



Майя Туровская

ПАМЯТИ
ТЕКУЩЕГО
МГНОВЕНИЯ



ОЧЕРКИ,
ПОРТРЕТЫ,
ЗАМЕТКИ

МОСКВА СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ 1987

ОЦИФРОВАНО
МАСТЕРСКОЙ
СЕАНС

Туровская М. И.

Т 88 Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки.— М.: Советский писатель, 1987.— 368 с.

В книге М. Туровской собраны статьи 70—80-х годов об актуальных явлениях в современной культуре, возникающих на пересечении искусства и времени. Здесь соседствуют классика и современность — русская и зарубежная, имена Чехова и Шекспира рядом с именами А. Володина, А. Вампилова, А. Петрушевской, Высоцкого и Ульяновым, Висконти рядом с Тарковским.

460300000—155

Т ————— 453—87

ББК 83 ЗР7

083(02)—87

ОТ АВТОРА

Раз в десять — пятнадцать лет возникает у критика, как у всякого пишущего, потребность оглянуться на текущую свою работу и собрать разрозненные ее следы под одну обложку. То, что я предлагаю вниманию читателя, есть именно так сложившаяся книга статей.

Разумеется, десятилетия — деление условное: ничто не начинается и не кончается по календарю. Но жизнь как бы и податлива, она не прочь «самотипизироваться» в услужливо предложенных временных рамках, недаром говорят: «бурные двадцатые» или «сороковые, ровковые». Во всяком случае, полтора десятилетия — отсчитывать ли от нуля или от середины — срок достаточно объемный, чтобы из отдельных статей, написанных по частным поводам, осело более весомое, чтобы

МАЯ ИОСИФОВНА ТУРОВСКАЯ
ПАМЯТИ ТЕКУЩЕГО МГНОВЕНИЯ

Художник Розалия Данциг

Редактор Г. Э. Великовская. Худож. редактор В. В. Медведев.
Техн. редактор Н. Г. Алеева. Корректор Т. Н. Гуляева.

ИБ № 5922

Сдано в набор 23.07.86. Подписано к печати 21.04.87. А 06647. Формат 70×108^{1/32}.
Бумага офсетн. № 1. Гарнитура «Балтика». Офсетная печать. Усл. печ. л. 16,1.
Уч.-изд. л. 18,33. Тираж 10 000 экз. Заказ № 469. Цена 65 коп.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва,
ул. Воровского, 11.

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект
Ленина, 109

© Издательство «Советский писатель», 1987

они притянулись друг к другу, сцепились или, напротив, оттолкнулись, образовали раздели, а все вместе взятое могло бы составить то целое, которое при внешней пестроте и многосоставности и есть книга.

Делаю упор на слово «книга».

Когда прозаик собирает свои повести и рассказы в сборник, это никого не удивляет. Когда поэт складывает в циклы стихи, всем понятно, что сборник стихов и есть его настоящая Книга.

Сборник статей критика — пасынок литературной практики.

Между тем статья — законная литературная единица критики. Целостность критической книги определяется не столько предметом, сколько — как и в любом роде литературы — присутствием автора.

Читатель найдет на следующих страницах статьи разной длины и разных жанров. Иногда это рецензия. Иногда монографический очерк целой литературной биографии, будь то наш, иркутский автор пьес Александр Вампилов или знаменитый драматург одноэтажной Америки Теннесси Уильямс. Иногда это статья-обзор — об отношениях классики с театром, будь то Чехов или Шекспир. А иногда статья, как говорят, проблемная, о том, что такое «женский фильм» или на тему «актер и мы». Есть здесь следы дискуссий и полемик.

Найдет здесь читатель и то, что так и не стало статьями. Должно было написаться, но так и не написано — по внешним или внутренним обстоятельствам.

Конечно, до бумаги не дошло куда больше, чем здесь представлено в виде заготовок или конспектов темы: объем не осуществленного в жизни человека вообще гораздо больше, чем успевает осуществиться, и с годами он возрастает. Из этого практически бесконечного объема я выбрала лишь то, что было а) реально задумано; б) связано общностью со статьями сборника. Ненаписанное дополняет написанное, его, как принято говорить канцелярским слогом, тематику.

Она не замкнута внутри какого-то одного вида искусства.

Наряду с именами драматургов А. Володина или Л. Петрушевской читатель найдет здесь имена артистов — В. Высоцкого или И. Чуриковой, кинорежиссеров — Л. Висконти и А. Тарковского; ведь мы с вами, читатель, живем в мире не только самой скрупулезной специализации, но и широчайшей информации; на шумном перекрестке старых и новых, автономных и технических искусств. Литература и ее постановки, экранизации, проекции во все виды зрелищных искусств; их складывающиеся взаимоотношения между собой и с нами, зрителями; их отношения с движущимся, текущим временем — вот пестрый, многосоставный предмет этой книги.

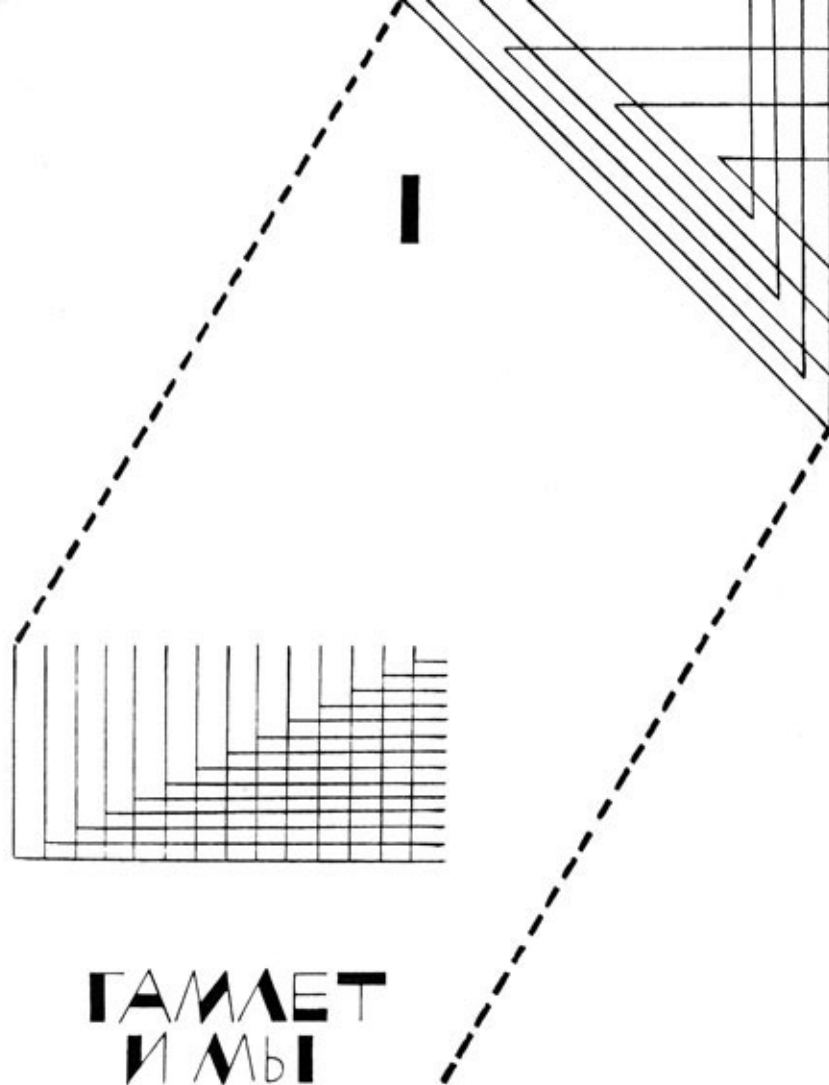
Ибо автор полагает, что ведомственность — еще один предрассудок, довлеющий критике. Как известно, критика бывает «литературная» и уже — «поэтическая», «театральная», — а теперь уже, наверное, и специально «телевизионная».

Однако, пишет ли литератор о деревне или о городе, избирает ли он своим предметом жизнь летчиков, он все равно принадлежит той же самой словесности. Это же относится к статьям. Они приписаны к ведомству СМК или литературы не более, чем повесть о летчиках к ВВС или ГВФ.

Тем более что читатель литературы сегодня — одновременно и зритель кино и телевидения, а телевидение или театр, в свою очередь, проводники и интерпретаторы литературы, которая в русской культуре всегда и правомочно занимала место дуайена всего корпуса изящных искусств.

Таково многомерное и многонаселенное пространство этой книги. Ее время — минувшие полтора десятилетия.

Статьи датированы, и это не только форма, но и суть. Ведь их общий жанр — портрет текущего мгновения. Поэтому автор позволяет себе не менять настоящее время их появления на прошедшее — выхода книги в свет.



В ПРИСУТСТВИИ И ПРИ УЧАСТИИ СМЕРТИ

Шекспир прошел сквозь нашу жизнь красной чертой, выделяющей главную мысль.

Когда классику в 20-е годы дружно сбрасывали с корабля современности, Шекспир не избежал общей участи, и «Гамлет» в Театре имени Вахтангова стал предметом вполне осознанного озорства. История еще не раз вернется к этой плодоносной поре дерзаний и буйств.

В 30-е годы Шекспир был открыт как автор исторический: он распахивал ворота из тьмы средневековья в гуманистический, полный страстей, противоречий и пестрой жизни мир Ренессанса. Слово звучало празднично. Шекспироведение углублялось в изучение эпохи. На сценах в неистовстве красок и неумности характеров цвело Возрождение.

Историзм тех лет допускал, впрочем, упрощение — параллель современности: почти безоговорочно противопоставлялись христианское средневековье и полужыческое Возрождение. Роковые финалы казались «родимыми пятнами» и «пережитками» средневековья в сознании. Даже трагедии Шекспира звучали по большей части оптимистически: искусство справляло праздник упований и надежд, и уничтожение врага входило в понятие гуманизма. Здания спектаклей возводились на мощных опорах социально-исторического анализа. Добро и зло были социально детерминированы; о морали и этике речи не было.

Так был открыт «дневной», обозримый во всех своих связях и последствиях мир Шекспира.

Не все трагедии при этом были «репертуарны». Некоторые, как «Гамлет», просто не получались.

Разумеется, это самая общая формула, далеко не исчерпывающая противоречий каждого отдельного спектакля, а великие потому и великие, что они больше любых формул.

В красочной исторической картине, развернутой А. Д. Поповым в «Ромео и Джульетте» (Театр Революции), мизантропическая рефлексия Астангова (Ромео), как и чуть инфантильная трезвость и несвершенность Бабановой (Джульетта), оказались для спектакля избыточны и недостаточны одновременно. Замысел требовал цельных и героических характеров. Пример необязательный, но живой: обертоны и призывы астанговской мизантропии и бабановской «дегероизации» протянулись тонюсенькой ниточкой в наши дни.

Когда в 50-е годы «Гамлет» пришел на нашу сцену, он унаследовал от шекспировского пиршества 30-х годов его исторически-грандиозное обличье. Это было привычное, знакомое, понятное, «шекспировское». Можно было спорить, чьи декорации интереснее: Н. Альтмана в Ленинграде или В. Рындина в Москве. Между тем монументальная и раззолоченная неподвижность Клавдиева мира у Рындина, как и тревожное, мрачное великолепие его у Альтмана, равно не совпали с интимно-личным, слишком человеческим, что рассказали о себе первые Гамлеты 50-х годов. Это было непривычное, новое, современное.

Историки театра будут изучать декорации Рындина и Альтмана как апофеоз и как эпилог «исторического» Шекспира. Историки культуры сопоставят их масштаб с торжественными мраморами станций метрополитена

и зубчатыми силуэтами высотных башен, которые уже неотделимы от силуэта Москвы.

Мы, современники и зрители, подпадали под обаяние смятенных и ужаснувшихся Гамлетов, будь то Е. Самойлов или М. Козаков в Москве, Б. Фрейндлих в Ленинграде, обнаруживших ложь и предательство в собственном доме. Мы были заморожены публицистикой, ставшей лирическим признанием, и упрекали их как раз за то, за что принимали так близко к сердцу: за недостаток «социальной широты, всеобщей связанности личных мотивов с мотивами внеличными и вне-сценическими, с широко развитым историческим фоном» (цитирую себя, дабы не сваливать на других). Они были нашими современниками. Мы обращали упреки к самим себе.

Со временем станции метро стали функциональны и экономичны, а дома — строиться без архитектурных излишеств. Все стало деловитее, трезвее, но и сложнее. И шекспировские спектакли из «оптимистических трагедий» стали просто трагедиями.

. . .

Уже стало традицией начинать разговор о «Гамлете» на Таганке с занавеса. Это справедливо даже хронологически: спектакль на самом деле начинался с занавеса. Я помню его еще маленьким: он был вырезан из куска мешковины, и когда сновал по сцене, вздымая миниатюрные фонтанчики пыли, плоские фигурки королей и вельмож легко и игрушечно валились от одного его взмаха.

Портал же макета изображал беленые каменные стены старинного дома — где-нибудь в Стратфорде-на-Эвоне, — и деревянные стропила были ветхи, и изъедены, и подгнили, как Датское королевство.

А на настоящей большой сцене в натуральную величину разместился кузов грузовика, и в артистическом буфете толпились девушки в гимнастерках: готовился к выпуску спектакль «А зори здесь тихие», и им всем предстояло погибнуть на войне, как персонажам шекспировской трагедии.

Театр на Таганке вообще начинался с занавеса: его содрали, обнажив для зрителя пустое и голое пространство сцены.

Когда в «Гамлете» занавес двинулся, с грозным гулом сметая короля, и двор, и даже Гамлета, захотелось отыскать его в программке с большой буквы, как имя собственное. А слева, где «действующие лица», что-нибудь вроде «Рок», «Судьба», как Леонид Андреев обозначил в «Жизни»: «Некто в сером». Но в программке стояло скромно: «режиссер Ю. Любимов, художник Д. Боровский».

Так или иначе, но Занавес действительно стал героем спектакля, и как герой он уже многократно воспет на страницах печати: его косматые и путаные переплетения, которые иногда высвечиваются контр-ажуром и оказываются редкими и прозрачными, как паутина; его стремительные повороты, членящие пространство сцены во всех направлениях и создающие эффекты почти кинематографические; его грозная поступь, сметающая королей и принцев; и то, что вне досягаемости его остается только одно: могила.

Может быть, художнику не достало дерзости нарушить собственный принцип и подставить хотя бы Королю и Королеве какое-нибудь подобие мебели: сидеть на занавесе неудобно не столь аллегорически, сколь физически. Может быть, для своего символического значения занавес бывает слишком суетлив по пустякам. Но это — мелкие рецензентские придирки.

Между тем авторам спектакля удалось создать образ спектакля, по-шекспировски разносоставный и

по-шекспировски единый в этой разностовности.

Отвлеченная символика занавеса в пустынном пространстве сцены, создающая условность мизансцен. А рядом — несомненная и подлинная фактурность: рыхлая, унавоженная трупами земля, которую могильщики знай себе выбрасывают на условный сценический пол; и неструганные доски гроба; и белая каменная стена, с грубыми железными скобками, к которой прислонится Датский принц, уже смертельно раненный; и живое тепло человеческого тела, уходящее в камень и железо, потому что в разгаре поединка противники сбросили с себя рубахи и остались полуголыми; и предутренный крик в квохтанье настоящего, живого, белого петуха, которым начнется представление, — образ площадного, простонародного, не гнушающегося грубыми эффектами зрелища, кусок «массовой культуры». Но в этом зрелище, как соль в морской воде, растворен всеобъемлющий образ — образ Времени. Не того конкретного исторического времени, которое в прежних спектаклях датировало события, а времени как субстанции, как категории почти что философской.

Это время торопит Клавдия и Гамлета, не давая им передохнуть в жестоком поединке; это оно подталкивает роковую развязку; это оно сметает все следы только что разыгравшейся кровавой драмы, оставляя за собой пустоту подмостков; это оно напоминает живым криком петуха, что ничто не останавливается. Ибо только время движется в одном направлении и не может быть обращено вспять.

На место исторической причинности, к которой мы так привыкли в прежних шекспировских постановках, и даже той социально обусловленной личной причинности, которая побуждала Гамлетов 50-х годов задумываться о жизни в ущерб действию, пришла судьба.

На этом представлении как-то не хочется задавать традиционный вопрос: «почему?» Почему Гамлет медлит, почему он колеблется, — он и не медлит и не колеблется, он делает все, что может, послушный своей судьбе. Сосредоточен же он совсем на другом...

* * *

Роль Гамлета в спектакле исполнял Владимир Высоцкий.

Говорят, что «Гамлет» — спектакль режиссерский. Это верно лишь отчасти. Если бы на месте Высоцкого был другой исполнитель, это был бы совершенно другой спектакль.

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
То, что будет на моем веку.

Высоцкий выкрикивает стихи Пастернака под гитару тем опасно напряженным речитативом, который так нам знаком по его песням, — теоретически это кажется несовместимо и невозможно. На самом деле это единственно возможно, хотя бы потому, что плотность поэтической мысли Шекспира столь высока в этой пьесе, что всякая иная поэтическая мысль — даже пастернаковская — кажется рядом разреженной.

Потом Высоцкий отбросит гитару, чтобы стать принцем Датским. Но начинает он с современного поэта и с самого себя.

Гамлеты 50-х годов выносили на наше обозрение горестные заметы сердца и «тему поколения». Высоцкий делает следующий шаг — он приносит на сцену собственную личность.

Таганка не очень любит костюмность. Но Гамлет, но принц, но башмаки с пряжками...

Художник нашел решение, соединяющее просто традицию с традицией Театра на Таганке: фактура свитера в форме колета. На макете заметнее была форма, на сцене — фактура. Высоцкий выходит таким, как мы привыкли его видеть: в черном свитере, почти без грима.

Стыдно признаться, но я не берусь даже ответить, какой Высоцкий актер в «Гамлете». Это не только актерская работа: на существо лицедея слишком наложена неповторимость поэта и исполнителя песен. Знакомый нам образ Высоцкого.

Европа и Америка с недоумением констатируют популярность поэзии в России. Они сравнивают тиражи книг и аудиторию поэтических вечеров с успехом звезд бит- и рокмузыки. Послушайте Высоцкого: в «полуграмотном, блатном» слове, в хриплом, как будто сорванном голосе, в монотонном, рвущемся аккомпанементе гитары он выразил то скрытое, не имеющее имени чувство, которое каждому у нас внятно. То ли это «веселье удалое», то ли «сердечная тоска», но что-то наше, общее, общедоступное, не приземленное, а панельное даже, окутанное каждодневностью, но рвущееся куда-то ввысь, может быть, и не существующую, вот как у Толстого говорится: это не свобода, а воля... На волю, которая недостижимее всякой свободы...

Его стихийная популярность несется из всех дворов голосами магнитофонов, поется на далеких стройках и проникает через любые двери.

Эту природность дара и неназываемость глубинной темы он принес в Шекспира.

Итак, Высоцкий не выходит на сцену Гамлетом. Он выходит как человек наших дней, как Владимир Высоцкий, которому еще предстоит тяжкий и отчасти неблагодарный труд представить нам в стихах жизнь и смерть Датского принца. Он изнемогает под этой

ношей. Он на глазах пытается овладеть Шекспиром, побеждает и падает, терпит поражение и вопреки всему становится Гамлетом. От сцены к сцене и от спектакля к спектаклю. Помню два спектакля, несхожие и схожие, как позитив и негатив. В одном был светлый, почти благостный Высоцкий, в другом — хриплый и надорванный. Но больше, чем кто-либо из актеров, которых мне довелось видеть в этой знаменитой роли, Высоцкий пронесит сквозь судьбу Гамлета «одной лишь думы власть».

