М. [16](#_page016), [19](#_page019), [20](#_page020), [28](#_page028), [32](#_page032), [125](#_page125), [308](#_page308), [312](#_page312), [422](#_page422)

Козырев. С. В. [143](#_page143), [145](#_page145)

Кольтес Б. [356](#_page356)

Кондратьев В. Л. [68](#_page068)

Коонен А. Г. [128](#_page128), [349](#_page349)

Корнейчук А. Е. [80](#_page080)

Корнелий [193](#_page193)

Корноухов Н. И. [105](#_page105)

Корчагина Н. В. [149](#_page149)

Коршуновас О. [347](#_page347)

Кочергин Э. С. [202](#_page202), [205](#_page205), [338](#_page338)

Кравченко Т. Э. [162](#_page162)

Красков Ю. В. [234](#_page234)

Крейча О. [223](#_page223)

Кроммелинк Ф. [362](#_page362)

Кронеберг А. И. [307](#_page307)

Крупин В. Н. [283](#_page283)

Крымов Д. А. [101](#_page101)

Крымова Н. А. [318](#_page318)

Крынкин Г. Я. [104](#_page104), [169](#_page169)

Крэг Гордон Э. [308](#_page308)

Кузнецов В. В. [475](#_page475)

Кунаев Д. А. [488](#_page488)

Купченко И. Л. [193](#_page193), [309](#_page309)

Кургинян С. Е. [228](#_page228), [229](#_page229)

Курышев С. В. [203](#_page203), [278](#_page278)

Кутепова К. П. [343](#_page343), [344](#_page344)

Кутузов М. И. [469](#_page469)

Кшесинская М. Ф. [385](#_page385)

Лавров В. С. [332](#_page332)

Лавров К. Ю. [185](#_page185), [318](#_page318)

Лавров Н. Г. [337](#_page337)

Лазарев Б. В. [400](#_page400)

Лазарев Е. Н. [61](#_page061), [63](#_page063), [109](#_page109), [434](#_page434)

Лакирев В. Н. [16](#_page016)

Лакшин В. Я. [154](#_page154), [158](#_page158), [188](#_page188)

Ларионов В. Д. [162](#_page162)

Ларионова А. Д. [149](#_page149)

Лебедев Е. А. [105](#_page105), [471](#_page471) – [474](#_page474)

Лебл П. [293](#_page293), [295](#_page295) – [297](#_page297), [299](#_page299)

Левенталь В. Я. [16](#_page016), [67](#_page067)

Левертов В. Н. [247](#_page247), [251](#_page251)

Левитан Ю. Б. [248](#_page248)

Левитин М. З. [172](#_page172), [173](#_page173), [175](#_page175), [431](#_page431)

{522} Ленин В. И. [83](#_page083), [95](#_page095), [194](#_page194), [207](#_page207), [224](#_page224), [243](#_page243), [486](#_page486), [490](#_page490), [510](#_page510)

Леонов Е. П. [92](#_page092), [213](#_page213), [467](#_page467) – [470](#_page470), [503](#_page503)

Ле Пен Ж. [358](#_page358)

Лермонтов М. Ю. [462](#_page462)

Лесков Н. С. [208](#_page208), [209](#_page209), [491](#_page491)

Либединская Л. Ю. [63](#_page063)

Ливанов Б. Н. [200](#_page200)

Лужков Ю. М. [320](#_page320), [327](#_page327)

Лунин М. С. [118](#_page118)

Лунц Л. Н. [136](#_page136)

Луспекаев П. Б. [467](#_page467)

Львов-Анохин Б. А. [136](#_page136), [468](#_page468), [469](#_page469)

Любимов Б. Н. [55](#_page055)

Любимов Ю. П. [19](#_page019), [39](#_page039), [176](#_page176) – [179](#_page179), [207](#_page207), [228](#_page228), [300](#_page300), [306](#_page306), [324](#_page324), [325](#_page325), [412](#_page412), [421](#_page421), [431](#_page431), [432](#_page432), [440](#_page440), [443](#_page443), [448](#_page448), [449](#_page449), [452](#_page452), [457](#_page457), [459](#_page459), [475](#_page475), [477](#_page477) – [484](#_page484)