Мы видели Гамлетов, принявших на свои плечи тяготу долга и противящихся этому долгу. Гамлетов, столкнувшихся с предательством и злом века и потрясенных этим злом; Гамлетов ожесточенных, Гамлетов медлящих, потому что им нужно сначала разобраться в мире, а потом что-то в нем переделывать, и Гамлетов, безразлично отстраняющихся. Гамлет — Высоцкий ушиблен мыслью о смерти. Она пульсирует в его крови, как лихорадка. Не предательство дяди, не общая ложь, которую он, пожалуй, даже и подозревал при дворе, а брешь и незащищенность всего живого и прекрасного, что воплощал для него отец, перед лицом небытия — составляет то, что можно было бы назвать лейтмотивом роли. Рано или поздно искусство возвращается к истокам, и от вопроса о жизни и смерти уйти никому не дано.

Но когда оружие глобального уничтожения служит фоном бытия и даже «малые войны» влекут за собой великие жертвы, этот вопрос из «вечного» становится реальным, почти что практическим.

Если бы в таланте Высоцкого не было плебейской vitality, почти звериной цепкости бытия, контраст с мыслью о смерти не был бы так разителен. Если бы в его темпераменте не было бы вечной тоски по несбыточному, проблеска идеального, — вероятно, мысль эта осталась бы уже слышанной публицистикой. Пронзив-

шая именно эту человеческую индивидуальность, она становится живой, пульсирующей, «судьбинной», как прежде говорили...

. . .

...Джульетта, сжимая в кулачке пузырек с ядом, данный ей Лоренцо, выходит к рампе, чуть не оступаясь в зал. Это уже не девочка. Запавшие, лихорадочные глаза обведены синяками, лицо серое, почти что страшное.

...Смогу ль я целым сохранить рассудок
Средь царства смерти и полночной тьмы
В соединенье с ужасами места,
Под сводами, где долгие века
Покоятся останки наших предков
И труп Тибальта начинает гнить,
Едва зарытый в свежую могилу?..

(Перевод Б. Пастернака)

Я помню спектакль, когда в этом месте мне захотелось отвернуться от почти невыносимой обнаженности чувства, проступившего сквозь все ухищрения грима и плоть лица О. Яковлевой.

О. Яковлева играет Джульетту от спектакля к спектаклю так же неровно, как и В. Высоцкий — Гамлета. Может быть, это недостаточность профессиональной школы. Может быть, бремя страстей человеческих, обрушенное на них Шекспиром и принятое на всю посильную меру души, стонущей под этим бременем.

Можно сыграть Шекспира «вполноги и на одном обаянии», как говорят в балете. Можно постараться выразить его на всю доступную глубину «истинности страстей и правдоподобия чувствований». Так проработал за десять лет «Ромео и Джульетту» Театр на Бронной.

Можно недоумевать по поводу символического задника вроде взметенных павлиньих перьев, окрашенного от акта к акту в разные тона, который сделал художник слишком броским фоном действия. Маленькой мраморной статуи на площади условной Вероны и легких конструкций, ажурно, намеком обозначающих место действия, и так за глаза довольно. Спектакль не нуждается в дополнительных эмоциональных ударах.

Можно сетовать, что не все исполнители до конца совмещаются с ролью и живут на сцене с одинаковой непринужденностью.

Однако все они живут единой, общей жизнью, подчиняются тем же страстям, ведут себя с одинаковой живой непоследовательностью, и в этом смысле достигнуто то, что во времена расцвета Художественного театра названо было «ансамблем».

В трагедиях Шекспира к финалу погибают почти все действующие лица, и, перефразируя слова Гамлета, даже некому схоронить убитых. Это не просто дань привычкам жанра. Есть неотвратимость в том, как правдой и неправдой, случаем, насильем, ошибкой смерть постигает правых и виноватых, добрых, злых, просто попавших под руку. «А дальше — тишина».

Жизнелюбивого остряка и шалопая Меркуцио принято изображать на сцене антиподом мрачного Тибальта (так блистательно играл Меркуцио в спектакле Театра Революции Белокуров). На Бронной Меркуцио — В. Смирнитский и Тибальт — Л. Дуров чем-то неуловимо схожи.

Смирнитскому недостает искрометности Меркуцио; Дуров точно уловил сосредоточенную брутальность Тибальта; но то, чем они схожи, для спектакля существеннее различия темпераментов: это вечно трепещущее в них ожидание схватки. Настолько животрепещущее, что, когда Тибальт на какой-то момент медлит,

Меркуцио берет фальстарт и погибает от руки Тибальта, который вовсе не с ним хотел драться, и «из-под руки» Ромео, который хотел их разнять.

Умирая, этот родственник герцога проклянет Монтекки и Капулетти и их вражду — «чума возьми семейства ваши оба», — но факт остается фактом: зачинщиком на этот раз был он сам.

Так у Шекспира, но в спектаклях режиссеры стараются курсивом выделить случайность гибели Меркуцио, чтобы Ромео, в свою очередь, мог отомстить Тибальту, брату Джульетты, и тем навлечь на себя гнев герцога и изгнание.

У А. Эфроса вражда Монтекки и Капулетти насыщает воздух спектакля, делает его плотным и вибрирующим, хотя воспоминание о первопричине давно утеряно и патриархи родов устали от крови, усобиц и окриков герцога, который устал их укрощать.

Но распря живет помимо причин, родовых преданий и намерений старших. В следующем поколении она выродилась в соперничество двух банд, почти что поножовщину, когда обеспечением ценности личности становится принадлежность к «клану».

У Тибальта это идеология — отнюдь не ограниченная средневековьем. У Меркуцио, Бенволио, Ромео скорее задиристый дух соперничества — Меркуцио ведь даже не Монтекки: он родственник герцога и приятель Ромео (отношения родовые уже заменены здесь личными). Но отомобилизованность на драку точно такая же. Поэтому в самой гибели Меркуцио и Тибальта нет ничего случайного — какая-нибудь из ленивых перепалок на площади у маленькой статуи все равно кончилась бы большой кровью.

Примечателен повод, который Шекспир дает, а театр использует до конца. Этот повод — внезапно вспыхнувшая любовь Ромео и Джульетты.

Ромео — А. Грачев, может быть, слишком внутрен-

не благополучен для этого спектакля. В нем есть обаяние еще нетронутой юности и готовность к мальчишеским столкновениям, но нет той готовности преступить некую заповедную черту и узнать иные ценности, которая пронизывает нервными ритмами Джульетту — Яковлеву. Он немножко прост для нее: слишком конформистский Ромео для этой, живущей в предчувствии своей мятежности, Джульетты.

Тут тоже отчасти повинен Шекспир: искони Джульетта переигрывала Ромео. Так автор, не театр, распределил роли между ними.

Но даже этот, еще нетронутый сокрушительностью мысли Ромео вдруг отделен от сотоварищей предчувствием мысли, перед тем как надеть личину и войти на бал к Капулетти:

Я впереди добра не чаю. Что-то,
Что спрятано пока еще во тьме,
Но зародится с нынешнего бала,
Безвременно укоротит мне жизнь
Виной каких-то страшных обстоятельств.
Но тот, кто направляет мой корабль,
Уж поднял парус...

Можно сказать, что от трагедии до трагедии, а не от сцены до сцены протянута ниточка предчувствия гибели и пунктир приятя своей судьбы, на секунду роднящие Ромео с Гамлетом. Но сколько Ромео, на наших глазах, оставив без внимания свои «дурные сны», летели к первой встрече с Джульеттой и сколько Гамлетов шли к поединку к Лазртом как к наступающей развязке, не заглянув еще раз за край могилы!

Пройдет еще несколько минут, и Ромео встретится с Джульеттой, а Джульетта с Ромео, и совершится нечто, что трудно назвать диалогом и не хочется называть танцем на бале и что есть «перипетия», по определению Аристотеля, когда преступается та самая заповедная черта и в Вероне, проклятой враждой всех

ко всем, всеобщим раздражением и готовностью к убийству, зарождается между двумя молодыми людьми непонятное им самим влечение, и начинается страсть.

В эту минуту делается очевидно, что Шекспир поставлен на Бронной столь же условно, как на Таганке, только условность эта не выдвинута вперед, а как бы проступает сквозь течение событий, подобно рентгену. Если на какую мысль она и наводит, то на мысль об условности балета.

И еще становится очевидно, что недаром Ромео замедлил у порога, потому что с этой минуты наэлектризованная атмосфера начнет сгущаться вокруг чужеродной точки, где старая и новая вражда равно теряет силу. И смерть уже стоит в кулисах, чтобы выйти на сцену и сыграть свою заглавную роль...

. . .

На одном из обсуждений «Гамлета» Ю. Любимова упрекнули, что на сцене слишком много черепов и слишком много трупов. Так часто бывает, когда режиссура буквально придерживается автора. У Шекспира могильщики последовательно выбрасывают наверх три черепа. Один из них, надетый на заступ, высвечивается лучом как бутафорский *memento mori*, и если бы на сцене вдруг появилась сама Костлявая с косою в руках, как на старинных курантах, то и такая условность в этом спектакле была бы естественна.

Можно предположить, что Гамлета просто надобно было вывести поближе к рампе, чтобы дать нам заглянуть ему в глаза. Но получается так, что он все время кружит вокруг могилы.

Естественно, что в пятиактных шекспировских трагедиях современный театр делает купюры. Но всегда

интереснее купюры психологического свойства, нежели купюры фактические.

К таким психологическим купюрам в наших постановках всегда относились монолог «Быть или не быть?» и сцена с черепом Йорика.

Когда-то, откликаясь на спектакль Театра Маяковского, я писала, что цепочка размышлений о смерти постепенно приводит Гамлета к мысли о равенстве короля и нищего, чрезвычайно прогрессивной для принца. Казалось, здесь было общее с тем, как капризный и принципиальный тиран Лир у Михозлса, пройдя через королевские огорчения и человеческие страдания, открывал для себя, что человек — всего лишь голое двуногое создание.

Все-таки это была довольно рационалистическая и несколько натянутая попытка истолковать тоску, гнетущую Гамлета. Если встать на заведомо антирелигиозную точку зрения или признать, что суеверия Шекспира, за невежеством и давностью, заслуживают снисхождения, тогда фигура умолчания в вопросе «быть или не быть», конечно, лучший выход.

Никогда нельзя определить, через какие теснины проходит мысль и судьба художника, прежде чем реализоваться в спектакле.

Между тем именно Гамлету с Таганки суждено было на нашей сцене всерьез задуматься над вопросом «to be or not to be».

. . .

Почему-то мы стесняемся слов и понятий, которые извечны и общечеловечны. Разумеется, бытие их меняется во времени. Но если бы страсть, ненависть, насилие, смерть не волновали человечество вечно, наверное, социальные конфликты шекспировских тра-

гедий отжили бы свой век и они мирно пылились бы на полках.

Наступает момент, когда художникам приходится заглянуть прямо в лицо общечеловеческим и реальным понятиям и заставить нас отвлечься от повседневных дел и соучаствовать в этом.

Если бы меня спросили, о чем «Ромео и Джульетта» на Бронной, я бы ответила: о ненависти, о страсти, о смерти.

Перед встречей Ромео и Джульетты происходит житейское: Капулетти устраивает званый вечер.

В «Ромео и Джульетте» театрам почти всегда удаются Меркуцио и Кормилица, очень часто — Тибальт и, кажется, никогда Капулетти или отец Лоренцо. В исполнении Л. Броневского Капулетти — одна из самых живых и мощных фигур спектакля. Можно написать его «биографию», как это некогда требовал от актеров Станиславский. Можно определить его как достойного представителя веронского «истеблишмента», как умного и умудренного жизнью конформиста.

Вот он стоит на авансцене, как бы контролируя течение бала. Он обрюзг, отяжелел, но видно, что в молодости был не промах. Его хозяйский глаз по-прежнему зорко замечает все: и слугу, пытающегося что-то стянуть на кухне, и молодых Монтекки, под личинами проникших на танцы, но мудрость лет говорит ему, что не стоит обращать внимания на мелочи. Он не формалист семейной вражды. И когда Тибальт, вечно горящий злобой, хочет броситься на Ромео, дядя укрощает его — тихо и страшно, почти не отворачивая приветливого улыбающегося лица от гостей.

Капулетти вступился за Монтекки — что-то неприемлемо меняется в Вероне. Не меняется главное — повсюду, даже среди своих, господствуют подавление

и насилие. Капулетти укрощает «кровавого Тибальта» болевым приемом, как укрощают не к месту свирепую овчарку. И если дома Тибальт не смеет пикнуть, то на площади берегитесь все, кто не «свой»! Насилие продолжает плодить насилие. Причины вражды забылись, а ненависть как всеобщее состояние «так страшно разрослась, что нам не охватить и половины».

Потом Капулетти задумает укротить дочь и выдать ее за графа Париса. Но Джульетта тем временем отпала от общепринятого порядка вещей, подвергла сомнению само понятие «Капулетти» и «Монтекки» и отвергла их как не имеющие содержания.

Что есть Монтекки? Разве так зовут лицо и плечи, ноги, грудь и руки?.. Что значит имя? Роза пахнет розой, хоть розой назови ее, хоть нет. Джульетта Капулетти не просто полюбила Ромео Монтекки, она вникла в суть создавшегося противоречия и добровольно признала над собой естественные права страсти, взамен формальных прав ненависти.

Смешно было бы думать, что Яковлева вышла на балкон порассуждать с диалектической ловкостью о своем праве любить Монтекки. Но в капризных, балованных интонациях маменькиной дочки впервые прозвенело сомнение, вызов, мысль. Она отважно противопоставила себя, свою личность общепринятым понятиям, нормам и ценностям под единственное надежное обеспечение: обеспечение смерти.

Многие в условной Вероне падали и падут еще от удара шпаги или кинжала, но только одна маленькая Джульетта взвесила цену страсти и отважилась.

В том, как, расставаясь, они не могут расстаться; в том, как, расходясь, возвращаются, в том, как ненавязчиво перебирают слова о страсти; в том, как маниакально устремлены друг к другу, — уже заложено в этом спектакле предчувствие будущей развязки.

. . .

Современные актеры как-то отвыкли играть экспрессивно. Сдержанность выражения стала почти что хорошим тоном на сцене. К Театру на Таганке это не относится. Но даже Высоцкий на генеральных репетициях «Гамлета» выходил на сцену эдаким паймальчиком, театральным принцем. Потом сквозь благодетельную сдержанность прорывался природный темперамент, и, когда над могилой Офелии в перебранке с Лаэртом он вдруг срывался в знакомую яростную хрипоту, это был счастливый театральный миг узнавания Высоцкого в Гамлета и Гамлета в Высоцком.

Но в монологе «Быть или не быть?» никогда он не был ни благодетельным, ни сдержанным.

Театр позволил себе здесь одну из тех вольностей, которые прощаются лишь по пословице «победителей не судят»: знаменитый монолог Гамлета был не просто разбит на части и переставлен — Гамлет — о ужас! — отчасти поделился им с другими — с королем и Полонием. В спектакле это не кажется ни натяжкой, ни кощунством. В момент всеобщего катаклизма — а трагедия вся сотрясена изнутри отнюдь не только предательским убийством короля — каждому приходится решать на своем уровне, быть ему или не быть и как ему быть. Для спектакля Таганки вопрос этот вообще представляется главным. Игра честолюбий, хитростей, жадностей, холуйств, страстей все время происходит на краю могилы, и каждого могут невзначай столкнуть. Здесь нет утвержденного на прочных началах королевства. Все зыбко, непрочное, и всем небезопасно. Жизнерадостному и благополучному Лаэрту хочется во Францию: там спокойнее.

Мне не очень нравится, что Л. Штейнрайх представляет нам Полония бюрократом в роговых очках, притом не очень высокого пошиба. Уж очень он суетит-

ся и заглядывает в глаза, чтобы не сказать хуже. Но беспокойство его оправдано: как и прочие в этом спектакле, кому отведены роли у кормила, он чувствует себя временщиком. Поэтому он встревоженно вторит Гамлету: быть или не быть?

Принцу Датскому принадлежит знаменитый и горестный вопль: распалась связь времен! Но на Таганке это не откровение и не секрет: это знают все. И в веке, вышедшем из колеи, в распавшемся времени, которое само, пренебрегая дилетантскими хитростями и умелыми провокациями, поверх интриг и властей вершит всеобщую развязку, каждый балансирует, как может, выгадывая по мелочи и внутренне ощущая неумолимый ход судьбы.

Клавдия — В. Смехова упрекают, что он недостаточно крупен, недостаточно жаден до жизни: плотояден, что ли. Быть может. Но в том-то и дело, что в этом спектакле крупные преступления совершают не крупные мерзавцы — не очень уверенные в себе. Клавдий искренно обеспокоен и истинно побаивается содеянного. Он всерьез пытается молиться, и Гамлет так же всерьез оставляет ему в эту минуту жизнь, отчасти искупленную раскаянием.

Ирония судьбы в том, что Клавдий сам знает цену своему раскаянию: знает, что захваченного все равно не отдаст, знает и то, что пользоваться им будет воровато: не то чтобы исподтишка, но как-то второпях. Гамлет вызывает в нем чувство личного, некорольского страха, и он почти проговаривается об этом Розенкранцу и Гильденстерну, спешно отсылая их конвоировать Гамлета в Англию. Быть или не быть для него, что и говорить, — вопрос превостепенный.

Одна только Гертруда из всей правящей и околоправляющей элиты не обеспокоена этим вопросом. А Демидова великолепно передает эту безмятежность королевы, погруженной в позднее цветение своей женствен-

ности и высокомерно, едва-едва откликающейся на лихорадку, сотрясающую двор и Данию предчувствием катастрофы.

Для Гамлета же быть или не быть — не вопрос, а какая-то навязчивая идея, кошмар, который он твердит на разные лады, как школьник, плохо выучивший урок, до осатанения, до слез. Потому что для него — в отличие от прочих, обуянных житейскими заботами, — он имеет прямой, буквальный смысл.

Мало кто из актеров обращал внимание на слова Гамлета:

О тяжкий груз из мяса и костей,
Когда б ты мог исчезнуть, испариться!

У Высоцкого, сидящего на неструганой крышке гроба над полувыкопанной ямой, я впервые внятно услышала их, хотя они сказаны тихо, почти про себя, — и оценила понимание человеческой души Шекспиром и глубину душевного неустройства принца Датского. Значит, этот Гамлет действительно помышляет о самоубийстве, потому что самое трудное в выборе между жизнью и смертью — собственный труп (как сказал Эпиктет: человек — это душонка, обремененная трупом).

Гамлету — Высоцкому не отделаться от этой мысли не потому, что он слаб, безволен или боится жизни, а потому, что он целен, и цепок, и живуч, но жизнь, которую так непостижимо легко украсть, — в расцвете, без права, без закона, даже без наказания, хотя бы умер и сам король, — больше не кажется ему абсолютным благом, а чаще «знакомым злом». Прежде это называли меланхолией, ипохондрией, сплином — нынче называют депрессией. Маленькая разница в слове, но от этого вопрос «быть или не быть» перестает для Высоцкого быть умозрением и становится куском грубой реальности, с точки зрения которой особенно несносными кажутся

...ложное величие
Правителей, невежество вельмож,
Всеобщее притворство, невозможность
Излить себя, несчастная любовь
И призрачность заслуг в глазах ничтожеств...

Вот почему он снова и снова, как затверженный, как сто раз принятый во внимание, рассмотренный, вызубленный, вынужденный выход, повторяет:

Восстать, вооружиться, победить
Или погибнуть, умереть, забыться...

Потом он будет цепко бороться за жизнь, со всех сторон окруженный соглядатаями, подстерегаемый, предаваемый, подстерегающий и разящий.

Когда-то наш театр мечтал о действенном и сильном Гамлете — в лице Высоцкого он неожиданно-негаданно получил его, когда казалось, что сама проблема канула в небытие. Он наконец-то получил Гамлета, в котором добро не отделено от зла ни чертой неискрушенной юности, ни образовательным цензом виттенбергского студента, ни магией титула «принц Датский», — Гамлета, который вырос здесь, среди этих людей, который такой же, как они, — и в этом смысле он «демократичен», хотя речь идет о королевском дворце.

И уже не такой, как они, потому что он пережил травму насильственной смерти отца, прошел через свои дурные сны и через искушение смертью, ощутил ее как возможность выхода из «знакового зла» и как нечто еще неизвестное, непознаваемое. Смерть стала для него злом и благом и обещанием свободы! С этой точки он взглянул на окружающее и увидел

Всеобщее притворство, невозможность
Излить себя, несчастную любовь —

и ощутил человека «квинтэссенцией праха», а Данию — тюрьмой. Человек действия и компромисса, он ощутил тяготу и того, и другого.

Подобно Джульетте с Бронной и яростней, чем Джульетта, Гамлет с Таганки отпал от привычных ценностей и, подобно Джульетте, понял, что «сами по себе вещи не бывают хорошими и дурными, а только в нашей оценке». Та относительность, которую она вдруг почувствовала в ставшем традицией делении на «Монтекки» и «Капулетти», приобрела для Гамлета почти универсальный смысл, потому что для нее реальностью стала страсть, чреватая смертью, а для него сама смерть стала страстью, стала конечной точкой, от которой назад отмериваются компромиссы, подлости, низости и брэнность, брэнность, брэнность. Она как бы вобрала его в себя и сделала невольным судьей аморальной практики двора. В спектакле порядочно публицистики, это так, но у Высоцкого она проходит через те слои личности, где уже перестает быть злобой дня и становится судьбой. Он идет смерти навстречу, сражаясь, но втайне предчувствуя развязку, как Пушкин, может быть, шел на дуэль с Дантесом.

Сцена поединка, где Гамлету предстоит до конца измерить цену жизни и цену смерти, было преданным и убитым, убитый и перед смертью успеть сказать «дальше — тишина», всегда бывает на сцене из самых значительных. На Таганке Лаэрт и Гамлет не поднимают рапир и не бросаются друг на друга. Все происходит в физическом отдалении и в физической неподвижности.

. . .

Modus vivendi¹ всего современного искусства — сделать тайное явным, показать страсть и смерть в возможном приближении, как прежде не принято было

¹ Способ существования (лат.).

их показать. В двух спектаклях, разделенных не только улицами и переулками старой Москвы, но и характером и типом режиссуры, есть еще одна общность: внутреннее напряжение, создаваемое внешней неподвижностью в точке кульминации.

Как показать Ромео и Джульетту, расстающихся после первой и последней ночи?

Театр одел веронских любовников в черные, почти монашеские одеяния. А. Эфрос не дал им прикоснуться друг к другу и развел в разные концы сцены с той абстрактностью и открытой символикой, которая кажется само собою разумеющейся разве только в балете. Но — странное дело — именно от этого возникла та томительная эротика, которой почти не знает наша сцена, уже обучившаяся относительному реализму любовных сцен.

Можно резонно заметить, что мизансцена наглядно выражает несбыточность и обреченность их страсти в мире ненависти. Можно процитировать Шекспира:

— О боже, у меня недобрый глаз!
Ты показался мне отсюда, сверху,
Опущенным на гробовое дно
И, если верить глазу, страшно бледен...
— Мне кажется, и ты бледна, как труп...

А можно просто, не заметив ни слов, ни мизансцен, ощутить тот девятый вал страсти, в котором, как зернышко в спелом яблоке, уже заключена смерть, потому что страсть не способна признать над собой житейские законы и разобьет Ромео и Джульетту о первую подвернувшуюся случайность, будь то монашек, не добравшийся из Вероны до Ромео, или что угодно другое. И тогда покажется, что никакой режиссуры нет, а есть история.

На Таганке рисунок виднее, он ведет за собой спектакль. Но в том, что в «Гамлете» сцена смерти, как

в «Ромео» сцена страсти, перестает быть поединком в физическом смысле и реплики — Готовьтесь — Бьюсь — Удар — Отбито — Судьи! — Удар, удар всерьез — Возобновим — из комментария к действию сами становятся действием, пунктиром судьбы, есть та же отчетливо выраженная неотвратимость внешних случайностей сюжета, которую я назвала судьбой. Отравленная рапира Лазрта, случаем попавшая в руки Гамлету, отравленное питье, выпитое по ошибке Гертрудой, — суть притянутые за волосы внешние формы всеобщего крушения подгнившего Датского королевства.

Есть ценности всеобщие — не непременно феодальные или буржуазные. Не обязательно корона, но просто власть — в рядовом масштабе — и все, что ей сопутствует, — предательство, холуйство, лицемерие, жадность, и «призрачность заслуг в глазах ничтожеств», и многое еще другое. Есть вражда — не непременно фамильная, но классовая, но расовая (недаром в «Вестсайдской истории», современной версии трагедии, Монтекки и Капулетти заменяют американцы и пуэрториканцы), но религиозная и какая еще угодно, в каких угодно великих масштабах. И есть убийство — открытое и тайное, как высшая мера, обеспечивающая эти общепризнанные ценности.

Находятся люди, в силу тех или иных причин — будь то страсть Ромео и Джульетты или убийство, подсекшее сознание Гамлета травмой, — отпавшие от этих всеобщих ценностей, сумевшие взглянуть на привычное бытие со стороны и признавшие смерть единственным обеспечением своего права на иные ценности и вполне возможной развязкой, несмотря на свою естественную «боязнь страны, откуда нет возврата». А дальше — тишина.

Вот почему, когда в финале обоих спектаклей смерть является на сцену, чтобы совершить свою рабо-

ту — грубую и грязную работу убийства и тонкую, нежную работу высвобождения, — шекспировские спектакли законно становятся просто трагедиями без эпитетов и околичностей, оставляя нам в наследство извечный и вечно знобящий вопрос, «какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят...».

В «Ромео и Джульетте» театр соблюдает верность оригиналу, и представители Монтекки и Капулетти в парадных париках и в присутствии Герцога заверяют, что ни учтут уроки прискорбных событий, отлив золотые памятники как Джульетте, так и Ромео. И хоть, по мнению иных шекспироведов, здесь как раз и брезжит заря Возрождения, а все-таки признаемся, что «нет повести печальнее на свете...».

В «Гамлете» на Таганке нет шекспировской развязки с участием Фортинбраса, которому принц завещает престол, как нет и вообще Фортинбраса, и судьба датского престола, увы, ускользает от нашего внимания. Зато Голос повторяет слова:

Что значит человек,
Когда его заветные желанья
Еда да сон! Животное — и все.

И занавес сметает все следы кровавых происшествий, оставляя железо и камень, дерево и землю — пустые исторические подмостки для будущих трагедий. Это разность не только двух спектаклей, но и двух пьес Шекспира.

А дальше — аплодисменты.

1973

И МОЕ МНЕНИЕ ОБ ЭКРАНИЗАЦИИ

Человечество знает проблемы, которые принято называть «вечными». Но есть вопросы, которые, отнюдь не являясь «вечными», тем не менее вечно стоят на повестке дня.

В кинематографе, например, вечно остается неразрешенной проблема экранизации, в особенности экранизации классики.

Если сказать, что на нашем экране за последние годы появились «Война и мир» Л. Толстого в четырех сериях (режиссер С. Бондарчук), «Анна Каренина» его же в двух сериях (режиссер А. Зархи), «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского в трех сериях (режиссер И. Пырьев) и «Дворянское гнездо» И. Тургенева в одной серии (режиссер А. Михалков-Кончаловский), если прибавить, что эти картины прошли уже по всему миру, то станет очевидно, что в затяжном конфликте классика — кинематография наступил момент обострения.

Поэтому неудивительно, что на эту тему в Союзе писателей состоялась многочасовая дискуссия, равная по протяженности по меньшей мере трем киносериям.

В ходе дискуссии — что опять-таки естественно — были высказаны не то чтобы взаимоисключающие, но просто не имеющие друг к другу никакого отношения точки зрения на экранизацию.

Так, если один литературовед — М. Кузнецов — призвал критику встать на защиту классики и попытаться воспрепятствовать всякой попытке экранизации

вообще, ибо она влечет неминуемо девальвацию культурных ценностей, то другой не менее известный литературовед — В. Турбин — предложил совместными усилиями изучить опыт имеющихся экранизаций и вывести теоретическую формулу (или алгоритм) удачи...

Я уже не говорю о разноречивости и спорах в оценке каждого фильма в отдельности...

Как ни грустно, но доля истины в призывах защитить культурные ценности от инфляции есть. И все же они остаются и останутся всегда гласом вопиющего в пустыне: кинематограф с первых дней своих обращался, обращается и будет обращаться к духовной сокровищнице человечества — от Библии до Гомера и от Толстого до Достоевского. Таковы факты, и с ними приходится считаться. Недавно школьник, которому папа предложил прочесть какой-то увлекательный роман, — кажется, «Графа Монте-Кристо», — ответил: «Ни за что! Если я буду знать содержание, мне будет уже неинтересно смотреть фильм». Это звучит не столько анекдотично, сколько, увы, симптоматично. Жизнь меняется на наших глазах, и, отложив в сторону эмоции, мы вынуждены признать, что не только во всем мире, но и у нас, на родине Толстого и Достоевского, фильм «Война и мир» или «Братья Карамазовы» просмотрело куда больше людей, нежели прочитало роман.

Я оставляю открытым вопрос, что влечет за собой поток экранизаций: обесценение культуры (и превращение ее в «mass culture») или приобщение к ней миллионов. По-видимому, процесс неоднозначен и диалектичен. И если при экранизации «Войны и мира» или «Анны Карениной» происходит видимая потеря духовной высоты, то одновременно происходит невидимый — и, может быть, в количественном выражении менее значительный, но все же рост интереса к соб-

ственно литературе. Во всяком случае, статистика отметила такой любопытный факт: после фильма «Братья Карамазовы» в библиотеках повсеместно и резко возрос спрос на данный роман и на Достоевского вообще.

Итак, воздадим кесарю кесарево и признаем, что не в наших силах остановить непрерывный процесс переработки литературы экраном. Задумаемся лучше, можно ли действительно попытаться вывести формулу (или алгоритм) успеха...

Существует мнение, что залог удачи заключен в верности оригиналу. Существует еще более распространенное мнение, что задача кинематографиста сродни работе переводчика и сводится к тому, чтобы адекватно перевести великое произведение с языка литературы на язык кино.

Сценарист В. Соловьев и режиссер С. Бондарчук, к примеру, сколь могли точно следовали оригиналу и вместили в экранизацию столько, сколько можно вместить в четырехсерийный фильм. На большее пока еще никто не отваживался¹.

Мне по этому поводу вспоминается крошечный эпизод из общепризнанно удачной постановки чеховской «Попрыгуньи» С. Самсоновым. Когда на экране возникла комната в квартире Ольги Ивановны, где в углу в качестве украшения стояли грабли и коса, я подумала — грубо, грубо и уж очень примитивно-разоблачительно. Это не Чехов с его тонкостью и изяществом письма! А придя домой и открыв «первоисточник», который я довольно хорошо помнила, я с удивлением прочитала: «Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами

¹ В кино. Телевидение отваживается на большее.— М. Т.

в рамках и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий... В столовой она оклеила стены лубочными картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе. В спальне она, чтобы было похоже на пещеру, задрапировала потолок и стены темным сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь, а у дверей поставила фигуру с алебардой. И все находили, что у молодых супругов очень миленький уголок».

Я привела такой длинный отрывок из классики, чтобы показать, что коса и грабли на экране были сущим пустяком по сравнению с тем, что нагородила в своем «миленьком уголке» чеховская Ольга Ивановна. И однако ж, когда вы читаете чеховский пассаж, картина не кажется вам ни грубой, ни гротескной, а когда вы видите грабли на экране, вы восклицаете: «Это не Чехов!»

О эта вечная, сакраментальная фраза ученых «ведов» на все великие фамилии: «Это не Толстой», «это не Достоевский», «это не Чехов». Да нет же, друзья, это и более того у Толстого, у Чехова, у Достоевского и у прочих классиков может быть написано. Но в том-то и дело, что написано. А кино — это кино.

Мсье Журден когда-то удивился, узнав, что он всю жизнь говорил прозой. У меня подчас возникает подозрение, что кинематограф еще не достиг уровня мсье Журдена и не знает, что он экранизирует прозу.

Едва ли кому-нибудь придет в голову буквально или даже фигурально передать на экране:

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И вспомнил ваши взоры,
Ваши дивные глаза.

(Пушкин)

Или:

В тот день всю тебя, от гребенок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал.

(Пастернак)

Между тем в той же упоминавшейся мною хорошей ленте «Попрыгунья» сделана тщетная попытка показать буквально, как «Дымов быстро выпил стакан чаю, взял баранку и, кротко улыбаясь, пошел на станцию. А икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актер».

Но оттого что хороший — подчеркиваю, хороший — исполнитель роли Дымова С. Бондарчук идет вдоль красивых осенних деревьев, а две малоприятные физиономии что-то жуют, чуда искусства, которое заключено в чеховской фразе, не происходит, остается лишь передача факта: Дымов приехал на дачу, желая отдохнуть, но попрыгунья-жена отправила его обратно в город с поручением... Секрет в том, что проза Чехова неизобразительна. Она развеществляет вещи, нанизывая их одну за другой в фразу («...устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий...»), а фразы, в свою очередь, бегло нанизывая одна на другую. И это создает неповторимое чеховское изящество слога, пока какая-нибудь заключительная сентенция вроде: «А икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актер» — не заключит весь пассаж, подобно коде.

Чехов потратил всю свою писательскую жизнь на то, чтобы научиться развеществлять в своей прозе те фельетонные подробности, которые с такой цепкостью схватывала его память. А кинематограф употреб-

ляет всю мощь своей техники, чтобы вернуть им изначальную фельетонную вещественность!

Какой странный парадокс искусства! Не то же ли, хотя и по-другому, происходит с Толстым, Достоевским, Хемингуэем и прочими классиками, которые все тоже писали прозу и потому, быть может, и стали классиками?

Означает ли это в таком случае, что сценарист и режиссер (и художник, и композитор, и артисты, и костюмеры, и парикмахеры, и все остальные) обязаны, подобно переводчику, найти для каждого оборота писателя мало-мальски адекватное экранное выражение?

Требовать этого от них было бы непростительной критической маниловщиной. Равно как и пытаться запрещать ставить классиков в кино. Не проще ли признать, что кинематограф не столько переводит прозу на язык экрана, сколько пересказывает ее своими собственными средствами и в меру таланта создателей фильма?

Из этого (для искомого алгоритма) можно сделать по крайней мере два вывода:

1. Больше надежды на успех дает кинематографу экранизация менее великой литературы. Второстепенные писатели и второстепенные произведения чаще служат основой для первоклассного кино, ибо, для того, чтобы создать вещь заново, в кинематографической форме, надо предварительно разрушить ее изначальную прозаическую структуру. А великое произведение труднее поддается как разрушению, так и воспроизведению.

2. Обычно кинематографисты, ничтоже сумняшеся, называют свои произведения в точном соответствии с оригиналом: просто «Война и мир», просто «Прощай, оружие!», просто «Живой труп» — и лишь очень редко меняют название или скромно оговаривают: «по

мотивам». Это было бы не страшно, если бы все потребители кино знали кроме фильма еще и литературный подлинник. Ибо в действительности чем больше закончен в себе, целен и совершенен фильм, тем менее является он экранизацией в точном смысле и тем более он оказывается произведением «по мотивам».

Уже упоминавшийся выше критик В. Турбин в ходе дискуссии предложил свою формулу (свой алгоритм) экранизации, на первый взгляд вполне парадоксальную. Для наглядности он обратился к смене стилей в истории литературы: превзойти величие действительно великого классициста или сравняться с ним мог не эпигон классицизма, а лишь романтик, творивший по своим новым законам взамен старых. Скандал по поводу «Эрнани» вызван был не литературным хулиганством, а опытом пересоздания жанра трагедии, предпринятым Гюго.

Точно так же экранизация не есть следование классику, а есть борьба с ним с новых эстетических позиций.

Оставим на совести критика односторонность его формулы, но отдадим должное ее проницательности.

Экранизация лишь на первый взгляд почтительное следование великому образцу. В действительности она всегда единоборство. Естественно, чем более силы противников — то есть союзников — соизмеримы, тем более свободно чувствует себя автор экранизации по отношению к экранизируемому, хотя, быть может, не всегда это сознает и честно старается передать подлинник. Вот почему восклицания: «Это не Чехов!», «Это не Шекспир!» или «Это не Толстой!» сами по себе не имеют большого смысла. Тем более что монополия на Шекспира или Толстого вовсе не принадлежит «ведам». Шекспир тоже ведь был перелазителем чужих сюжетов, которые сохранились в памяти человечества лишь благодаря его «инсцениров-

кам» (быть может, сейчас он был бы великим «экранизатором»).

Есть такое слово «конгениально», которое весьма редко употребляется в кино, быть может, просто потому, что кино еще очень молодо и конгениальных экранизаций накопилось мало.

«Евгений Онегин» Чайковского конгениален пушкинскому, хотя вовсе не однозначен ему и меньше всего может быть назван адекватным переводом с языка поэзии на язык музыки. Это именно не «оперизация», а опера «по мотивам»...

«Мать» В. Пудовкина (воспользуюсь еще раз примером В. Турбина просто потому, что он хрестоматиен) конгениальна горьковской, хотя не включает в себя и десятой части повести и не только не многосерийна, но даже лишена звука.

Быть может, «Голубой ангел» Штернберга конгениален «Учителю Унрату», хотя имеет с ним так мало общего, что Генрих Манн даже отказался от авторства.

Тот и другой фильм сделаны «по мотивам» и даже по отзвукам литературного прототипа, но тот и другой стали, в свою очередь, классикой — классикой кино.

Таким образом, если даже не абсолютизировать формулу, предложенную В. Турбиным, и не сводить к ней всю сложность проблемы экранизации, то все равно сам собой напрашивается вывод, который я, без достаточных, впрочем, оснований, обозначу цифрой 3.

3. Адекватное, или даже конгениальное, произведение киноискусства создается не точным следованием оригиналу, а в борьбе с ним или, если быть точнее, «остранением» литературного подлинника (я употребляю слово «остранение» в первоначальном значении, предложенном В. Шкловским, то есть как «выведение из автоматизма восприятия»).

...Если теперь с этой точки зрения взглянуть на экранизации последних лет, то станет понятно, почему среди критиков пронесся стон по поводу девальвации духовных ценностей (и инфляции искусства, катастрофически падающего до уровня «mass culture»).

Ведь даже добросовестная четырехсерийная попытка С. Бондарчука воссоздать на экране роман Толстого — не более как пересказ средствами кино основных линий романа.

И не в том беда, что это «не Толстой» (ну, конечно, «не Толстой», потому что Толстой писал сложно-разветвленную прозу, а Бондарчук делает кино), а в том беда, что это и «не Бондарчук», ибо личность создателя (или создателей) фильма, несмотря на космически-высокие точки съемки и сверхкрупные планы, недостаточно присутствует в произведении, недостаточно самостоятельно формирует его и не в силах создать тот микрокосм, который всегда представляет собой великой произведение — будь то колоссальная эпопея Толстого или небольшой рассказ Чехова, густо населенный мир «Человеческой комедии» Бальзака или одинокое единоборство Старика и моря у Хемингуэя...

С этой же точки зрения «Братья Карамазовы» И. Пырьева кажутся мне лично интереснее. Не потому, что в них было больше Достоевского, — боюсь, что передать на экране всю мучительную сложность, все душевные надрывы и контрверзы, всю гениальную небрежность прозы Достоевского еще труднее, чем мудрость толстовских противоречий. Но в фильме больше Пырьева — и это его достоинство, а не недостаток.

Ну да, в нем не хватает того и сего — неважно обстоит дело с женскими образами и нет «Легенды о великом инквизиторе», и вообще по части философии

скудновато, и многое еще другое можно прибавить ему в упрек.