Люютикяйнен А.‑Э. [288](#_page288), [291](#_page291)

Мазина Дж. [113](#_page113)

Майорова Е. В. [400](#_page400)

Макарова Н. Р. [208](#_page208)

Маковецкий С. В. [418](#_page418)

Максакова Л. В. [234](#_page234), [236](#_page236), [264](#_page264)

Максимов Н. М. [423](#_page423)

Максимова В. А. [316](#_page316), [317](#_page317)

Мандельштам О. Э. [104](#_page104), [126](#_page126), [220](#_page220), [358](#_page358)

Манн Т. [461](#_page461)

Мао Дзе‑дун [354](#_page354)

Маркина Н. К. [259](#_page259)

Маркович А. [357](#_page357), [358](#_page358)

Маркс К. [138](#_page138), [176](#_page176), [177](#_page177)

Марталер К. [293](#_page293) – [295](#_page295)

Мартинелли Ж.‑Л. [353](#_page353), [357](#_page357)

Мартыненко О. Е. [12](#_page012)

Мартынов А. Л. [21](#_page021), [22](#_page022)

Мартынов В. И. [329](#_page329), [464](#_page464)

Мартынюк Г. Я. [37](#_page037), [38](#_page038)

Машков В. Л. [249](#_page249), [250](#_page250)

Маяковский В. В. [190](#_page190), [390](#_page390), [436](#_page436)

Медунов С. Ф. [488](#_page488)

Мейерхольд В. Э. [39](#_page039), [109](#_page109), [155](#_page155), [253](#_page253), [268](#_page268), [280](#_page280), [303](#_page303), [332](#_page332), [343](#_page343), [354](#_page354), [361](#_page361) – [365](#_page365), [370](#_page370), [385](#_page385), [388](#_page388) – [391](#_page391), [395](#_page395), [409](#_page409), [410](#_page410), [412](#_page412), [413](#_page413), [440](#_page440), [459](#_page459), [485](#_page485), [505](#_page505)

Меммот Д. [274](#_page274)

Меньшиков О. Е. [121](#_page121)

Мережко В. И. [52](#_page052), [69](#_page069), [70](#_page070)

Мережковский Д. С. [136](#_page136), [164](#_page164), [167](#_page167), [168](#_page168)

Метерлинк М. [74](#_page074)

Минкин А. В. [123](#_page123)

Мирзоев В. В. [285](#_page285)

Миронов А. А. [117](#_page117)

Миронов Е. В. [309](#_page309), [310](#_page310), [312](#_page312)

Михайлушкин А. В. [104](#_page104)

Михалков Н. С. [275](#_page275), [374](#_page374), [426](#_page426), [504](#_page504)

Михалков С. В. [433](#_page433)

Михоэлс С. М. [198](#_page198)

Мишарин А. Н. [85](#_page085)

Можаев Б. А. [100](#_page100), [101](#_page101), [481](#_page481)

Мольер (Ж.‑Б. Поклен) [19](#_page019), [128](#_page128), [176](#_page176), [457](#_page457), [461](#_page461), [491](#_page491)

Мопассан Г. де [354](#_page354)

Морван Ф. [357](#_page357), [358](#_page358)

Морозов Б. А. [69](#_page069) – [71](#_page071), [74](#_page074), [109](#_page109)

Морфов А. [350](#_page350), [426](#_page426)

Москвин И. М. [369](#_page369)

Моцарт В.‑А. [329](#_page329), [330](#_page330), [396](#_page396), [435](#_page435)

Мрожек С. [164](#_page164), [349](#_page349)

Мунт О. М. [365](#_page365)

Набоков В. В. [164](#_page164), [224](#_page224), [225](#_page225), [389](#_page389)

Нагибин Ю. М. [288](#_page288)

Невежина Е. А. [340](#_page340), [343](#_page343)