Но я же и не утверждаю, что это «Братья Карамазовы» Достоевского, — зато это, несомненно, «Братья Карамазовы» Пырьева, художника неровного, но страстного, азартного и жадного, стремящегося рвануться из мира плотских страстей и яркой, размашистой изобразительности кинематографа куда-то ввысь, в духовные сферы философских проблем, и так и не отпущенного этим плотским, наглядным, изобразительным кинематографическим миром. И весь этот конфликт, все это внутреннее борение и жажда дотянуться, допрыгнуть, хотя бы соприкоснуться с духовной сферой великого писателя видны, отпечатались на пленке, отразились в игре артистов, в ритмах, в перенасыщенности вещественного фона, и, хотя в фильме есть прекрасные актерские работы (назову хотя бы М. Ульянова и К. Лаврова), все же самым «достоевским» персонажем ленты, ее главным героем, старейшиной беспокойного «карамазовского» рода остается И. Пырьев. Даже в его падениях. Даже в той безоглядности, с какой отдает он на явную неудачу, на провал главные женские роли, сокровенные линии романа...

Согласно мною же предложенной схеме, в этом месте с неизбежностью апофеоза должно было бы возникнуть «Дворянское гнездо» режиссера А. Михалкова-Кончаловского, который вот уж поистине сознательно отошел от Тургенева на расстояние, где в лучшем случае можно говорить об отзвуках, если не о прямой полемике с классиком.

Будучи рыцарем идеи, В. Турбин написал о фильме очень интересную и очень хвалебную рецензию.

Но даже из грамматики известно, что правила создаются, чтобы время от времени их нарушать. «Как уст румяных без улыбки, без грамматической

ошибки я русской речи не люблю», — писал еще Пушкин.

Итак, мне придется в этом месте нарушить стройный ход собственных рассуждений, чтобы признать возможность исключения из правила, или грамматической ошибки, или попросту неполноты формулы, как бы ни была она заманчива.

Вот уж поистине, если можно сказать о фильме, что это картина автора — в данном случае А. Михалкова-Кончаловского, — то это о «Дворянском гнезде». И если выбирать между нею и, положим, вышедшим на экран одновременно «Живым трупом» В. Венгера, лишенным самостоятельной концепции, то я без колебаний предпочту «Дворянское гнездо». О нем можно и нужно и хочется спорить, а это одно уже верное свидетельство того, что в картине, как говорится, «что-то есть».

Однако это тот случай, когда концепция задавила картину.

Я не хочу на этих страницах вступать в спор с самой концепцией, потому что «мы», — перефразируя Крылова, — рецензию не пишем». Я не буду, оставаясь верной формуле, упрекать режиссера в том, что он превратил заглохшую усадьбу Калитиных в музей русской мебели и утвари и сделал «западника» Тургенева заядлым «славянофилом» дремучего толка. Пусть так. Он, по крайности, знал, что хотел сказать.

Но не слишком ли знал? И не являет ли собой фильм систему слишком рациональных перестановок, чересчур сознательных опущений и фигур умолчания по отношению к автору, — иначе говоря, не состоит ли его беда в слишком жесткой, хотя и обратной, полемической зависимости от классика?

Быть может, истинное творчество предполагает чуть-чуть бессознательности, чуть-чуть вольности по

отношению к собственным задачам, чуть-чуть неожиданности для самого себя...

Форма, принятая режиссером для своего варианта экранизации, получилась чем-то вроде корсета или проглоченного аршина — чересчур целеустремленной, чересчур целенаправленной...

Итак, запланированный апофеоз не состоялся, и я не знаю, требует ли это обстоятельство принятия поправки к формуле или, может быть, к ней следует тоже отнестись с некоторой долей необязательности. В конце концов, Буало создал «Ars poetica», чтобы Мольер мог ее нарушить. Но даже ради этого одного ее стоило написать.

Увы! В искусстве легче иногда бывает вывести алгоритм, нежели сделать одну действительно блестящую экранизацию.

Во всяком случае, не будем обязывать художников точно следовать оригиналу и пугать их жупелом, что «это не...».

Пусть «Белые ночи» Достоевского разыгрываются под миланским небом, к тому же откровенно нарисованном на заднике, как это сделал Висконти. Пусть Марсель Марсо разыгрывает «Шинель» Гоголя как пантомиму. Пусть Параджанов снимает этнографическую новеллу Коцюбинского как философскую романтическую сказку. Пусть даже чеховская «дама с собачкой» окажется машинисткой, а Гуров — директором современного предприятия или начальником главка. Пусть. И задача даже не в том, чтобы в неприкосновенности сохранить мысль автора (не букву, упаси боже, а дух), — даже не в этом. Но, берясь за экранизацию, художник кинематографа должен отдавать себе отчет в том, почему и зачем он обращается к данному классическому в данный момент.

Таково «и мое мнение об игре г. Каратыгина», как писал когда-то Белинский.

До недавнего времени между театром и кино существовало джентльменское соглашение: театр продолжал ставить пьесы Чехова, вся область прозы была добычей кино. Только водевили оставались ничьей землей. Как ни нелепо может показаться такое предположение, думаю, что эта ничейность водевилей зависела от того, что они никогда не шли на сцене МХАТ.

Некоторые общие закономерности, по которым кино предпочитает прозу драме (во всяком случае в русской традиции, где первородность литературы по отношению к кино принадлежит к числу аксиом), в случае Чехова приобрели особую конкретность, берущую свое начало в сценической истории чеховских пьес.

Впрочем, общепризнанная в свое время исходная «мхатовость» чеховских пьес, которые после постановки «Чайки» он писал прямо для этого театра, отразилась и на их театральной судьбе.

ГЛАВА ПЕРВАЯ — ГЛАВА ПОСЛЕДНЯЯ

...Бесшумный занавес открывает празднично светлую комнату с высокими барскими окнами. Белая узкая фигура Ирины — Степановой; ждущее лицо Маши — Тарасовой с тонкими, породисто вздрагивающими ноздрями; виолончельные ноты голоса Еланской — Ольги — начало, радость, именины, весна. А потом

осень. Высокий дом изо всех сил старается сохранить осанку, как офицер в отставке. Березовая аллея уходит в глубину. Веселенький и надрывающий сердце марш за сценой и незабываемо страшная, высокая, как будто механическая интонация Тузенбаха — Хмелева, вдруг дрогнувшая человеческим: «Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтоб мне сварили». Вся жизнь вложена в одну незначащую фразу. А потом — негромкий выстрел и метнувшаяся по диагонали аллеи и сразу надломившаяся фигура Ирины.

«Уходят наши. Ну что же... Счастливым им путь!»

Горькие и сладкие слезы о чем-то несбыточном; теплое, коричневое дерево, одевающее зал; скромная матовость четвероугольных ламп под потолком и вдоль ярусов; тактичные лиловые, песочные, серые тона чуть обветшалого, но от этого еще более милого сердцу шехтелевского зала с изящной аркой портала и сдержанным современным потолком — Художественный театр. «Три сестры». Чехов.

Тот, кому посчастливилось видеть этот спектакль, наверное, подтвердит, что более гармоничного и прекрасного нет, не было и быть не могло. Это прекрасное было воплощено в каждой минуте сценического бытия, переливающейся в следующую, также исполненную значения минуту.

Ну, разумеется, актеры играли неодинаково. Но всех их одинаково захватывало общее движение спектакля. Он лился полно и плавно, кантиленно. Ни одному мотиву не отдавалось предпочтение перед другим — все были равноважными и достойными внимания. Даже разочарования, горечь, утраты переплавлялись в нечто томительно прекрасное и стройное.

Я не один раз и в разные годы видела этот спектакль; помню, однажды меня даже послала редакция «Театра» написать о том, как он «развалился». Он ветшал, разумеется, но ветшал, не утрачивая благородства

линий, как ампиры особняки в приарбатских переулках. И каждый раз я уходила, облившись вместе со всем залом горькими слезами.

Полнота этого спектакля всегда была для меня загадкой, хотя я старательно изучала экземпляры пьесы, критику о нем, не говоря уж о стенограммах репетиций Вл. И. Немировича-Данченко, и знала, что его лейтмотивом должна быть «тоска по лучшей жизни». И только сейчас, оглядываясь назад, я догадываюсь о том, что, может быть, осталось не зафиксированным ни в каких архивах (вопреки тому, что мы привыкли доверять архивам больше, чем самим себе): для самого Владимира Ивановича эта «тоска» была чем-то гораздо более конкретным. Это была тоска по самому несбыточному — по молодости, по молодости Художественного театра, по первым встречам с Чеховым, тоска по прежним чеховским спектаклям.

В «Трех сестрах» Немирович-Данченко как бы воссоздавал образ собирательного «чеховского спектакля» Художественного театра, но просветленного и возвышенного в воспоминаниях, как бы гармонизированного временем. Вот откуда была эта полнота каждого сценического мгновения, эта кантиленность, ни с чем не сравнимая. За нею был весь Чехов, весь МХАТ, вся жизнь.

Бунин не любил искусственных цветов «Вишневого сада» в МХТ. Но есть нечто отдаленно-родственное «Трем сестрам» Немировича-Данченко в бунинских «Темных аллеях», в его поздней прозе: тоска об утраченном.

Что правда, то правда. Чехов долго был репертуарным автором из-за МХАТа. Было нечто вроде неписаной монополии на его «полнометражные» пьесы.

Не забудем еще одну подробность постановки «Трех сестер».

Уже позади, но еще памятно было то время, когда классика вообще, а Чехов в особенности, не только не были бесспорны, но были предметом обязательной полемики, расхожей антитезой современного героя.

И только с середины 30-х годов, в канун войны произошла постепенная канонизация русской национальной истории, а с нею заодно — классики, Чехова, Художественного театра.

Таким образом, спектакль Вл. И. Немировича-Данченко оказался не только гармонизирован временем, но и гармонизирован со временем, с наступающей эпохой эталонности МХАТа, которая примет драматический характер в послевоенные годы.

Изменилась сама аксиология: понятие классики стало синонимом совершенства и неприкосновенности. Иногда нам кажется, что это было аксиомой от века. Между тем это всего лишь исторически сложившееся к середине 30-х годов положение вещей.

В 50-х годах сама канонизированность МХАТа стала стеснительна. На чеховские спектакли пали темные тени административного «омхатовления» искусства.

Как это часто случается, цепь порвалась в слабом звене: все началось с «Иванова», проскользнувшего в истории МХАТа почти незамеченным. Когда М. Кнебель поставила в 1955 году эту, как принято было считать, слабую, неудавшуюся пьесу с сенсационным успехом и Б. Смирнов сыграл своего героического Иванова, монополия сама собой рухнула.

Сейчас Чехов, пожалуй, самый репертуарный из русских классиков (во всяком случае в Москве).

Более того, Чехов стал одновременно самым репертуарным и в сопредельном театре искусстве кино. Кинематограф тоже заявил свои права не только на прозу, которая была его добычей, но и на драму Чехова.

Таким образом, все закономерности отношений зрелищных искусств с классикой очевиднее всего именно на чеховских пьесах. А отношения эти вовсе не так просты. И предпосылкой их было, разумеется, отталкивание от сложившейся традиции, от канона. Канон должен был быть разрушен, и его разрушили, как некогда Карфаген.

Сейчас, в свою очередь, стало общим местом, хорошим тоном режиссуры считать спектакли Художественного театра чуть ли не прекраснородушной легендой историков. Видеть в них академическую скуку и удобный материал для диссертаций. И хотя между театроведами и театром вроде бы существует союз в деле обновления чеховской традиции, в этом деликатном пункте принято делать взаимную фигуру умолчания: историку — историково, режиссеру — режиссерово.

Не одной справедливости ради я начала эту статью с воспоминания об одном из самых мощных театральных впечатлений, не моего только — целого поколения. Да и не ради полемики — бог с ней. Я начала ее со спектакля Немировича-Данченко, чтобы уяснить одно предварительное условие (а с ним и некоторую общую закономерность движения), которое заключается в том, что полнота и совершенство этого спектакля, вобравшего в себя всю традицию искусства МХАТа в ее главном русле, должны были быть преодолены не только ввиду обращения к иной театральной традиции, восходящей к условному театру.

Для Вл. И. Немировича-Данченко Чехов, когда бы он его ни ставил, оставался «современным автором», а не «классиком». Он знал жизнь трех сестер тем интимным знанием, каким мы понимаем без слов, что значит обмен или ремонт квартиры, поступление сына или дочери в институт или распределение на работу. Даже возвышая и идеализируя черты прошедшего жителя, он знал, что значит отставка для Тузенбаха, потеря

дома для Ольги и Ирины и что на самом деле все они имели в виду, твердя «в Москву, в Москву».

С тех пор Чехов из автора современного стал историческим, стал «классиком». Можно сделать сколько угодно архивных открытий, но никто уже не вспомнит, как совершала свой утренний туалет молодая девушка вроде Ирины, собираясь на службу, на телеграф; как вели себя, оставшись наедине, муж с женой вроде Маши и Кулыгина; каким образом Наташа принимала Протопопова. Об этом можно прочитать, это можно реконструировать, но этого уже нельзя *знать*.

Это означает, что пьесы Чехова, оставшись теми же самыми, стали в то же время другими. Из них испарилось нечто, что было не в тексте и не в подтексте, а рядом с текстом и вокруг текста. Так, когда умирают моллюски, строящие коралловые рифы, то следом их жизни остается твердая структура — коралл.

Зато нечто и прибавилось Чехову: прибавилась историческая перспектива, исторический опыт, невольное сравнение нас с ними.

Вот почему Карфагену надлежало быть разрушенным.

Только, дорогие друзья, не будем утешаться тем, что Гамилькар и Ганнибал были жалкие, ничтожные личности, чтобы потом опять не пришлось заниматься реабилитациями. Карфаген был.

. . .

Современные постановки Чехова, куда ни кинь, кажутся частичными, неполными, рассчитанными скорее на полемику, на опровержение, чем на синтез. Они не столько претендуют на вечность, сколько на сиюминутность: это временки.

Они готовы на крайности — в этом нетрудно увидеть их слабость, но в этом же и их сила. Они показывают нам в Чехове то, чего мы не знали раньше и даже не подозревали, что это может быть.

При всей разности есть нечто, что их роднит: демонстративная безбытность. Не только живности старых постановок МХТ — сверчков, комаров, мух, кишевших в режиссерских экземплярах, но даже и самих стен, комнат не осталось в этих спектаклях.

Общая мода сегодняшней сценографии приобретает по отношению к Чехову особый смысл. В свое время открытием МХТ были не просто подробности жизни, была сама жизнь, ее протекание в этих подробностях. Это она теснила героев Чехова, «выживала» их из себя. «Люди обедают, только обедают...»

В современных чеховских спектаклях люди совершенно перестали обедать. Вторая часть формулы — о рушащихся жизнях — оголилась и вышла на авансцену, можно сказать, нагишом.

Разумеется, безбытность — удел всех современных постановок классики, но, повторяю, по отношению к пьесам Чехова, где быт есть жизнь (отсылаю читателя к статье Б. Зингермана «Водевили А. П. Чехова»¹), она имеет особое химическое действие на саму пьесу, актуализируя ее и демонстрируя «без смягчающих обстоятельств».

ДВАЖДЫ ДВА — ПЯТЬ

ДУПЛЕТ В УГОЛ

Не удивительно ли, что театры, вместо того чтобы разнообразить репертуар и избегать одних и тех же названий, как нарочно, накидываются на одни и те

¹ Сб. «Вопросы театра — 72». М., 1973, с. 196—228.

же пьесы, торопясь высказать «и мое мнение» о классике Чехова? Неужто они забыли об экономической невыгоде такого положения дел? И пооди ж ты! — экономический нонсенс себя оправдывает: как будто бы, посмотрев один спектакль, зрители торопятся выслушать *et altera pars*¹, как мудро призывали древние.

Иными словами, полемичность спектакля становится не вторичным, не нечаянным, а сущностным его свойством: постановки спорят между собой, как наследники после смерти главы рода. Полемичность — это тоже элемент актуализации, часть той сенсационности, которой отмечен весь чеховский цикл (как, впрочем, и весь сегодняшний театр).

«Вишневый сад» на Таганке сенсационен дважды. Вдумаемся в сочетание вроде бы несовместимых понятий: «Вишневый сад»... на Таганке... в постановке А. Эфроса. Комментарии, как говорится, излишни.

Впрочем, в наше время множественники зрелищных искусств и одновременного бытования актера на театре, в кино и на телевидении вопрос о разности «школ» вообще становится проблематичен. И Владимир Высоцкий — от корней волос детище и творец стиля Таганки — без всякого усилия меняет свитер на сорочку, переходит в кино и снимается во вполне реалистической экранизации чеховской «Дуэли» в павильонах и на натуре. А когда-то выход с подмостков сцены под сень настоящего деревенского сада с тургеневским «Месяцем в деревне» был шоком не для кого иного, как для Константина Сергеевича Станиславского!

Много воды утекло с тех пор, и многие эстетические шоки всосались в плоть и кровь искусства, стали его бытом. Тем настойчивее сегодняшний театр ищет все новых и новых способов шокового воздействия.

¹ И другую сторону (*лат.*).

Таков «Вишневый сад» А. Эфроса в сценическом оформлении В. Левенталя.

Мысль о конце века — не хронологическом, а фактическом, о свалке истории — не заключает спектакль, а заранее предваряет его, вынесена в эпитафию. Что торги, когда останки жизни уже свалены в кучу посреди голой сцены: милые стульчики из детской и могильные ленты и венки; их бумажные цветы и не думают выдавать себя за цветущие вишневые деревья.

У меня был приятель, который мальчиком во время войны попал в немецкий лагерь смерти. Он выжил, но у него пропал пигмент: обесцветились глаза, брови, волосы. Так и этот спектакль. Мертвым белым цветом припорошена не только сцена, но и люди; все обесцвечено, обезвложено, все сухое, муаровое, иммортелевое — шелестит, как засохшие венки.

Актеры Таганки помогают режиссеру в этом замысле. Они суше, ироничнее, жестче; привычнее к «социальному жесту» (термин Б. Брехта), чем актеры с Бронной. Житейское им не довлеет и не разбавляет жеста всего спектакля. Он торчит обнаженно, как обглоданная временем кость.

Тезис о монологическом строении пьес Чехова, о внутреннем душевном одиночестве его героев мизансценирован буквально: они общаются не столько между собой, сколько со зрительным залом. Каждый из них выходит не то что на авансцену, а на самый край сцены, чтобы обратить свое сокровенное в зал.

Прием этот так же, как условная декорация, стал общим местом нашего театра, но для пьесы Чехова он не может остаться внешним: он значащ, «семиотичен», как принято теперь говорить. Он обнажает ее внутреннюю структуру, выводит вовне. Герои не слышат и не слушают друг друга в прямом смысле слова.

Эта вывернутая скелетом наружу форма спектак-

ля заставляет мысль его резонировать и тремолить.

Речь идет ведь не об антиэстетизме, как могло бы показаться, не о «разоблачении» идеала вишневого сада, — речь идет об его исторической исчерпанности. И Раневская — А. Демидова воплощает в себе его остаточную, выморочную красоту: это все, что уцелело от его культуры.

Красивы ее парижские туалеты, тоже белые, ее взметенная пластика, ломаные линии тонкой фигуры, вдруг напоминающие о графике Серова и Иде Рубинштейн. Красиво любопытство и бесстрашие, с каким она идет навстречу пьяному Прохожему, от которого испуганно отшатываются все остальные (изо всех персонажей спектакля он один одет в черную сатиновую косоворотку мастерового, и это тоже «семиотично»).

Красив в ней живой, резкий, насмешливый и беспощадный к себе самой ум.

Раневская у Чехова говорит о себе: «грешная»; Гаев называет ее «порочной». О Демидовой хочется сказать современным словом: «сексапильная». К ней вождеуют все — от Пети Трофимова и Яшки до Симеонова-Пищика и Лопахина; все ощущают власть этой яркой напоследок красоты.

И, однако, я не случайно сказала о социальном жесте роли: режиссерский ее рисунок, выведенный резко, «как будто бы железом, обмокнутым в сурьму», выражает без обиняков самый грубый ее смысл. Сколь ни индивидуальна, почти экстравагантна Демидова в своей игре, она показывает, что очарование Раневской — этой женщины-орхидеи, выпестованной в культивированной для любования, — связано (почти функционально) с именем, с вишневым садом, пока она еще чувствует себя укорененной в нем. В ней вовсе нет той естественной, безрассудной грации, той легкомысленной способности жить над пустотой — между

смехом и слезами, между прошлым и будущим, которая так пленительна была в О. Л. Книппер-Чеховой, этой первой и неповторимой Раневской русской сцены.

Потеряв вишневый сад, Раневская — Демидова теряет себя, она становится беженкой.

Драматично в последней сцене, как она молчит, как теребит завязки тальмы, боясь и не смея сказать Лопихину с прежней веселой повелительностью, чтобы он женился на Варе. А ведь будучи хозяйкой, она даже не успела заметить одержимую и робкую страсть Лопихина.

Это одно из поразительных прозрений режиссера в насквозь истолкованной пьесе¹. Оно принадлежит его мироощущению, его «амплуа» на театре, если позволено так сказать.

Есть поэты — прекрасные поэты, крупные поэты, муза которых не знает любовных мотивов. Не то чтобы она их стыдилась или избегала, она ими просто не озабочена. Ее волнуют другие волнения века — их можно условно назвать гражданскими. Таков, например, Б. Слуцкий. На театре к ним принадлежит Ю. Любимов.

Можно датировать момент, когда режиссура А. Эфроса, как бы переломившись надвое, оставила тон, близкий «Современнику», и стала режиссурой роковых страстей и судеб. Все в ней как будто сдвинулось, надорвалось и стало придвигаться к какой-то последней черте, у которой как раз и оказался «Вишневый сад» Чехова. Может быть, начинающий актер Мейерхольд, неврастеник по амплуа, которого упрекали в сухости и резкости, так играл Треплева. И если Эфроса можно назвать режиссером-неврастеником (не

в житейском, а в театральном смысле, разумеется), то «страсти роковые» и есть то неожиданное, что он принес с собой на непривычную к этому сцену Таганки. И она ответила ему вибрацией актерских индивидуальностей.

Лопихин — В. Высоцкий, который в этом спектакле есть второе главное действующее лицо «Вишневого сада», исторически и лично обречен любить Раневскую и отнять у нее вишневый сад.

Поразительны в игре Высоцкого эти осторожные, почти робкие интонации и жесты человека, который восхищенно боится прикоснуться к чему-то хрупкому и драгоценному. Его раздражает бабья никчемность Гаева, но, обращаясь к его сестре, он сдерживает голос, жест, взгляд. Все целуют руку Раневской — у нее привыкшие, зацелованные руки, но его рука повисает в нерешительности над ее рукой — он не смеет. Он стесняется объяснить ей и робеет спасти ее, хотя бы насильно.

Весь сюжет пьесы приобретает от этого целеустремленность и внутренний напор страстей: лично, человечески Лопихин силится спасти вишневый сад; кажется, кивни только Раневская, и он все бросит ей под ноги; но она роковым образом его не замечает. (Так же — почти фарсово — Лопихин будет бегать с бумажником за Петей Трофимовым, а Петя отбиваться от денег.) Ирония истории персонифицирована в истории этой высокой, безответной любви. И чем выше, хрустальнее была его мечта, тем ниже, безобразнее срывается он в хамской, хрипящей, пьяной пляске после покупки вишневого сада. Это не запой, не загул, а именно срыв, когда душа теряет все вехи и слепо отдается грубым предначертаниям истории вместо своих привязанностей.

В этом спектакле не только у Лопихина — ни у кого нет «переживаний». Как-то по поводу одного

¹ Об этом же пишет В. Катаев в статье «О литературных предшественниках «Вишневого сада» (Сб. «Чеховские чтения в Ялте». М., 1976, с. 147), но это параллель спектаклю.

фильма мне пришлось писать, что сократились, жалелись, кажется, сами слова; раньше были они многосложными — «переживания», «потрясения», нынче они коротки и резки — «травма», «стресс». В режиссуре Эфроса эта короткость обнаружилась именно на Таганке, лишенной многожестия и житейских приспособлений его обычных актеров. Эмоции не имеют здесь протяженности, они вызывают короткие замыкания, мгновенные спазмы чувств. Раневская, вспомнив о сыне, со сдавленным криком припадает к могильному камню — в следующий момент раздается ее хохот: у нее нет улыбки сквозь слезы и слез сквозь улыбку (как было у Книппер). Слезам вообще нет места в этом спектакле — они и не помогают.

И как Лопахину не сорваться в дикую пьяную пляску, если изысканная Любовь Андреевна, узнав о продаже имения, со звериным воплем, некрасиво хватается за живот, как будто ее прошили из автомата. Все, что происходит на этой последней черте, тотально. Теряют себя оба в равной мере: Раневская — продав, а Лопахин — купив вишневый сад.

Это самое социальное, социологическое даже решение «Вишневого сада», какое я когда-либо видела (а я видела их немало). Режиссер показывает не то что смену хозяев вишневого сада, а историческую катастрофу, крах, край.

Правда, вычертив с такой помощью основное движение своего сюжета, он оказался прямо-таки беспечен к его периферии и иных персонажей пьесы — Шарлотту, Епиходова, Дуняшу, Яшку — как бы вовсе «забыл», представив актерам барахтаться в трюках, порой талантливых и остроумных, но безотносительнее он поступил с Петей Трофимовым, не предложив ему вообще ничего сколько-нибудь цельного. А так как В. Золотухин может так же заразительно бала-

ганить, как мягко и проникновенно произнести в зал слова о русской земле, то зритель остается в недоумении по поводу этого немаловажного персонажа. Как будто мастер разобрал старинные часы, которые перестали бить, собрал их заново, и часы бьют апокалиптическим боем. Но остались лишние детали, которые некуда девать.

Возникает естественный (и уже заданный с разной степенью категоричности) вопрос: а можно ли? Но вспомним — да тот же МХТ и вспомним: новое всегда создается в резком отталкивании от уже бывшего, даже классического. И маятник, качнувшись, заходит за милую нашему сердцу середину.

Вслед за Чеховым Эфрос поставил Тургенева («Месяц в деревне») и после созданного им трагифарса «Вишневого сада» (напомним: слово «фарс» принадлежит автору) впервые попытал себя в жанре высокой комедии. За долгое время в его спектакле как будто забрезжил трезвый утренний свет. Не вернется ли он еще раз к «Вишневому саду»? И не будет ли в нем мятежное отчаяние сегодняшней постановки присутствовать уже в снятом виде?

Впрочем, это, разумеется, критические утопии. Пока что «Вишневым садом» на Таганке обозначена, пожалуй, крайняя точка нашего сегодняшнего театра в его отношениях с классикой.

Г. Волчек своим спектаклем на сцене «Современника», по видимости, хотела вернуть «Вишневому саду» тонкую вязь психологического узора. Но как это нередко бывает, ее видимый традиционализм оказался в чем-то даже радикальнее откровенного разрыва с традицией.

Внешне большинство персонажей этого спектакля напоминают известные фотографии МХАТ. На самом деле «Вишневый сад» Г. Волчек, менее руганный, но зато и менее признанный, чем эфросовский, представ-

ляет очень странный вариант перевода Чехова на нынешние нравы и нынешнюю драматургическую технику.

Если у Эфроса все персонажи пьесы то и дело обращаются в зал, поют епиходовский романс «Что мне до шумного света» вместе, в унисон, а существуют отдельно, всяк сам по себе. то в «Современнике» каждая ситуация разыгрывается на микро-психологическом уровне: все со всеми находятся в «отношениях» и все со всеми их непрерывно выясняют. Какое-то «коммунальное» мнение, об обитателях которого так и тянет говорить на современном жаргоне!

Дуняшка с ее постоянной сексуальной озабоченностью занимает здесь авансцену спектакля. Сначала она старательно «клеит» Лопахина, вызывая ревность Епиходова. Но по-настоящему она развернется, когда Яшка из Парижа неосторожно прижмет ее с подносом. Не тут-то было! С этой минуты она начнет его преследовать и «заваливать» при каждом удобном случае. Волей-неволей заприсилься обратно в Париж с барыней...

То, что в Дуняшке выражено грубо, зримо, похамски, по-своему владеет всеми героями спектакля. Это мечта о любви. Или хотя бы о крепкой мужской руке. Варя вроде бы занята хозяйством, но все время сторожит, не сделает ли ей предложение Лопахин. Так у Чехова? Да, но у Чехова она еще и ключница, здесь она несостоявшаяся невеста. Аня (в исполнении М. Неёловой это одна из самых сильных и новых фигур спектакля) в беспокойном томлении слоняется вокруг дома, создавая тревожный фон ожидания. Но ждет она не торгов и уж никак не светлого будущего — она ждет любви. И на том же сене, где Дуняшка «заваливала» Яшку, она прильнет к Пете, и, пока этот недогадливый «вечный студент» будет нехстати философствовать, она будет напряженно и капризно хотеть от него

той самой-самой обыкновенной любви, в которой подозревает их Варя и от которой наивный Петя всячески отрещивается! Одним словом, как сказал Чехов о «Чайке», — пять пудов любви. Вернее, тех микроотношений между строк пьесы, которые стали отличительной чертой поздней послечеховской драмы и были еще не знакомы Чехову.

И Раневская — Т. Лаврова — в поздней женской поре, в прелестных нежно-абрикосовых или серебристо-голубых туалетах «от Славы Зайцева», приехавшая из Парижа в смутной надежде, что кто-то как-то спасет ее, тоже будет томиться и ждать. Чего-то? Нет, скорее кого-то.

У Книппер-Чеховой Раневская была барыня — разорившаяся, промотавшаяся, легкомысленная, с именем или без имени, но барыня, дворянка; у А. Демидовой она интеллектуалка, декадентка; у Т. Лавровой — содержанка. Женщина-лиана, которая нуждается в опоре. Женским инстинктом она тянется к более сильному — к Лопахину. По режиссерской мизансцене она хватается за него даже в самом буквальном, физическом смысле слова.

Мизансцену все на том же пресловутом сене театр строит таким образом, что Раневская оказывается не с братом, не на его стороне, а с Лопахиным. Она едва сдерживает раздражение против Гаева, который мешаает ей довериться женскому инстинкту и отдать дело в твердые руки Лопахина. А чопорного, подсохшего Гаева — И. Квашу в свою очередь с первой минуты появления на сцене раздражает вульгарный Лопахин.

Так что продажа имения оказывается следствием скорее этих внутрисемейных неурядиц, тех самых «отношений» на микропсихологическом уровне, нежели фатального исторического разлома.

Естественно, что в этом, очень последовательном

по-своему, режиссерском рисунке купюрой, не фактической, разумеется, а психологической, оказывается ключевая сцена на балу с Петей Трофимовым, где порочность, доброта, ирония и то не просто персональные, но надперсональные, историческое легкомыслие, которое было неповторимой сущностью-характера, созданного Книппер, составляли какую-то удивительную переливчатую амальгаму получувств, полупредчувствий перед роковым мгновением потери вишневого сада. И ее непередаваемая интонация «в ваши годы и не иметь любовницы» открывала всю глубину того поверхностного скольжения по жизни (если можно так сказать), на которое инстинктивно обрекала себя Раневская Книппер-Чеховой. Демидова кричит это вслед убегающему Пете иронически, злобно, даже мстяще, несколько раз подряд: вот-вот войдет Гаев с известием о продаже сада — и все рухнет в тартарары.

Для Волчек прекрасно срежиссированная сцена бала с его хаосом, с неприкаянным чиновником, который все время хочет кому-нибудь продекламировать стихи, с другим чиновником, занятым подготовкой Шарлоттиных фокусов, — есть апогей взаимных недопониманий, «коммунальных» отношений, всеобщей «выясняловки». Но как раз Петей Раневская не заинтересована, и пикировка их меньше занимает режиссера, чем следующая сцена известия о продаже сада.

И странным образом истинная и подспудная тема этого спектакля, направление его поначалу как будто бы беспорядочной энергии суммируются и обнаруживаются вдруг, как в оговорке по Фрейду, — в финальной мизансцене, где все женщины полукругом выстраиваются вокруг Гаева. Да вот же о чем весь спектакль, все его подтексты, микродвижения душ и движения по сцене! Вот оно, представленное наглядно, почти схематично: женщины без мужчин. Хлопочущие о свя-

зи ли, как Дуняшка, о любви ли, как Аня, о браке ли, как Варя, о надежности, о твердой мужской руке, о возможности на кого-нибудь да положиться, как Раневская, и вовсе неприкаянные, как Шарлотта, — изящные, умные, красиво одетые, но живущие одиноко, без отклика. Потому что какой же отклик могут обеспечить все эти траченные жизнью, много и ненужно говорящие представители «сильного пола» — милый, но отвлеченный Петя Трофимов — А. Мягков, мужиковатый, но какой-то полусильный Лопахин — Г. Фролов или чопорный Гаев — И. Кваша?

Когда я смотрела этот спектакль, то ловила себя на смутной мысли, что сама по себе эта тема «русского человека на rendez-vous» у Чехова присутствует, важна ему. Но это скорее «Три сестры», где экстравагантная «модерновость» микropsихологических отношений была бы, пожалуй, даже как бы и по делу...

Но следующая пьеса Чехова, занявшая внимание театральной Москвы, снова появилась как будто в насмешку, на двух сценах сразу: «от двух бортов в середину», как говорит Гаев...

ОТ ДВУХ БОРТОВ В СЕРЕДИНУ

Иванов, этот «русский Гамлет», оказался, начиная с 50-х годов, излюбленным сценой чеховским героем, наряду с Гамлетом Шекспира. К нему не устает обращаться театр. За героическим порывом Иванова — Б. Смирнова, вырвавшегося из пут безвременщины, хотя бы и ценой жизни, обретшего право свободного выбора, явился желчно-издевательский Иванов — Б. Бабочкин, осмеявший все свои бывшие порывы, свои претензии на ореол и сомнительное право на сочувствие даже и в смерти. И если Б. Смирнов, не боясь упрека в форсировке, резко качнул чашу весов

в пользу Иванова, то Б. Бабочкин так же резко качнул их в другую сторону.

И вот «Иванов» во МХАТе, в постановке О. Ефремова, в декорациях Д. Боровского, в исполнении И. Смоктуновского.

Не будем делать вид, что это все та же сцена. Но одновременно заметим себе, что спектакль — почти символически — оказался последней премьерой театра в старом здании МХАТа, в том шехтелевском зале, с которого мы начали нашу статью. И замечательное оформление Д. Боровского не безотносительно к чеховской традиции театра, оно представляет как бы развернутую в обратной перспективе старую декорацию В. Симова к «Иванову» в Художественном театре 1904 года. Тот же фасад обветшалого барского дома, только отодвинутый в самую глубину и оттуда охвативший сцену своими съеденными сыростью трухлявыми колоннами. Декорация не сливается с залом, как это было в знаменитом «Маскараде» Мейерхольтда — Головина, но, как в «Трех сестрах» Немировича-Данченко, корреспондирует с ним, рассчитана на него, единовременна ему. И в то же время в полном соответствии с современной модой — безбытна, парадоксальна, демонстративно неудобна для «обживания»: что там обживать, когда все пространство сцены до самой ее глубины оголено и предоставлено актерам... для стояния.

Так — стоя — начинает режиссер спектакль прямо со II акта «Иванова» — у Зююшки; и пунктир сплетен у него предваряет появление Иванова — Смоктуновского, бегло обозначает ситуацию, а не сопровождает, не усугубляет ее.

Когда после всех дурачих слухов появляется элегантная и в то же время неподтянутая, какая-то бескостная фигура Иванова — Смоктуновского, она приковывает к себе внимание своею скрытностью,

неявностью душевных движений при внешнем многоглаголании.

Режиссер делает смелый опыт незрительского, как бы даже антизрительского спектакля: на сцене говорят так тихо, что порой бывает физически трудно расслышать. Зритель вынужден вслушиваться, чтобы услышать, вглядываться, чтобы увидеть, вдумываться, чтобы понять.

На самом деле опыт, который делает О. Ефремов, еще более рискован: опираясь на индивидуальность Смоктуновского — действительно редкую, он старается в своей трактовке Иванова не сдвинуть весы ни в ту, ни в другую сторону, сохранить то зыбкое равновесие, которое делает чеховского героя объектом постоянной полемики, начиная от чеховских же персонажей, его окружающих, и кончая критикой и театром наших дней. Нужна была смелость, чтобы высказать в этой полемике свое категорическое суждение. Но еще более ее было нужно, чтобы его не высказать, не расплескать натуру; где все хорошие намерения влекут за собой дурные следствия, разрушающие все вокруг и его самого.

И. Смоктуновский, начавший когда-то с Достоевского, с князя Мышкина, но прошедший и через Порфирия, сыгравший и Гамлета Шекспира, был, наверное, самым подходящим исполнителем этой почти неисполнимой задачи. Некоторая кокетливость любимица публики, которая появилась у него в последние годы, а для роли Иванова роковая, сменилась здесь строгостью, почти аскетизмом игры. Он играет с той стройностью, с тем чувством удерживаемого равновесия, с которым несут в горстях воду.

Оттого об этом Иванове нельзя сказать, хорош он или плох, «положителен» или «отрицателен». У него длинные, изящные и какие-то анемичные, повисшие руки, голос, который будто устал от собственного

звука и боится быть чуть-чуть форсирован; когда он садится на стул, его фигура бесконечно обтекает его углы. Он не нападает ни на Боркина, ни на Шабельского, ни, тем более, на Сарру — он только уклоняется, как-то брезгливо сторонится натиска жизни, которая не щадит белых идеалов и любое побуждение, порыв превращает в срам и кошмар. В нем есть нечто от толстовского Феди Протасова: ему все время стыдно, неловко. Но нет для него и воли, какую искал Федя Протасов: все — постылая неволя, маета. А ведь природа ни в чем ему не отказала. Но, однажды отведав жизни, он теперь сторонится, уклоняется, избегает ее прикосновений.

Глядя на Иванова — Смоктуновского, я почему-то вспомнила изумление, пережитое, когда я впервые в музее увидела личные вещи Чехова — пальто, котелок, башмаки. Антон Павлович, оказывается, был очень высок ростом даже по нынешним временам. Весь его облик как-то изменился от этого в моем воображении.

В Иванове — Смоктуновском сквозь все проглядывает порода, воспитание, личность, так сказать, исходный человеческий материал. О. Ефремов окружил его такими же высокими породистыми людьми. Он надменно отбросил тот мелкий жанризм, который представляет комических или несимпатичных героев Чехова физически ущербными. Даже старая барыня, мечущаяся из дома в дом в поисках очередной пульки, в исполнении А. Степановой приобрела стать — нечто от «пиковой дамы», а не просто мелкой уездной кумушки. Еще более это относится к Лебедеву, которого обычно представляют суетящимся старичком; между тем в статной фигуре А. Попова, с привычной выправкой донашивающего сюртук, в его мягком барственном лице с высоким лысеющим лбом и мешочками под глазами действительно угадываются и столица, и

университет, и человеческое достоинство, горько пропитое под пятой Зюзюшки. Так пропадают в глубине провинции Астров и дядя Ваня.

И если Высоцкого — Лопахина можно назвать «прозрением» Эфроса, то Попов — Лебедев — «прозрение» Ефремова: стало быть, не один Иванов задыхается в безвоздушной жизни; стало быть, и кругом гибнет и вырождается прекрасный человеческий материал.

Даже доктор Львов — антипод Иванова, откровенно не любимый самим Чеховым, в исполнении Е. Киндинова перестает быть тем скучным бесполом резонером, каким его принято представлять. Он по-своему не менее импозантен, чем баре Иванов и Лебедев, в нем есть свое мужское обаяние и достоинство разnochинца, которому ничто в жизни не давалось даром и у которого упадок барства не вызывает ничего, кроме чистоплотного морального отвращения и этического негодования. Театр так же удерживается от «разоблачения» Львова, как и от обвинительного или оправдательного приговора Иванову.