Невинный В. М. [87](#_page087), [197](#_page197), [199](#_page199) – [201](#_page201), [332](#_page332)

Неволина А. С. [142](#_page142)

Некрасов В. П. [243](#_page243), [429](#_page429)

Немирович-Данченко В. И. [215](#_page215), [223](#_page223), [247](#_page247), [369](#_page369), [385](#_page385), [392](#_page392), [509](#_page509)

Немоляева А. Н. [258](#_page258)

Непот [193](#_page193)

Нерон [54](#_page054), [118](#_page118)

Никитин Г. М. [434](#_page434)

Никифорова М. М. [277](#_page277)

Никулин Ю. В. [350](#_page350), [384](#_page384), [516](#_page516)

Нифонтова Л. А. [311](#_page311)

{523} Новалис Ф. [456](#_page456)

Норен Л. [353](#_page353), [355](#_page355)

Някрошюс Э. [267](#_page267) – [270](#_page270), [272](#_page272), [313](#_page313)

Овечкин В. В. [87](#_page087) – [89](#_page089)

Оганесян А. Б. [411](#_page411)

Окуджава Б. Ш. [249](#_page249), [330](#_page330)

Олби Э. [47](#_page047), [118](#_page118), [224](#_page224), [225](#_page225)

Олейников Н. М. [172](#_page172) – [175](#_page175)

Олеша Ю. К. [136](#_page136), [478](#_page478)

Орлов А. С. [400](#_page400)

Осипчук В. В. [145](#_page145)

Островский А. Н. [53](#_page053), [54](#_page054), [62](#_page062), [158](#_page158) – [160](#_page160), [162](#_page162), [197](#_page197), [209](#_page209), [233](#_page233), [235](#_page235) – [238](#_page238), [432](#_page432), [434](#_page434), [439](#_page439)

Охлопков Н. П. [369](#_page369)

Павлов В. П. [120](#_page120) – [122](#_page122)

Павлова Н. А. [261](#_page261)

Панин А. В. [251](#_page251), [349](#_page349)

Панова В. Ф. [436](#_page436)

Панфилов Г. А. [123](#_page123), [126](#_page126), [210](#_page210)

Папанов А. Д. [67](#_page067)

Парри Н. [270](#_page270), [271](#_page271)

Пастернак Б. Л. [52](#_page052), [56](#_page056), [63](#_page063), [136](#_page136), [184](#_page184), [186](#_page186), [200](#_page200), [307](#_page307), [354](#_page354), [390](#_page390), [409](#_page409)

Пастухов Н. И. [105](#_page105)

Паунелл Дж. [416](#_page416), [419](#_page419)

Пельтцер Т. Н. [58](#_page058), [59](#_page059), [162](#_page162)

Песелев А. М. [29](#_page029)

Петренко А. В. [74](#_page074), [216](#_page216), [217](#_page217)

Петров Ал. А. [104](#_page104)

Петров Ан. А. [104](#_page104)

Петров Е. П. [273](#_page273)

Петрушевская Л. С. [52](#_page052), [54](#_page054) – [58](#_page058), [61](#_page061), [62](#_page062), [91](#_page091), [164](#_page164), [213](#_page213), [342](#_page342)

Пильняк Б. А. [136](#_page136), [485](#_page485)

Пиранделло Л. [453](#_page453), [457](#_page457), [458](#_page458) – [460](#_page460)

Пичул В. В. [273](#_page273)

Платон [461](#_page461), [462](#_page462)

Платонов А. П. [59](#_page059), [79](#_page079), [113](#_page113), [136](#_page136), [137](#_page137), [155](#_page155), [157](#_page157), [164](#_page164)

Плисецкая М. М. [318](#_page318)

Плотников Б. Г. [169](#_page169)

Плучек В. Н. [67](#_page067), [135](#_page135), [136](#_page136)

Погодин Н. Ф. [80](#_page080), [366](#_page366)

Пожаров А. А. [173](#_page173)

Познер В. В. [287](#_page287)

Полицеймако М. Б. [179](#_page179)