Даже смерть Иванова не склоняет чашу весов: она случается недемонстративно, почти неслышно. Не громче, чем выстрелила бы пробка шампанского на смешной и ненужной свадьбе Иванова. Даже выстрел глохнет в этой многолюдной суетной пустоте.

Это не освобождение, как было у Смирнова, да и не расплата, как у Бабочкина: Иванов — Смоктуновский самоустраняется, исчезает из жизни, как бы испаряется из нее. А жизнь будет продолжаться, такая же неразрешимая. И такая же стыдная.

Театр сохраняет высокую объективность, экспонируя на своей голой сцене, оправленной в декорацию запущенного имения, безвыходный упадок прекрасных человеческих особей в выморочной среде обитания...

Резко полемической нотой к любому представле-

нию о «русском Гамлете» прозвучал самый выбор всеобщего любимца Е. Леонова на роль Иванова в спектакле, поставленном М. Захаровым на сцене Театра имени Ленинского комсомола. И не только потому, что в представлении зрителя — что там ни говори — Леонов актер по преимуществу комический (вспомним, что домхатовская судьба «Иванова» тоже началась с комического актера Давыдова; только потом роль была поручена Качалову, и это положило основу иной традиции Иванова).

Мало того, что режиссер выбрал на заглавную роль актера столь негероической, будничной внешности, и если и обаяния, то столь же мало отвечающего любимым, самым широким рамкам амплу, в пределах которого можно вообразить себе чеховского «антигероя»: Леонов, как никто, умеет показать небесную чистоту души и человеческую доброту, заключенную в смешную оболочку. Он может, если этого требует роль, показать простой житейский здравый смысл как государственную мудрость — так беспарфосно, но неопровержимо сыграл он Креона в «Антигоне» Ануя. Он может многое, очень многое, но Иванов?

М. Захаров не просто использовал «житейскость» Леонова в роли Иванова — он постарался усугубить в нем эти черты обыкновенности, «невыдающести» до степени ординарности. Если в исполнении Б. Смирнова, Б. Бабочкина, И. Смоктуновского — при всех их различиях — погибал значительный человек, то Иванов Леонова демонстративно незначителен.

Обычная леоновская манера проборматывать слова, как бы в смущении вбирать голову в плечи, которая в каком-нибудь Сарафанове («Старший сын» А. Вампилова) выражает душевную деликатность, застенчивость, в «Иванове» оборачивается душевной дряблостью, даже трусостью — он не «надорвался», а выдохся и все время находится в состоянии бегства.

Вовнутрь себя от близких, а лучше вовсе из дому — куда-нибудь в гости.

Спектакль Ленкома построен с брехтовской четкостью: первый крупный план его занимает имение Иванова со чадами и домочадцами. Оно вынесено почти на авансцену со всеми своими чудачествами.

Второй, более общий план составляет «весь уезд», собирающийся у Зюзюшки. Это уже монстры, карикатуры, чучела, на фоне которых Иванов Леонова, хоть и ординарный, все же глядится человеком.

Режиссер подчеркивает чужельность среды резким приемом: приезд Иванова, сбежавшего из дому, разгрызается дважды. Сначала в самой глубине арьерсцены, откуда доносятся отдельные реплики: пунктир пародийно-светского ритуала «гостей». И второй раз на сцене, уже не пунктиром, а сполна — со сплетнями дам, с либеральной агитацией молодых людей, вырождающейся в полуфразу, в четверть мысли, — тот же ритуал в своей повторяемости, тупой, механической нелепости.

Повторяемость этого ежевечернего времяпрепровождения бросает дополнительную тень на Иванова. Его домочадцы при всей своей чудачковатости — будь то наглец и беспардонный выдумщик, каким играет Боркина А. Збруев, или бывший красавец Шабельский (В. Ларионов) — все же люди, человеки, а не чучела. И среди этих чудаков живет удивительное создание — Сарра — И. Чурикова.

Выбор Чуриковой на роль Сарры так же демонстративен, как появление Леонова в роли Иванова. Между тем это решило право спектакля на существование. Не потому, что одно актерское исполнение такой силы само по себе уже оправдывает затраты, а оттого, что явление чуриковой — Сарры просто-напросто — и думаю, вовсе не нечаянно — поменяло центровку пьесы.

Если одна так страстно сыгранная роль оправдывает спектакль, то одна так страстно отданная и загубленная жизнь обвиняет условия существования.

Даже у К. Роек — замечательной партнерши Б. Бабочкина — не было столько артистической смелости в исполнении чахоточной жены Иванова, как у Чуриковой.

После «открытия» Чуриковой на экране казалось, что она врожденная актриса кино, если даже, как многие, от съемки до съемки подвизается на театре. Но вот Чурикова вышла на сцену, и вдруг стало очевидным, что ее истинное призвание — подмостки, так ярко-театральна, крупно-театральна оказалась она в каждой своей роли. «Перевоплощение» — слово, примелькавшееся в театральном словаре, — по отношению к Чуриковой приобретает почти физиологический смысл. Она именно что перевоплощается — усваивает физический тип, пластику, жест персонажа. Но она же никогда не забывает, что представляет на сцене, — ее жест крупен, обобщен, «историзирован» (тоже термин Брехта).

Так вполне неожиданно Чурикова лепит чеховскую Сарру. Она не боится в своей Сарре чахоточной исхудалости, узких плеч и впалой груди — какой-то почти жалкой тонкокости фигуры. И оттенка еврейского мещанства в манерах: у нее легкие-легкие, вспархивающие пальцы музыкантши, которые то и дело нервно теребят и оправляют пышную рыжеватую прическу. Но в этом сотрясаемом судорожным кашлем тщедушном теле живет душа веселая, любопытная к жизни, напряженная, как струна, и щедрая.

Нельзя забыть, как, оживленная, элегантная, она входит в дом Зююшки с подарком для именинницы Шурочки и вдруг, увидев мужа, обнимающего Шурочку, холодеет и падает навзничь с мертвым стуком —

еще не смерть, но преддверие, репетиция близкой смерти.

Нельзя забыть, как на высшей ноте безобразного скандала (в котором Чурикова не боится визгливых нот раздражения) она слышит страшные слова Иванова: «Замолчи, жидовка!.. Так знай же, что ты... скоро умрешь... Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь...» И вместо того чтобы испугаться, отшатнуться, вскрикнуть, она вдруг материнским движением прижимает к себе Иванова, целуя его с какой-то высшей, почти непостижимой женской нежностью, безотчетно защищая его и от невыносимой грубости его собственных слов, и от того сиротства, которое — она знает — постигнет его после ее смерти. И в ореоле этой осеняющей и прощающей, хочется сказать, христианской любви Анна Петровна — Сарра исчезает из спектакля. А с нею отлетает и его душа.

Запоздалая тоска графа Шабельского, путаные объяснения незадачливого жениха Иванова, бессильные обличения доктора Львова — вся эта «послежизнь» последнего акта, потерявшая со смертью Сарры всякое духовное содержание, нелепо кончается нелепым выстрелом Иванова, который утратил то единственное, что приподнимало его над ординарностью: отношения с Саррой, пусть сложные и мучительные. Если он и стал «прежним Ивановым», то лишь в том смысле, что он стал как все.

Режиссер завершает спектакль мизансценой, которая — понимать ли ее буквально или метафорически — доводит до логического конца тему ординарности Иванова: плотная толпа гостей, окружившая было самоубийцу, расступается — и мы видим его, стоящим в их кругу. Стрелял, но не застрелился? Или, может быть, существует и в наши дни со своей преждевременной усталостью, равнодушием, красивыми словами и благими намерениями, которые дорого стоят другим?

Можно лишь пожалеть, что в этом по-своему очень последовательном, хотя и совершенно неканоническом истолковании чеховской пьесы М. Захаров не решился на то, на что решился А. Эфрос по отношению к Лопухину, и не показал любовь доктора к Сарре, бесильную не только ее спасти, но хоть сколько-нибудь заменить воображенного ею Иванова. Скучная, убогая юность разночинца, истраченная на борьбу за существование и не давшая развиться воображению, эмоциям,— одна из навязчивых тем Чехова — могла бы войти с ним в спектакль.

Итак, две пьесы, четыре спектакля, из которых каждый отходит от Чехова на то расстояние, которое лет двадцать пять назад показалось бы (а некоторым кажется и сейчас — вспомним упоминавшуюся дискуссию о классике в «Литературной газете») непозволительно вольным. Принято говорить, что это «не Чехов». Но кто знает, каким представлял на сцене Чехов сам себя, если даже с Художественным театром были у него разногласия? Поэтому признаем подобную постановку вопроса («не» и не «не») некорректной.

Даже спектакль О. Ефремова, который вроде бы более других тяготеет к целостному, а не частичному, к объективному, а не резко субъективному истолкованию и не скрывает своего родства с традицией, начинается с перемонтажа пьесы и с крайней безыщности, которая, как говорилось выше, по отношению к Чехову имеет сущностный смысл. Ибо тот противник, которого в самом общем виде имеют перед собой любимые чеховские герои, это жизнь в ее обыденном, исполненном подробностей протекании.

Не означает ли в таком случае диапазон режиссерских трактовок, их свобода, иногда смахивающая на произвол, перемены мест слагаемых, от которой сумма как раз меняется: не пьеса плюс театр, а, наоборот, театр плюс пьеса? Не значит ли это, что театр прини-

мает за точку отсчета не классика во всем контексте его литературной традиции и эпохи, а самого себя, свой собственный живой контекст?

Быть может и даже наверное, если вспомнить о прочих постановках классических пьес.

Мы, критики, привыкли исходить из первородства драмы и хотеть от режиссера полного соответствия автору (на место которого, впрочем, часто — если не всегда — подставляем свои представления о нем). Помню, как при возрождении на сцене шекспировского Гамлета в 50-х годах мы все (и автор этих строк в том числе), радостно удивленные его неожиданной «созвучностью», в обязательных абзацах требовали в одном случае прибавить несколько философской глубины, в другом — чуть-чуть широты отражения эпохи — как будто существовала некоторая общая пропорция, к которой всем театрам надлежало приблизиться, иначе говоря, заранее данный рецепт. Мы еще не знали в то время (как не знали, впрочем, и сами режиссеры, у каждого из которых был свой «рецепт»), что театр в этот момент дерзает на нечто большее, чем даже постановка самой великой в мире пьесы, что он дерзает пуститься не только на поиски «Гамлета», но и на поиски самого себя. Что он посвящает на принятые аксиомы, а не на классика.

Бывают в судьбе каждого искусства такие мгновения, когда больше всего оно озабочено самим собой и по тем или иным причинам обращается к своим собственным обязанностям. Так, сегодняшний театр — в самом общем виде — исходит не из драмы, а из себя.

Это не означает разрыва с жизнью — боже упаси! — наоборот, это означает стремление стать с ней на более короткую ногу. Иначе говоря, «актуализировать» классику. На то есть много разных причин, и не здесь о них писать.

Во всяком случае театр стремится ощутить себя не

просто средством передачи, но и суверенным творцом, демиургом. Он вынужден ограничивать себя от кино и телевидения и учиться у них. Противопоставлять себя им, но и учитывать их опыт.

Все это, разумеется, не так примитивно на самом деле и театром едва ли осознается в этом качестве. Есть логика его собственного развития — его саморазвитие. Есть требования жизни, в которой он существует, то, что принято называть «гражданственностью». Есть — более всего заметное самим театрам — соревнование между собой. Сегодня аллюзии уже не так коротки, созвучие не так прямо, и разброс режиссерских точек зрения более широк.

Но для нужд этой статьи обозначим один водораздел: театр и кино.

ЧЕХОВ И ДЕСЯТАЯ МУЗА

Театр и кинематограф идут рядом, в них работают одни и те же актеры, режиссеры; они ставят одних и тех же авторов — но развиваются они не вровень: каждый следует собственным своим путем, и пути эти не совпадают, хотя и связаны некоторой очевидной взаимной зависимостью.

Точно так же, как театр 70-х стремится видеть себя суверенным творцом представления — древним и молодым искусством лицедейства, так и сегодняшнее кино тщится увидеть себя искусством старым, традиционным и не чуждым «ауры». Искусством, родственным литературе, — обилие экранизаций в кино, имеющее вполне практические причины, тем не менее имеет и более общий теоретический смысл. Литературность сегодняшнего кино — нечто вроде его дворянской грамоты, свидетельства принадлежности к семье парнасских муз.

За это время театр успел заимствовать у кино многие

элементы его языка: монтаж эпизодов вместо драматургического деления на акты; пристрастие к крупному плану; метонимический способ выражения. То, что в кино привычно, на театре выглядит условностью. Глаз современного человека, воспитанный оптическим языком кино, легко прочитывает эту «острающую» условность.

Со своей стороны кинематограф, пережив полосу «антитеатральности», отталкивания от исходной условности сцены в пользу собственной безусловности, открыл для себя прелесть возвращения к откровенной театральности, радость нарядной костюмности. В свою очередь он с удовольствием «остранил» себя приемами сцены. Все движение кинематографического «ретро», мода на «ностальгию» не могли обойтись без широкой театрализации экрана. Это кажется слабостью в посредственных фильмах и выступает как качество в фильмах художественных. Слово «красивый», которое еще не так давно звучало применительно к экрану скорее бранно («красивость»), сегодня потеряло смысл оценки: красиво снимают практически все.

Есть разница между прирожденной натурностью кино — а тем более недавним стилем документализма — и той новой «новой зрелищностью», той веселой театрализованной кино, тем любованием на грани стилизации, которые овладели сегодня седьмым искусством. Глаз без труда отличает эту лукавую красоту от честной «лакировки», которая так долго была жупелом для зрелищных искусств.

Этот общий процесс, охвативший мировой кинематограф, естественно, коснулся в первую очередь экранизации классики.

В потоке экранизаций Чехову принадлежит более скромное место, нежели на современной сцене, но при количественной скромности последние экранизации Чехова могут служить качественным опреде-

лителем, лакмусовой бумажкой происходящих процессов.

Начнем с того, что нынешний кинематограф предпочитает рассказам Чехова постановку чеховских пьес.

Отношения музыки кино с Чеховым (как, впрочем, и со всяким подлинным прозаиком) и вообще не просты: чаще — плачевны, иногда могут быть названы вооруженным нейтралитетом, редко-редко становятся любовными.

Проза Чехова не изобразительна, и подходы к ней с тем «увеличивающим стеклом», каким поневоле оказывается камера, очень затруднены. Впрочем, история нашего кино накопила уже некоторый опыт общения с Чеховым. Но это особая, очень интересная и поучительная тема, о которой уже упоминалось и на которой останавливаться в этой статье не имеет смысла: отношения экрана и прозы не то же самое, что отношения экрана и драмы. Тут не в результате дело, дело в самой материи, из которой творится фильм.

Не буду касаться здесь и чеховского водевиля, перед которым кино имеет кое-какие заслуги, представив в его распоряжение фалангу лучших комедийных своих актеров.

Может показаться, что экранизация пьес Чехова — дело более простое, нежели его прозы, которая есть образец словесности — искусства сочетания слов. Пьесы в этом смысле вроде бы более «сценарны» — они не требуют особого «перевода» на язык кино. Но это кажется. Вопреки первым впечатлениям современников, которые находили их чем-то вроде драматизованных повестей, они сложены условиями и условностями сцены: просто к концу века условности эти не были еще открыты. Художественный театр открыл их и на полвека обеспечил Чехова за собой и за театром: кинематографу вроде делать здесь было нечего.

Казалось, что главное в пьесах Чехова то, что называлось тогда «атмосфера» или «настроение». Скрип сверчка; полумрак на сцене; шаркающие шаги; колеблющийся язычок свечи; гуденье в печке; пониженные голоса; лампа, какие зажигали по вечерам в интеллигентных домах; скатерть, какими застилали чайный стол; «глубокоуважаемый шкаф», проживший на свете без малого сто лет, — все это знакомое и в то же время незнакомое прежде сцене, обыденное и неясно томительное, невысказанное и утвердительное, охватывало невидимыми обручами вроде бы разрозненные фразы, случайные вспышки разговора, невыслушанные монологи чеховских пьес. Над их видимой несвязностью вставало радужой единство — не места, не времени — единство настроения.

Современный театр противопоставил мхатовскому единству настроения логизированное единство напряженной мысли.

Где-то здесь, на диалектическом снятии традиции Художественного театра, открылась лазейка и для кино.

Стало казаться, что, за вычетом сценического единства, настроения пьесы Чехова вполне кинематографичны. Даже более: кино может раздвинуть рамки и показать то, что остается за сценой. Или вынести действие, допустим, из декорации сада на натуру, в настоящий сад.

Это было ученически и наивно по отношению к Чехову: видимая «естественность» его диалога обнаружила в «Чайке» Ю. Карасика и в «Трех сестрах» С. Самсонова свою естественную искусственность, сценическую условность. Обоих постановщиков много ругали по испытанному трафарету — «не» или «не» — и спорили о степени актерской воплощенности пьес. Но если говорить о режиссерском решении, то в самом общем виде неудачей обоих режиссеров

в их взаимоотношениях с чеховской пьесой было отношение к ней как к обычному сценарию, как к житейской истории, с одной стороны, и несвободное, послемхатовское представление о «чеховском» — с другой. Оба режиссера (а за Самсоновым был уже опыт интересной экранизации «Попрыгуньи») оказались в роли популяризаторов, а значит, и вульгаризаторов Чехова, между тем как кино в их руках оказалось всего лишь средством передачи некоторого усредненного представления о чеховской пьесе. Ни тот ни другой не открыли для себя формулы перехода от условности пьесы к условности экрана.

Между тем «раздвигание рамок», выход на натуральную кинонатуру оказался не только не нужным, но и вредным Чехову-драматургу. Чехов вдруг оказался на натуре каким-то распустихой, болтуном, что ли: поэтическая условность текста, служащая круговой порукой пьесы, пришла в противоречие с ненужной свободой камеры. Искусство вообще начинается с обозначения принятой им условности, и бесхитрый выход на природу — замена чеховского «колдовского озера» водоемом или поэзии березовой аллеи замечательного художника В. Дмитриева каким-то количеством дикорастущих берез — оказался расслабляющим. Режиссеры споткнулись об условность чеховских пьес (как Станиславский об условность сцены, когда вышел в «Месяце в деревне» под сень настоящего сада). И в том и в другом случае рампа не была преодолена. Между тем просто перейти через нее, не заметив, значит понести не явные, но невосполнимые потери. Ведь рубежи «простоты», которые казались столь трудными в начале века, давно уже вытоптаны «техническими искусствами». Но это как раз та простота, которая хуже воровства.

Иными словами, для того чтобы кинематограф мог всерьез претендовать на пьесу Чехова, он должен

был задуматься о необходимой условности. Своей, собственной, незаемной.

Это сделал впервые — на мой взгляд, по крайней мере — А. Михалков-Кончаловский в своей экранизации «Дяди Вани».

«Дядя Ваня» был поставлен где-то на полпути между не отошедшей еще документальностью и не наступившей еще новой зрелищностью экрана. Это помогло режиссеру угадать формулу перехода пьесы в кино.

Естественно, те самые подробности жизни — камчатные скатерти, тюльпаны абажуров, «глубокоуважаемые шкафы» красного дерева — вещи, обступившие чеховских героев, которые театры то сгребают в кучу посреди сцены, то раздвигают в стороны почти за ее пределы, — вся эта плотная среда обитания чеховских героев возвращается его пьесам экраном. Это и есть его «натура», даже если она снимается в павильоне.

Но А. Михалков-Кончаловский не остановился на этом общем месте. Он нашел свою конкретность решения фильма.

Во-первых, он честно признал в пьесе — пьесу и в этой связи принял на себя одно очень жесткое ограничение: он отказался «раздвигать рамки» обычным киношным способом. Напротив, он загнал действие в тесные и низкие интерьеры, ни разу не выпустив его на волю, в сад, на красивую природу.

Режиссер пожертвовал тем, что как бы подсказывалось самим Чеховым. Летнему утру, ночной грозе, саду не было места в этой по-своему очень последовательной, целеустремленной ленте.

Во-вторых, он увидел быт, стискивающий чеховских героев, как силу, теснящую их, как противостояние их ненужной духовности и тем самым — вольно или невольно — вернулся к истокам, к первым

«натуралистическим» постановкам Чехова в МХТ, к почти забытой традиции горького Чехова.

Но, сохраняя художественное единство вещи и присущую ей условность как единство места — запущенный, ветшающий, нелепый, как сама судьба обитателей имения, дом, — режиссер вовсе не отказался использовать преимущества кино. Только рамки он раздвинул не в банальную среднестатистическую «натуру», а в область собственно кинематографа — в сторону документа. Он показал не парк, окружающий усадьбу, а окружающую и усадьбу, и парк, и имение нищую, голодающую, вымирающую Россию. Такую Россию демонстрирует доктор Астров скукающей Елене Андреевне, листая альбом подлинных фотографий начала века. Такую Россию мог видеть доктор Чехов, выезжая на холеру, лечя крестьян, следуя на Сахалин. «Натурализму» раннего Художественного театра здесь отзывается подлинный документализм кино.

Означает ли это датеатрализацию пьесы Чехова? Нет, скорее своеобразную театрализацию кино. И это не только единство места, предписанное сценой и соблюденное экраном. Это и иерархия рядов документальности внутри общего документального стиля.

«Дядя Ваня» А. Михалкова-Кончаловского представляет, таким образом, немалый теоретический интерес; он использовал фотографии так, как в свое время Мейерхольд, Пискарев или Брехт врезали экран в сценическое действие, «очуждая» или «остраняя» — «историзируя» его.

Если нужна была антитеза этому суровому Чехову со сжатыми губами, то ее щедро предлагают первые кадры «Механического пианино», поставленного Н. Михалковым.

Решению, найденному старшим братом, младший брат противопоставил «формулу перехода» пьесы на экран, в свою очередь подсказанную цветущей по-

рой стилия новой зрелищности. Два фильма обозначили две точки совершающегося процесса встречной театрализации кино.

Если театр почти вытеснил чеховский быт за свои пределы в пользу проблемности, то экран в лице Н. Михалкова как бы растворил «проблемность» в живом, прихотливом, текучем потоке житейщины чеховских героев. Вот почему, вопреки прекрасному ансамблю актеров во главе с А. Калягиным и Н. Михалковым, писать хочется прежде всего не о них, а об облике жизни, распахнувшейся на экране.

Пригорок, покато сбегающий к речному плесу от старого барского дома; стол с самоваром, выставленный прямо в густую траву, под сквозную, легкую сень кустов; кружевное платье барыни; какая-нибудь панاما, русская рубаха, придающая оттенок деревенской вольности костюму мужчин; обрывки болтовни, не очень обязательной, но, впрочем, «с убеждениями», — вся эта жизнь, распахнутая под открытое небо, заложенная и перезаложенная, но изящная, неизвестно как сводящая концы с концами, но беспечная, — предстает в этой мгновенно схваченной камерой П. Лебешева пленительной картине летнего утра.

И если бы надо было поименовать главного героя ленты Н. Михалкова, я сказала бы, что это — не победительная и побежденная барыня Войницева в поздней женской поре (А. Шуранова), не возвышенная и нелепая Софья (Е. Соловей), не смешная и милая Шурочка (Е. Глущенко), даже не Платонов (А. Калягин) в обрамлении этих столь непохожих и характерных женских лиц, а усадьба, одни сутки которой проходят перед нами. Имение Войницевых со всеми, кто его населяет, навещает, проживает, прожигает, оплачивает, оплакивает.

Воспользовавшись опытом театра, вольно komponующим автора, и правом делать сценарии «по мотивам»

вам», Н. Михалков, обратившись к Чехову, взял в то же время имущество до некоторой степени бесхозное, пьесу, к постановке малоприспособленную — хотя бы по объему — и, значит, не накопившую груза истолкований. И, начав с нее в общем честно, сценаристы Н. Михалков и А. Адабашьян лишь постепенно и достаточно искусно привели к стволу ее другие произведения и мотивы Чехова, придав им свое собственное истолкование и окраску, и тем уже наполовину выиграли свой Аустерлиц. Они создали нечто вроде модели типовой пьесы Чехова — хрестоматии его мотивов.

Так, с первой минуты знакомя зрителя с чем-то новым и любопытным для него, они в то же время показывают что-то знакомое и обжитое, ведь утро в имении генеральши Войницевой напоминает и утро в доме Войницких, и приезд хозяев вишневого сада, и заботы Иванова — все пьесы Чехова разом. Но новизной ленты — как бы озоном, который овеивает ее с первых кадров, является не только и не столько запрятанная на задворках «собраний сочинений» пьеса, сколько раскрепощенная изобразительность, особенная, почти не фиксируемая сознанием и в то же время вовсе не бездумная прелесть изобразительности фильма.

Казалось бы, вот уж подлинно торжество «расширения рамок» — живое доказательство преимущества кино перед театром и детеатрализации Чехова.

На самом деле, если бы нужно было доказательство усиливающейся тенденции кино к театрализации, начавшейся еще в «Дяде Ване» А. Михалкова-Кончаловского, то лента Н. Михалкова дает его. И только общее движение кинематографа от жесткого документализма к новой зрелищности выделяет разницу, скрывающая сходство.

Ведь «Механическое пианино» так же не безот-

носительно к рамкам, в которые заключает Чехов свои пьесы, как и «Дядя Ваня». Эти рамки — сцена, где разыгрывается действие пьесы, — имение. Оно существует в фильме как нечто целостное, обнимающее собою все действие фильма — не как внешняя «натура», а как единая общая декорационная установка на всю пьесу, только выбранная в реальности, а не построенная на сцене. Не сцена становится жизнью, а жизнь становится сценой — такова в самом общем виде тенденция кино, которую весьма приблизительно я и назвала новой зрелищностью.

Во всей этой экранной красоте есть нечто лукавое, дурашливое даже. Актеры — от Кадочникова до Никоненко, от Пастухова до Богатырева — играют совершенно правдиво, тонко, а глаз ни на минуту не забывает, что перед ним эlegantный и иронический образ ушедшей жизни, а не сама эта жизнь.

Н: Михалков и художники А. Адабашьян и А. Самулкин возвращают чеховским героям имение, пущенное ими с молотка, материальную среду их обитания, — и тут истинный сюжет ленты. Но это не та изнутри знакомая «своя» среда, хоть бы даже и в идеализирующем отдалении, которая была в спектакле Немировича-Данченко. Это искусственно и искусно воспроизведенный образ действительности, подобный XVIII веку в живописи Бенуа.

В картине есть такой нечаянный и в то же время как бы ключевой, опорный кадр. Доктор Трилецкий, которого играет сам режиссер, забавляется подзорной трубой. И на мгновение в медной оправе окуляра возникает стол в густой траве, изящный серебряный самовар на скатерти, струйка пара, прихотливо изогнутая ветром, — далекая и вместе с тем близкая, отчетливо видимая и в то же время почти превращенная в виньетку жизнь. Комары старого Художественного театра, разумеется, не видны в этот окуляр времени.

Да и не важны авторам. Материальное не то чтобы идеализировано дистанцией — из материального оно стало и духовной средой чеховских героев, не просто местом действия, но пространством-временем их обитания, их хронотопом. Быт не теснит героев, как это было в фильме «Дядя Ваня», он обжит ими, к лицу им, как элегантное платье Войницевой или просторный пиджак Платонову. Но собственная его конечность, поздняя, истончившаяся красота очень очевидны на экране. Он олицетворяет собою глупое и милое прошлое, подобно вишневному саду Раневской.

Материальная среда здесь равнозначна людям, как бывает только в кино. Она не то чтобы растворяет их драмы, но сама переживает их вместе с людьми. Вот почему я говорю, что главный герой фильма — имяние Войницевых.

Вот здесь, в гамаке, генеральша потеснит Платонова и окажется к нему в той бесцеремонной и интимной близости, которая не оставит сомнений ни в ее намерениях, ни в решимости после зимней спячки вновь заполучить единственного живого человека в уезде.

Вот здесь, на лодке, в тихой заводи среди лилий и кувшинок, впервые мелькнет капризный профиль Софьи, красавицы жены Сергея, никчемного пасынка генеральши, барски умиленного своей любовью к народу.

А наверху, на пригорке, на террасе барского дома, будет похрапывать Трилецкий-старший в белой панамке, в ожидании своей дочери Саши, жены Платонова, а Трилецкий-младший тешиться той самой медной подзорной трубой.

И там же наверху, но уже в комнате, в просторной темноватой гостиной, произойдет первое прилюдное объяснение Платонова и Софьи, которую когда-то он любил и которая когда-то его покинула. И Плато-

нов доведет едва не до слез злым юродством барыньку, сохранившую гимназический лексикон и гимназические восторги своей юности.

А на просторной, в два марша каменной лестнице появится дикий соседский помещик Щербук в сопровождении своей фамилии — двух пожилых девушек и гимназиста.

И на той же лестнице, на ее каменной площадке велит барыня установить сюрприз, который дал свое название фильму, — механическое пианино, а внизу под лестницей в сенцах найдется укромное местечко, где Платонов станет горячо упрекать Софью в нелепости ее брака, и будет виден в коридорчике «глубокоуважаемый шкаф», к которому подойдут то генеральша пропустить рюмочку, то глупенькая Сашенька в поисках мужа. А в большой гостиной накроют стол для гостей, и самый молчаливый из них, Герасим Кузьмич Петрин (А. Ромашин), твердо заметит разошедшемуся помещику Щербуку, что это им, кухаркиным сыном, за все здесь плачено.

На каменной же террасе будут вечером фанты, и в саду над рекой — фейерверк. И по натертому воском паркету неуклюже пройдет Горохов в одних носках, прижимая к сердцу ботинки, чтобы не наследить на барском полу, и станет робко, настойчиво и безнадежно уговаривать доктора Трилецкого поехать к больной жене. И милый, красивый, породистый Трилецкий не поедет и останется на празднике, где все — и он в том числе — не очень-то счастливы и каждого мучает своя душевная дискомфортность и обида на жизнь.

А под утро у реки, когда уже забрезжит заря и из барского дома, стоящего на пригорке, далеко станет видно, Платонов будет обнимать Софью; это увидит ревнивая генеральша, узнает Саша, и народолюбивый Сергей истерически будет требовать, чтобы слуги на

руках выкатили ему карету, да так и заснет в распряженном экипаже. Все со всеми переругаются. Платонов бросится в воду, но она окажется по колено, и Сашенька, плача, побежит за ним в реку...

И все это вместе — река с заводами и отмелями, пригорок, на котором высится барский дом, широкая обомшелая лестница, терраса с каменной балюстрадой, гостинные с диванами, укромные коридорчики, где в шкафах хранятся заветные графинчики, вощенные полы, светелки — все это еще есть, существует, живет жизнью своих хозяев и их разношерстных гостей, но уже обречено на продажу, на слом, на снос, на исчезновение...

У Чехова жизнь, мышья ее беготня, теснит героев. Здесь сама эта жизнь теснится неотвратимой историей. А люди под стать имению: такие же прелестные, никчемные, изживающие себя, свое время. Иные из них — интеллигентные, умные, иные — комичные, а иные, как помещик Щербук, — «печенег». Но все они вместе, если не каждый в отдельности, принадлежат нескладной, но чем-то милой жизни этого разорительного и разоренного имения. Все они вместе могли бы сказать о себе словами Раневской: если надо продавать, то продавайте и меня вместе с садом...

Стилизация? Да, стилизация. Нечто вроде насмешливого реверанса кино по адресу театра. А вернее было бы снова сказать брехтовскими словами: «дистанцирование», «историзация».

Не странно ли, не ирония ли, что эти термины, некогда выработанные театром для отличения себя от технических искусств, ныне возвращаются ему безусловным, физически реальным кинематографом?

Театр выделяет из чеховских пьес проблемы. Выпаривает их почти в сухом, порошковом виде. Кино взбалтывает раствор. Его предмет — сама материя жизни чеховских героев. Все прочее растворено в ней

настолько, что, даже когда в финале фильма Н. Михалкова вспыхнет вдруг там и сям знакомый мотив современного экрана — лучом ли солнца на лице спящего ребенка, бессвязным ли лепетом любви, которым Сашенька посреди реки утешает своего Платонова, малостью ли людских забот на широком экране жизни, — он не покажется грубосовременным и чуждым, а лишь слегка окрасит собою, так сказать, достигнутую ушедшую жизнь.

ОТСЮДА В БЕСКОНЕЧНОСТЬ...

Итак, даже восстанавливая в полном объеме экологию чеховских героев, растерянную ими в театральных катаклизмах, кинематограф так же, как театр в своей демонстративной безбытности, обращается к условности. Кинофикация театра соответствует театрализация кино. Происходит нечто вроде размежевания — с одной стороны, и «ланкастерских взаимных обучений» зрелищных искусств — с другой, на благодатной почве классики.

Чехов на театре тяготеет куда-то к притче, к параболе, к абсолютизации мотива за счет редукции психологии. Театральная реформа, когда-то им начатая и продолжившаяся в постчеховской драме, осуществляется театром самосильно, на его собственном, Чехова, материале. Он предстает преобразенным: логизированным, социологизированным, микропсихологизированным — современным. Если время аллюзий осталось позади, то общее движение театра в сторону актуализации отразилось и на чеховских постановках: они похожи на современную драму и на современную жизнь.

Напротив, фильм по Чехову — как опять-таки кинематограф в целом — в поисках за утраченным временем восстанавливает черты ушедшей эпохи: ставит не

столько Чехова, сколько время Чехова, стиль Чехова, ауру Чехова.

Старое искусство театра стремится к прямому контакту с жизнью; молодое искусство кино стремится к контакту с прошедшими стилями искусства. То и другое тяготеет к открытой, явной условности. Таков *modus vivendi*, как говаривал Кулыгин.

Ну, а Чехов — спросит меня читатель? Что ж Чехов... Из «современника» он стал «классиком» и разделяет судьбу всякого классика: каждое время толкует его на свой лад, ища в нем собственных подобий.

Я не думаю, что сегодняшняя режиссерская вольница может повредить Чехову: скорее она раздвигает границы нашего знания о нем методом проб, открытий и ошибок.

1978

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

В этом месте должно быть продолжение чеховской темы, что-нибудь наподобие «Трижды три сестры». Ни один автор не пережил за истекшие годы такого бенефиса, как Чехов: в сезоне 1981/82 года «Три сестры» были поставлены почти в затылок на трех московских сценах: на Таганке, на Бронной, в «Современнике». Но как ни заманчиво было сопоставление взаимно-полюемических решений, чего-то не хватало. Может быть, «Дядя Ваня» во МХАТе дает это что-то: попытку решить Чехова «в масштабе».

Внешние обстоятельства значимы на театре: например, зеркало сцены. Старый Художественный театр играл Чехова на сцене, не только современной ему, но и соразмерной. Шехтелевский портал, убранство зала инвариантны, как можно было бы сказать, существованью трех сестер. Чеховский дом в Ялте — еще один инвариант этого образа жизни.

Огромное зеркало сцены театра на Тверском бульваре (не хочется называть его МХАТ), как и нового зала Таганки, заранее

остраивают Чехова. Они велики его пьесам. Театры преодолевают несоразмерность несхожим, если не противоположным путем.

Таганка не боится разрыва. Она доводит его почти до абсурда. Сцена и не притворяется домом трех сестер: в лучшем случае казармой. Тускло-металлический задник с полустертыми женскими портретами смутно отражает зал. Сцена и зал зеркальны в буквальном смысле: глядятся друг в друга.

Нечто, конечно, теряется: роли. Герои не самостоятельны в своем сценическом существовании. Но зато и приобретает нечто: четвертое измерение, координата времени по Эйнштейну: возникает четырехмерный пространственно-временной континуум. Голос Качалова — Тузенбаха (МХАТ) и голос Юрского — Тузенбаха (БДТ) откладываются на этой координате, от них к нам.

Вершинин у Чехова говорит: не мы, так хоть потомки наши. Мы и есть потомки. Мы смотрим на них, они, испытующе, — на нас. В этом нерв постановки: сдвиг времен, их сшибка. Материализация мысли, когда в начале и в конце с гулом («глагол времен») раздвигается стена и в проеме за спиной военного оркестра (бригада приходит, потом уходит) — реальность сегодняшнего дня.

Я видела один раз «зимнюю натуру» — площадь в вечерних огнях, другой — осенью: где-то на заднем плане осени старуха с авоськой. Это меняет спектакль. Он датирован текущим днем. Встреча «тогда» и «сегодня» конкретна. Как говорится — подмостки истории: крайняя пока степень условности Чехова.

МХАТ, напротив, желает вернуться в лоно классики, к собственной традиции 40-х. Началось после «Иванова», в «Чайке»; развито в «Дяде Ване»; кто-то обмолвился — неоконсерватизм.

И здесь существен масштаб сцены, сценография В. Левенталья. В ней заметен опыт кино. «Колдовское озеро», глубина сага и оттуда, из глубины, ампириная беседка-ротонда с колоннами придвигается к зрителю: «наезд», «крупный план» («Чайка»). В «Дяде Ване» это еще заметнее — театр намерен вернуть свое достоинство, испытанное возможностями экрана: среду обитания. Взгляду открыт не только весь дом, снаружи и внутри, но и гали — вот именно что именование. Взгляд панорамирует (тоже термин кино).

Если здесь чеховская мысль, то о «красивых деревьях» или о великанах, о которых говорит Лопухин в «Вишневом саде».

Но коли уже традиция МХАТа, то непременно полнота характеров — вот тут недоосуществленность, какая-то странная недоошенность. Дядя Ваня — А. Мягков мелковат, несуществен. О. Борисов играет остро, нервно, парадоксально, но по человеческой конституции его герой скорее дядя Ваня, чем Астров. А для Астрова не хватает О. Ефремова (или подобного ему). «В масштабе» — это ведь не только в масштабе зеркала сцены. Это, как говорил Станиславский: Ане в «Вишневом саде» темперамент Ермоловой.

И совсем неожиданно: Чехов и балет. Или: Чехов, балет, кино! Оказывается — возможно. Даже более: если кино вернуло Чехову экологию, то балет узаконил условность. Сделал ее, что называется, *comme il faut*, вне погодзрений. Хотя пути олять-таки разные.

«Чайка» в Большом театре — центробежное разбегание к полюсам. Чистая романтика «трелета крыл» (М. Плисецкая — птица Чайка) и едкая карикатура хулителей пьесы. Между ними — лапидарная графика бытового танца в беглом очерке сюжета с упором на линию Треплева — Нины (Нина — М. Плисецкая).

Структура «Дамы с собачкой» того же коллектива — большие танцевальные дуэты-диалоги — олять-таки романтика. Это Чехов Щегрина — Плисецкой.

У В. Васильева и Е. Максимовой (кинобалет «Анюта» по «Анне на шее» на музыку В. Гаврилина) внимание к тому, что можно назвать характерностью и психологией — подробностью чеховского письма. Об этом естественно было бы писать рядом со спектаклем, в жанре «заметок на полях».

Так или иначе, но с вторжением балета сакраментальная «проблема классики» вышла за воздвигнутые привычкой брустверы; здесь уже не обойтись гимназическим «это не...», от четвертой координаты — «они — мы» — никуда не денешься...

ВАССА-83

Еще с десятков лет назад экранизация М. Горького, подобная «Вассе» Г. Панфилова, была бы сделана полемически и вызвала бы жестокую дискуссию среди «горьковедов». Сегодня режиссер снимает ее без полемических выпадов, в той утвердительной, ясной, почти каллиграфической манере, которая — при существенной новизне — никого не провоцирует и вместо законных споров получает признание в виде премии Московского кинофестиваля. Это в такой же степени означает целостность замысла, как и исподволь сложившуюся уже привычку к пересмотру классических произведений. Тем более если пересмотр этот совершается с такой уверенностью и четкостью.