Полищук Л. Г. [216](#_page216), [217](#_page217)

Полякова Л. П. [74](#_page074)

Попелюшка Е. [423](#_page423)

Попов А. А. [69](#_page069)

Попов А. Д. [367](#_page367), [408](#_page408)

Попов Г. Х. [207](#_page207)

Попов И. А. [329](#_page329), [463](#_page463)

Попов П. С. [15](#_page015)

Поповски И. [226](#_page226)

Порай-Кошиц А. Е. [276](#_page276)

Портнов В. М. [114](#_page114), [115](#_page115), [141](#_page141), [165](#_page165), [166](#_page166)

Приставкин А. Д. [142](#_page142)

Прокофьев С. С. [416](#_page416), [420](#_page420)

Прудкин М. И. [400](#_page400) – [403](#_page403)

Пруст М. [495](#_page495)

Пуччини Дж. [323](#_page323)

Пушкин А. С. [19](#_page019), [26](#_page026), [74](#_page074), [170](#_page170), [212](#_page212), [228](#_page228), [239](#_page239), [264](#_page264), [265](#_page265), [273](#_page273), [280](#_page280), [329](#_page329) – [332](#_page332), [364](#_page364), [365](#_page365), [461](#_page461)

Равенских Б. И. [301](#_page301)

Радзинский Э. С. [118](#_page118) – [120](#_page120), [122](#_page122), [123](#_page123), [141](#_page141), [289](#_page289), [416](#_page416), [417](#_page417), [449](#_page449)

Радлова А. Д. [307](#_page307)

Райзман Ю. Я. [491](#_page491)

Райкин А. И. [342](#_page342)

Райкин К. А. [309](#_page309) – [312](#_page312), [340](#_page340) – [342](#_page342), [345](#_page345), [493](#_page493)

Райх З. Н. [362](#_page362), [365](#_page365), [390](#_page390)

Райхельгауз И. Л. [216](#_page216), [495](#_page495)

Раков В. В. [161](#_page161)

Распутин В. Г. [61](#_page061), [84](#_page084)

Распутин Г. Е. [453](#_page453)

Рафаэль Санти [269](#_page269)

Редель Ф. [294](#_page294), [295](#_page295)

Репин И. Е. [476](#_page476)

Рибо Т.‑А. [473](#_page473)

Родионов Н. С. [374](#_page374), [382](#_page382)

Розанов В. В. [178](#_page178), [449](#_page449)

Розанова И. Ю. [66](#_page066), [258](#_page258)

{524} Розов В. С. [99](#_page099), [100](#_page100), [129](#_page129), [130](#_page130), [135](#_page135), [283](#_page283), [285](#_page285), [286](#_page286), [449](#_page449), [503](#_page503)

Розовский М. Г. [436](#_page436)

Романов Б. Л. [73](#_page073)

Романов К. К. [209](#_page209), [307](#_page307)

Ронинсон Г. М. [179](#_page179)

Россини Дж. [302](#_page302)

Рудницкий К. Л. [412](#_page412) – [414](#_page414)

Рутберг Ю. И. [264](#_page264)

Рыбаков А. Н. [142](#_page142)

Саввина И. С. [84](#_page084)

Садур Н. Н. [208](#_page208), [315](#_page315)

Салтыков-Щедрин М. Е. [71](#_page071), [114](#_page114), [117](#_page117), [190](#_page190)

Сальников В. А. [149](#_page149)

Салынский А. Д. [157](#_page157)

Сартр Ж.‑П. [335](#_page335), [354](#_page354)

Сатановский Л. М. [115](#_page115), [116](#_page116)

Сахаров А. Д. [157](#_page157), [449](#_page449)

Сахновский В. Г. [15](#_page015)

Свободин А. П. [135](#_page135), [136](#_page136), [318](#_page318), [321](#_page321), [373](#_page373) – [383](#_page383)

Селезнева И. С. [144](#_page144)

Сельвинская Т. И. [237](#_page237)

Сельвинский И. Л. [443](#_page443)

Семак П. М. [203](#_page203), [204](#_page204), [336](#_page336) – [338](#_page338)

Сенека [54](#_page054), [118](#_page118)

Сен-Санс К. [342](#_page342)

Сент-Экзюпери А. [309](#_page309)

Сибелиус Я. [166](#_page166)

Симонов Н. К. [472](#_page472)

Симонов Р. Е. [37](#_page037)

Синявский А. Д. [479](#_page479)

Скибиньска Э. [297](#_page297)

Скоробогатов Н. А. [49](#_page049)

Скофилд П. [312](#_page312)

Славкин В. И. [52](#_page052), [69](#_page069), [73](#_page073), [75](#_page075), [458](#_page458)

Слонов И. А. [502](#_page502)

Смирнов А. С. [52](#_page052), [67](#_page067)

Смоктуновский И. М. [197](#_page197), [255](#_page255), [256](#_page256), [312](#_page312), [390](#_page390), [443](#_page443) – [447](#_page447), [467](#_page467), [469](#_page469)

Смоляков А. И. [251](#_page251)

Собчак А. А. [490](#_page490)

Соколовский С. Г. [63](#_page063)

Сократ [54](#_page054), [118](#_page118), [462](#_page462), [463](#_page463)

Солженицын А. И. [216](#_page216), [449](#_page449)

Солнцев Р. Х. [103](#_page103), [104](#_page104)

Соловьев С. А. [218](#_page218)

Соловьева И. Н. [65](#_page065), [66](#_page066), [318](#_page318)

Солодовников А. В. [478](#_page478)

Соломин Ю. М. [318](#_page318)

Солоницын А. А. [124](#_page124), [312](#_page312), [313](#_page313)

Сомье П. [240](#_page240), [242](#_page242)

Сорокин В. Г. [243](#_page243), [274](#_page274)

Софокл [215](#_page215)

Софронов А. В. [51](#_page051)

Спесивцев В. С. [285](#_page285), [286](#_page286)

Спрингер Дж. [286](#_page286)

Сталин И. В. [95](#_page095), [164](#_page164), [179](#_page179), [188](#_page188), [194](#_page194), [208](#_page208), [228](#_page228), [229](#_page229), [354](#_page354), [407](#_page407), [411](#_page411), [416](#_page416), [418](#_page418), [420](#_page420)

Сталь Ж. де [170](#_page170)

Станиславский К. С. [39](#_page039), [131](#_page131), [132](#_page132), [135](#_page135), [189](#_page189), [207](#_page207), [213](#_page213), [222](#_page222), [231](#_page231), [236](#_page236), [237](#_page237), [241](#_page241), [282](#_page282), [286](#_page286), [300](#_page300), [305](#_page305), [306](#_page306), [308](#_page308), [323](#_page323), [326](#_page326), [329](#_page329), [332](#_page332), [387](#_page387), [388](#_page388), [390](#_page390) – [395](#_page395), [414](#_page414), [428](#_page428) – [430](#_page430), [455](#_page455), [459](#_page459), [461](#_page461), [470](#_page470), [473](#_page473), [476](#_page476), [483](#_page483), [485](#_page485)

Стеклов В. А. [115](#_page115), [116](#_page116), [495](#_page495), [496](#_page496)

Степанова А. И. [131](#_page131)

Стрелер Дж. [280](#_page280) – [282](#_page282)

Стреляный А. И. [79](#_page079)

Стрепетова П. А. [233](#_page233)

Стульнев А. С. [511](#_page511)

Стуруа Р. [184](#_page184), [307](#_page307) – [312](#_page312), [426](#_page426), [492](#_page492) – [494](#_page494)

Суворин А. С. [233](#_page233), [278](#_page278)

Суворов А. В. [502](#_page502)

Сузуки Т. [300](#_page300) – [302](#_page302), [304](#_page304) – [306](#_page306), [325](#_page325) – [327](#_page327)

Сулержицкий Л. А. [326](#_page326)

Сумбаташвили И. Г. [167](#_page167)

Сурков Е. Д. [55](#_page055)

Сухово-Кобылин А. В. [114](#_page114), [116](#_page116), [117](#_page117), [122](#_page122), [412](#_page412), [434](#_page434)

Табаков О. П. [85](#_page085), [106](#_page106), [250](#_page250), [251](#_page251), [285](#_page285), [318](#_page318), [471](#_page471), [482](#_page482), [501](#_page501) – [512](#_page512)

Табаков П. О. [511](#_page511), [512](#_page512)

{525} Таиров А. Я. [70](#_page070), [159](#_page159), [250](#_page250), [303](#_page303)

Талызина В. И. [225](#_page225)

Тарамаев С. И. [256](#_page256) – [258](#_page258), [343](#_page343), [344](#_page344)

Тарасова А. К. [368](#_page368)

Тарковский А. А. [124](#_page124), [127](#_page127), [128](#_page128), [312](#_page312)

Твардовский А. Т. [79](#_page079)

Теляковский В. А. [385](#_page385) – [387](#_page387)

Тенякова Н. М. [199](#_page199), [201](#_page201), [400](#_page400), [411](#_page411)

Терзопулос Т. [326](#_page326), [327](#_page327)

Тибода Ж.‑П. [356](#_page356), [357](#_page357)

Тирсо де Молина [247](#_page247)

Титов К. А. [320](#_page320)

Ткачук Р. Д. [136](#_page136)

Товстоногов Г. А. [34](#_page034), [39](#_page039), [64](#_page064), [135](#_page135), [379](#_page379), [382](#_page382), [415](#_page415), [431](#_page431), [432](#_page432), [448](#_page448), [471](#_page471), [472](#_page472)

Толмачева Л. М. [372](#_page372)

Толстой А. К. [445](#_page445)

Толстой Л. Н. [19](#_page019), [184](#_page184), [243](#_page243), [269](#_page269), [340](#_page340), [343](#_page343), [344](#_page344), [374](#_page374), [382](#_page382), [385](#_page385), [393](#_page393), [411](#_page411), [415](#_page415), [416](#_page416), [439](#_page439), [446](#_page446), [474](#_page474), [480](#_page480)

Толубеев А. Ю. [318](#_page318)

Топорков В. О. [504](#_page504)

Тосканини А. [396](#_page396)

Тренев К. А. [433](#_page433)

Третьяков С. М. [155](#_page155)

Трифонов Ю. В. [481](#_page481)

Троцкий Л. Д. [188](#_page188), [224](#_page224), [354](#_page354)

Туровская М. И. [319](#_page319), [360](#_page360) – [372](#_page372)

Тынянов Ю. Н. [226](#_page226)

Тычинина И. В. [277](#_page277)

Тюнина Г. Б. [227](#_page227)

Уайлдер Т. [192](#_page192), [195](#_page195)

Уайльд О. [433](#_page433)

Уилсон Р. [300](#_page300) – [304](#_page304), [306](#_page306), [323](#_page323), [324](#_page324), [326](#_page326)

Улицкая Л. Е. [243](#_page243)

Ульянов М. А. [109](#_page109), [133](#_page133), [192](#_page192) – [196](#_page196), [208](#_page208) – [210](#_page210), [283](#_page283), [316](#_page316), [318](#_page318), [418](#_page418) – [420](#_page420), [468](#_page468), [485](#_page485) – [491](#_page491)

Урбанский Е. Я. [467](#_page467)

Уэбстер Дж. [267](#_page267)

Феклистов А. В. [309](#_page309)

Феллини Ф. [40](#_page040), [41](#_page041), [113](#_page113), [250](#_page250), [280](#_page280), [416](#_page416)

Фельдман О. М. [388](#_page388)

Филатов Л. А. [199](#_page199), [201](#_page201)

Филиппенко А. Г. [208](#_page208), [418](#_page418), [419](#_page419)

Филозов А. Л. [72](#_page072), [216](#_page216), [217](#_page217)

Фо Д. [348](#_page348)

Фокин В. В. [87](#_page087), [88](#_page088), [118](#_page118) – [123](#_page123)

Фоменко Н. В. [349](#_page349)

Фоменко П. Н. [114](#_page114), [115](#_page115), [233](#_page233) – [235](#_page235), [237](#_page237), [238](#_page238), [261](#_page261), [264](#_page264), [266](#_page266), [283](#_page283), [318](#_page318), [340](#_page340), [343](#_page343) – [345](#_page345), [356](#_page356), [431](#_page431) – [439](#_page439)

Фомичева О. Г. [285](#_page285)

Фрейд З. [389](#_page389)

Фурцева Е. А. [480](#_page480)

Хазанов Г. В. [199](#_page199) – [201](#_page201), [425](#_page425)

Хармс Д. (Д. И. Ювачев) [164](#_page164), [171](#_page171) – [173](#_page173)

Хейфец Л. Е. [167](#_page167) – [169](#_page169), [427](#_page427), [428](#_page428)

Хлоплянкина Т. М. [55](#_page055)

Хмелев Н. П. [401](#_page401), [443](#_page443), [476](#_page476)

Хмелик А. Г. [449](#_page449)

Храпунков Г. В. [173](#_page173)

Хрущев Н. С. [418](#_page418), [469](#_page469)

Цветаева М. И. [60](#_page060), [74](#_page074), [226](#_page226), [227](#_page227), [416](#_page416), [439](#_page439)

Цицерон [193](#_page193)

Чалаев К. [456](#_page456)

Чаплин Ч. [166](#_page166), [350](#_page350), [425](#_page425)

Чаушеску Н. [224](#_page224)

Червинский А. М. [52](#_page052), [147](#_page147), [150](#_page150)

Черненко К. У. [203](#_page203), [334](#_page334), [481](#_page481)

Черняховский Г. М. [68](#_page068)

Чехов А. П. [19](#_page019), [54](#_page054), [56](#_page056), [98](#_page098), [100](#_page100), [199](#_page199), [217](#_page217) – [220](#_page220), [222](#_page222) – [224](#_page224), [246](#_page246), [267](#_page267) – [269](#_page269), [275](#_page275) – [279](#_page279), [293](#_page293) – [297](#_page297), [299](#_page299), [305](#_page305), [354](#_page354), [355](#_page355), [357](#_page357), [374](#_page374), [378](#_page378), [379](#_page379), [391](#_page391), [429](#_page429), [430](#_page430), [450](#_page450), [455](#_page455), [479](#_page479), [483](#_page483), [499](#_page499)

Чехов М. А. [113](#_page113), [117](#_page117), [124](#_page124), [309](#_page309), [394](#_page394), [395](#_page395), [419](#_page419), [443](#_page443), [444](#_page444), [459](#_page459), [502](#_page502)

Чикурова Л. С. [48](#_page048)

Чонишвили С. Н. [316](#_page316)

{526} Чудакова М. О. [154](#_page154)

Чунаев Б. Н. [59](#_page059)

Чурикова И. М. [47](#_page047), [58](#_page058), [60](#_page060), [113](#_page113), [127](#_page127), [160](#_page160), [210](#_page210) – [212](#_page212)

Чхеидзе Т. [184](#_page184) – [186](#_page186)

Чхиквадзе Р. [358](#_page358), [492](#_page492)

Шагал М. [91](#_page091)

Шадрин В. И. [327](#_page327)

Шаймиев М. [320](#_page320)

Шакуров С. К. [141](#_page141), [169](#_page169)

Шаламов В. Т. [164](#_page164)

Шалевич В. А. [234](#_page234)

Шаляпин Ф. И. [385](#_page385)

Шаповалов В. В. [177](#_page177) – [179](#_page179)

Шатров М. Ф. [92](#_page092) – [95](#_page095), [423](#_page423), [483](#_page483), [490](#_page490)

Шварц Е. Л. [171](#_page171)

Шверубович В. В. [407](#_page407)

Швец Т. М. [193](#_page193)

Шейнцис О. А. [43](#_page043), [161](#_page161)

Шекспир В. [65](#_page065), [123](#_page123) – [127](#_page127), [199](#_page199), [268](#_page268), [289](#_page289), [290](#_page290), [292](#_page292), [307](#_page307), [308](#_page308), [312](#_page312), [367](#_page367), [395](#_page395), [433](#_page433), [440](#_page440), [445](#_page445), [450](#_page450), [493](#_page493)

Шестакова Т. Б. [142](#_page142), [144](#_page144), [204](#_page204), [277](#_page277), [435](#_page435)

Шиллер Ф. [184](#_page184) – [186](#_page186)

Шкловский В. Б. [58](#_page058), [63](#_page063)

Шолом-Алейхем (Ш. Н. Рабинович) [470](#_page470)

Шопен Ф. [294](#_page294)

Шопенгауэр А. [73](#_page073)

Шостакович Д. Д. [17](#_page017), [21](#_page021), [33](#_page033), [416](#_page416), [420](#_page420), [479](#_page479)

Штайн П. [215](#_page215), [218](#_page218), [220](#_page220), [221](#_page221), [223](#_page223), [267](#_page267), [307](#_page307) – [312](#_page312), [427](#_page427) – [430](#_page430)

Штейнер Р. [394](#_page394)

Шуберт Ф. [342](#_page342)

Шукшин В. М. [14](#_page014), [488](#_page488)

Щедрин Б. Е. [68](#_page068)

Щекочихин Ю. П. [97](#_page097), [98](#_page098)

Щепкин М. С. [435](#_page435)

Щербаков Д. А. [73](#_page073)

Щербаков К. А. [122](#_page122)

Щербан А. [222](#_page222) – [224](#_page224)

Щербина Д. П. [310](#_page310)

Щукин Б. В. [486](#_page486)

Эйбоженко А. С. [434](#_page434)

Эйфель А.‑Г. [355](#_page355)

Энгельс Ф. [152](#_page152), [155](#_page155)

Эрдман Н. Р. [135](#_page135) – [139](#_page139), [176](#_page176) – [180](#_page180), [479](#_page479), [483](#_page483)

Эренбург И. Г. [208](#_page208)

Эрман Л. И. [316](#_page316)

Эррио Э. [189](#_page189)

Этуш В. А. [310](#_page310)

Эфрос А. В. [14](#_page014), [16](#_page016), [17](#_page017), [19](#_page019), [20](#_page020), [22](#_page022) – [27](#_page027), [30](#_page030) – [35](#_page035), [38](#_page038), [50](#_page050), [51](#_page051), [100](#_page100) – [102](#_page102), [115](#_page115), [128](#_page128) – [133](#_page133), [244](#_page244), [259](#_page259), [422](#_page422), [426](#_page426), [432](#_page432), [448](#_page448) – [452](#_page452), [459](#_page459), [477](#_page477), [481](#_page481), [482](#_page482)

Эфрос Н. Е. [375](#_page375), [485](#_page485)

Юрский С. Ю. [199](#_page199), [200](#_page200), [202](#_page202), [216](#_page216), [282](#_page282), [318](#_page318), [400](#_page400), [404](#_page404), [405](#_page405), [411](#_page411)

Юшко Г. И. [104](#_page104)

Яблонская М. В. [52](#_page052)

Яковлев А. А. [52](#_page052)

Яковлев В. А. [320](#_page320)

Яковлев Ю. В. [234](#_page234), [264](#_page264), [418](#_page418), [419](#_page419)

Яковлева О. М. [16](#_page016), [25](#_page025), [33](#_page033), [451](#_page451)

Янковский О. И. [95](#_page095), [123](#_page123) – [125](#_page125)

Яновская Г. Н. [147](#_page147), [152](#_page152), [262](#_page262), [263](#_page263)

Яншин М. М. [470](#_page470)

Яроцкий Е. [297](#_page297), [298](#_page298)

Ясулович И. Н. [400](#_page400)

Яцко И. В. [331](#_page331)