Наш экран, имеющий опыт таких — ставших классикой — экранизаций М. Горького, как «Мать» В. Пудовкина или же кинотрилогия М. Донского, посвященная детству писателя, давно к этому автору не обращался, и в этом смысле опыт Г. Панфилова выглядит новшеством. С другой стороны, мало какая из пьес Горького имеет столь мощную театральную традицию, как «Васса Железнова», и мало какая роль числит в списке исполнительниц такие имена советской сцены. Зрители старших поколений еще помнят столь разных и по-своему замечательных исполнительниц Вассы, как Вера Пашенная, Серафима Бирман, Фаина Раневская. Исполнение Пашенной, которое в свое время было признано эталонным, со сцены перешло на экран:

по «Вассе Железновой» был снят фильм, если и не равный знаменитым спектаклям той поры, то в некотором приближении передающий стиль и господствующую традицию в истолковании пьесы.

В то время, впрочем, это не казалось ни стилем, ни традицией. Казалось, что именно так «Васса Железнова» автором написана и различаться могут спектакли лишь индивидуальностью актрисы.

Но Глеб Панфилов взял пьесу Горького, и оказалось, что ставить ее можно совсем по-иному. Время актуализировало иные мотивы и иные стилистические пласты пьесы, как это и бывает со всяким истинно классическим произведением.

В старых спектаклях Васса представляла купчихой, хозяйкой большого дела. Чем талантливее, умнее, масштабнее была ее личность, тем отчетливее проступало в ней хищничество, алчность. Все человеческое — свое и чужое — пожиралось инстинктом накопления и приносилось ему в жертву. Независимо от индивидуальности актрисы, во всех спектаклях Васса представляла одним из столпов «темного царства». Соответственно и сценография подчинялась идее «темного царства»: давящая, мрачная атмосфера бесцельного накопительства и преступления окружала Вассу. Мощная человеческая индивидуальность отдавала свои силы злу, тем более бессмысленному, что за ее гибелью накопленное преступлением богатство доставалось никчемным, выродившимся потомкам: тема стремительного рывка русского капитализма и такого же стремительного его человеческого упадка всегда занимала Горького.

Роль Вассы Железновой в репертуаре наших актрис была сравнима с ролью шекспировской леди Макбет.

Глеб Панфилов начинает свою картину светлым, мажорным, солнечным планом современного города. На фоне высотных зданий плывет прогулочный паро-

ход, заполненный беспечной воскресной публикой. Строй домов, облицованные камнем набережные резким монтажным стыком переходят в кадры голой, захлавленной, уходящей за горизонт земли пустыря, по которому деловито ковыляет со своими спутниками Васса Железнова в некстати элегантно, дорогой шубе.

Кадры пустыря возникли на съемках почти случайно; но кинематографические находки потому так и называются, что их нечаянно находят в процессе работы на площадке, а не в тиши кабинетов. И часто образ фильма рождается из таких случайностей.

Завязка фильма ударна, и смысл ее — как мы увидим — шире того столкновения времен, которое стало уже привычкой, если не модой современного экрана.

Время «Вассы», каким его увидел Глеб Панфилов, это время экономических перемен, промышленных переворотов, время деловых людей, начала и конца капиталистических династий. Голая земля пустыря, которую надлежит освоить, корабль, который Васса хочет построить, кожи, которыми — правдой и неправдой — она торгует, иначе говоря, реалии деятельности главы пароходства находят в фильме место, которого, естественно, они не имели в пьесе. Дом Вассы в фильме — не только жилище, но тоже часть ее деятельности.

Можно было бы сказать, что режиссер и художник показывают прошлое в стиле ретро, если бы изображение затейливого русского модерна, которым обставила себя Васса, не было напрочь лишено смягчающего флера ностальгии. Оператор Л. Калашников снял фильм отчетливо, ясно, без полутонов, но и без гротеска. Кустарные ухищрения роскоши, вроде лифта, который вручную крутит дюжий мужик, как и спроектированный до мелочи архитектором нарядный интерьер (кстати, вспоминается, что у Горького комната Вассы

названа «веселой»), представлены делово, без специальных указаний на кич, излюбленный современным кино. Но как раз этим они и «остранены», то есть кажутся странными зрителю, ожидающему увидеть на экране «темное царство». Между тем недавно отремонтированный особняк Рябушинского на углу Спиридоновки (ныне музей А. М. Горького), не говоря уж о гостиницах «Метрополь» и «Националь», могли бы напомнить каждому сомневающемуся, что это не причуда авторов фильма, а доподлинный стиль эпохи, оставившей по себе не только московское «сити», но деловые и жилые дома по всем торговым городам России.

Игра Инны Чуриковой в роли Вассы полностью отвечает лапидарному, отчетливому стилю фильма, который разворачивается в почти плоскостных, симметричных композициях вдоль рамки широкого кадра. Не «хозяйка дела», как писали когда-то, а русская, молодая (тоже, кстати, по ремарке Горького) «деловая женщина» — вот кто такая у Панфилова Васса.

Вопросы, «адвокат» ли Чурикова своей героини или «прокурор», которые прежде всерьез и взахлеб занимали театры, не имеют смысла по отношению к фильму Панфилова: он подчеркнуто объективен. Не алчность, а каждоминутная хозяйственная необходимость движет Вассой, заставляет принимать решения — инстинкт строительства на голой земле пустыря. Жизнь не оставляет ей ни времени, ни душевных сил на переживание всего того страшного, что творится вокруг нее и что творит она сама, принуждая мужа к самоубийству, выдавая невестку полиции. Она настолько одинока в своем новом доме, отстроенном скорее для представительства «фирмы», чем для собственных надобностей, что вынуждена опираться на приживалку и наушницу Анну Онащенко.

Большинство типажей фильма, начиная от предста-

вительного капитана Железнова — растлителя малолетних — до смышленного и наглого шофера Вассы, введенного Панфиловым, — найдены режиссером безошибочно. Именно такими могли вырасти без материнского глаза дочери, в которых наивная инфантильность и порочное любопытство равно отмечены чертами рождения.

Но есть две фигуры, особенно существенные, одна для автора, другая для режиссера, без точного решения которых фильм не мог бы состояться. Невестка Вассы, жена ее умирающего от чахотки сына и мать ее единственного внука, революционерка Рашель, по мысли Горького, единственная достойная противница Вассы. Но если характер Вассы выписан во всей его конкретности, то Рашель скорее вычислена как ее противоположность. Если бы режиссеру не удалось найти молодую актрису, которая своей милой женской прелестью и душевным здоровьем придает естественность поучительным сентенциям Рашели, роль рисковала бы своею неживой лозунговостью выпасть из течения жизни железновского дома. Но для Глеба Панфилова не менее важно было выстроить другую оппозицию: Васса Железнова — и ее единственная наперсница, доверенное лицо, Анна Онащенко.

В спектаклях Анну обычно играли чем-то вроде приживалки в купеческих домах. Режиссер недаром поручил роль прекрасной актрисе В. Теличкиной. Ее Анна (молодая, как и сама Васса) — тоже тип времени: не приживалка, не ключница, а секретарь, тоже по-своему «деловая женщина». Но не на ниве созидания, как Васса, а на ниве семейных интриг и домашних дрызг. Все, что Васса делает, строит, она строит сама; все преступное, чем она платит за реноме фирмы — насильственно-добровольная смерть мужа, выдача Рашели жандармам, — совершается через Анну. Она не просто доверенное лицо, но как бы бледная копия

Вассы, иных сторон ее души, усвоившая даже внешнюю манеру поведения хозяйки: ее деловитую сдержанность, вымуштрованное до машинальности спокойствие, почти безэмоциональность Вассы, однажды и навсегда отказавшей себе в роскоши душевных переживов и всплесков.

Лишь на момент Васса может дать пробудиться в себе чувству — ужаса, раскаяния, женской любви, — когда ее воображению является вновь убийство мужа. Но это и момент ее собственной смерти — кульминация фильма, блестяще найденная режиссером. Лишь в момент ухода из жизни Васса может стать человеческой.

Время Вассы коротко: это время в расцвете и уже на излете. Смерть ее в фильме не физиологична, а социальна: просто сердце человеческое не выдерживает бремени, возложенного на него историей.

Именно здесь, в финале, режиссер делает два резких отступления от пьесы, предлагая то, что, собственно, и называется «прочтением» пьесы.

У Горького несправедливое богатство Железновых оказывается по существу бесхозным, предоставленным на поток и разграбление выродившимся наследникам.

Конец дома Железновых у Панфилова выглядит более зловеще. Он реализован в зрительной метафоре, когда после смерти Вассы дочь, зайдя в ее кабинет, видит на привычном месте привычную деловую фигуру. Но это не Васса, это Анна Онашенкова, тем же железновским способом — подделкой завещания в сообщничестве с шофером — ставшая наследницей дела. Шок сходства-различия двух женщин для дочери (и для зрителя) так силен, что дочь замертво валится в обморок. А зритель наглядно понимает, что дело, созданное кровью, но и потом — первых капиталистов, перешло в руки совсем уж безликой челяди, парвеню, потребителей, приходящих на смену вчерашним господам, которые как-никак были захвачены страстью

созидания, делания. Ибо смысл исторически короткого и страшного века, прожитого Вассой, для автора фильма все-таки в том, чтобы воплотиться в пароходы и другие долгие дела.

Вот почему за сюжетным финалом следует у Панфилова второй, поэтический, закольцовывающий фильм. Эпилог фильма возвращает к прологу, снова перенося действие в наши дни кадром парохода, который строила и спускала на воду Васса Железнова.

Такова — вкратце — «Васса»-83, лента, свидетельствующая о новой фазе отношений в старой проблеме классика — кино.

1983

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ ИГРАЕТ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА

Михаил Ульянов играет Тевье-молочника, этого еврейского короля Лира, в экранизации одноименной повести Шолом-Алейхема. Роль под стать актеру: комическая, характерная, трагедийная, философская. Актер под стать роли.

Но сначала об Ульянове.

ИЗ СТАТЬИ 1975 ГОДА

...То, что случилось, когда М. Ульянов получил заглавную роль в шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра», хочется назвать происшествием. «Происшествие с Антонием». Сколько зрителей, спрашивавших у театра «лишний билетик» в чайнии зрелища красивой и романтической любви, были не то чтобы разочарованы, а как бы даже лично обижены его исполнением.

В самом деле, к Ульянову — на сцене и на экране — привыкли как к классическому «социальному герою». Едва ли надо здесь перечислять тех положительных геологов, инженеров, военачальников, которых он воплотил.

Правда, он умел придать настоящую основательность, на которую хотелось положиться даже таким несколько литературным персонажам, как герой «Иркутской истории» А. Арбузова, и выделить житейские обертоны в фигурах, вроде бы без остатка укладываемых в его основное амплуа, как герой «Варшавской мелодии» Л. Зорина. Правда, если его Трубников из «Председателя» по Ю. Нагибину и был социальным героем, то по меньшей мере самым дискуссионным из социальных героев тех лет.

Правда и то, что выученик вахтанговской школы Ульянов никогда не гнушался возможностью сочинить что-нибудь позатейливее — вспомним ли мы его Бригеллу в возобновленной «Принцессе Турандот» или живописного Комдива в «Конармии» по Бабелю. Так что в жилах социального героя текла кровь характерного актера.

Все же то, что случилось с Антонием, выглядело эскападой. Ульянов столь очевидно-намеренно отказывался от малейшей поправки общепринятому представлению о благородном величии шекспировского героя и римского патриция, что у многих это вызвало эстетический шок. Тем более что вся постановка в целом этому представлению соответствовала.

Действительно, как бы не желая знать о грядущей гибели Антония, Ульянов не только не постарался придать импозантности любовнику Клеопатры и римскому военачальнику, но усугубил все грузное, приземистое в своей актерской личности. Он прорезал лицо Антония резкими складками, придал голосу громкость военной команды, придумал диковатую солдатскую пляску, предводительствуемую Антонием, под тяжестью которой содрогается земля. Одним словом, превратил ожидаемого театрального любовника (кстати, вовсе не предусмотренного Шекспиром) в грубоватого колониального солдата, привыкшего воевать и бражничать на далеких окраинах империи.

Любовь такого Антония, прошедшего огонь, воду и медные трубы, закоренелого циника и наивного человека, чуждого интриг метрополии, казалась актеру более достойной внимания, чем традиционная театральная страсть.

Будь подобная «дегероизация» предпринята где-нибудь на Таганке или на Бронной, никто бы особенно не удивился. Но это случилось на академической сцене Театра имени Вахтангова. И с этого момента в ровной, восходящей судьбе Ульянова стало происходить какое-то видимое беспокойство, брожение, зависящее не от внешних, а от внутренних причин.

Когда вышел спектакль «День-деньской» (А. Вейцлера и А. Мишарина), стало ясно, что стремление актера как можно дальше уйти от своего как бы уже откристаллизовавшегося и отлившегося облика, потребность в резкой характерности, в театральной «игре», там, где

еще недавно казалось уместным просто использовать свои данные и вроде бы «ничего не играть», — не «происшествие с Антонием», а какая-то более глубокая надобность, чем может показаться на первый взгляд.

Можно было бы предположить, что, ощутив естественную робость перед шекспировским образом, Ульянов стал искать подходы к изображению страсти с самой далекой периферии. Но уж роль Друянова с самого начала сделана была драматургами по его колодке, согласовывалась со сложившимся на сцене и на экране его амплу «социального героя», легко и с гарантией могла быть сыграна «от себя».

Что же побудило в таком случае актера в заведомо «положительной» роли выйти на сцену этой сутулой, геморроидальной походочкой, некрасиво сцепив пальцы за спиной и втянув голову в плечи, так что даже самые искушенные зрители с первого взгляда не могли признать в Друянове хорошо знакомого артиста Ульянова? Желание обмануть зрителя? Продержать его в неведении, кто же он — деспот, самодур или хитрый, умный, талантливый хозяйственник? Может быть, отчасти и это, потому что авторы уж очень играют со зрителем в поддавки. Но мистификация, доставив эстетическое удовольствие, тоже исчерпывает себя.

В силу вступает более широкий литературно-театральный контекст, и мы с удовольствием наблюдаем фейерверк приемов и подходов, какими Друянов осуществляет руководство заводом. Цикл пьес «о проблемах управления» затронул не рубричный, а реальный живой общественный интерес.

И все-таки есть — для нас уже отчасти забытое, а для многих зрителей вовсе не испытанное — наслаждение самой игрой, честной работой актера на сценической площадке, прекрасным лицедейством.

Если в Антонии Ульянов примерил силы, одолевая «сопротивление материала» шекспировской трагедии и выросших вокруг нее привычек, то в Друянове — ничуть не роняя серьезности общественной проблемы — он воздвиг над ней своего рода эстетическую надстройку. Это был как бы тренаж актера, вынесенный на публику.

Нужно было пройти нашему театру 50-х годов от пафоса безличного мастерства, на глазах вырождающегося в ремесло, сквозь

тягу к исповедничеству, право художника «от себя», иногда через голову персонажа говорить со зрителем на этическую или гражданскую тему в годах 60-х (тогда-то утвердился термин «актер темы»), чтобы еще десятилетие спустя ощутить всю меру радости от вновь открытой сценической игры, остроумной и точной характеристики, высокого ремесла актера.

Роль Тевье, несмотря на то что речь идет о повести Шолом-Алейхема, а не о пьесе, принадлежит к числу сценических образов, обошедших чуть ли не весь свет. Надо ли напоминать, что она, наряду с шекспировским королем Лиром, была кульминацией сценической судьбы С. Михозлса; что она оставила заметный след на украинской сцене, ставши неотъемлемой частью репертуара великих украинских актеров — от А. Бучмы до М. Крушельницкого.

На этом сценическая биография Тевье, однако, не остановилась. «Скрипач на крыше» — мюзикл Джерри Бока, вслед за бродвейским успехом (1964), принес деревенскому философу и злосчастному отцу многих дочерей действительно мировую аудиторию.

Мне пришлось видеть «Скрипача» в Будапеште и в замечательной постановке Вальтера Фельзенштейна в Берлине. А сколько еще оперных подмостков всего мира слышали действительно разбивающий сердца плач по Анатовке?

Так что персонаж, с которым М. Ульянову предстояло встретиться, имел за собой целое созвездие великих театральных имен.

Все же надо признать, что если для «Тевье» нужен особый театр, то это театр телевизионный. Или наоборот: если нужна специальная драматическая форма, рассчитанная на предлагаемые обстоятельства малого экрана, то письма-монологи Тевье-молочника к «любимому и дорогому другу, реб Шолом-Алейхему» — один из ее возможных путей.

Роль, которая досталась Ульянову, оказалась богаче того, чем располагали его предшественники, драматические актеры. И режиссер С. Евлахишвили предоставил ему экран если и не в безраздельное, то в преимущественное (приоритетное, как теперь говорят) владение, создав род моноспектакля.

Это тем более правомочно, что Ульянов, аппетит которого к самовыражению поистине пантагрюэлевский, достаточно хорошо знаком с телевидением еще и как чтец.

В «Тевье-молочнике» экран не притворяется ни кинематографически-натурным местом действия, ни театральной сценой. Он условен по-своему, по-телевизионному. Какая-нибудь одна — не из лесу, из реквизита — зеленая ветка, или плетень, у которого мизансценически удобно встретиться влюбленным; минимум «интерьера» — главное, конечно, стол, за которым Тевье, водрузив проволочные очки, пишет свои письма, — не столько обстановка, сколько краткое упоминание о ней в придаточном предложении. Точно так же и партнеры Ульянова — даже такая яркая природно-фактурная актриса, как Г. Волчек, которая в роли «Голды-сердце» могла бы занять собою внимание зрителя, — тактично предоставляют М. Ульянову место протагониста, выступая из фона лишь по мере надобности.

Режиссер щедро предоставляет актеру крупный план, делая нас адресатами и конфидентами Тевье. А Тевье есть чем поделиться. Не только затейливо переиначенными, переложенными на прозу жизни бедняка, на его горькую житейскую мудрость речениями из священных книг. Но и судьбами красавиц-дочерей, избравших каждая свою особую долю. Настолько особую, что в наше время, тяготеющее к притче, к параболе, история дочерей Тевье могла бы сойти, пожалуй, и за притчу. Но на самом деле время жизни Тевье, занятого вместе с семьей простым крестьянским про-

мыслом, — время истории. Как всякий сугубо частный человек, он не замечает, что живет еще и в большой истории (восемь монологов повести, кстати, заняли у автора 20 лет — с 1894 по 1914 годы). Но это история, а не мифология расставляет дочерей Тевье таким образом, что получается даже и притча. Это притча о человеке корней и устоев традиционного патриархального сознания, который оказывается персонажем переломного времени.

Можно пожалеть, что Ульянову не довелось сыграть на сцене какого-нибудь из героев прозы Абрамова, Залыгина или что В. Распутин не написал для своего земляка телевизионных «монологов» наподобие «Тевье». Не потому, чтобы ему для репертуарной полноты сыграть крестьянина (фактура у него как раз городская), а оттого, что тема так называемой деревенской прозы — судьба человеческая, судьба народная — как раз по Ульянову. Недаром он работал над шукшинским Разиным. Недаром так обрадовался — и сейчас же захотел сыграть на сцене — айтматовского Едигея Буранного. Нужды нет, что в одном случае речь идет об истории, в другом — о современности; что один — казак, а другой — казах; что один гуляет по матушке по Волге, другой привязан к крошечному полустанку в бесплодных Серозеках.

И роли, и спектакли — не совершенны и не равноценны. Биография не складывается из одних шедевров. Но и в том и в другом случае актеру важна не только роль, но и поступок.

Такой же ролью-поступком стал для Ульянова шолом-алейхемовский Тевье-молочник — очеловеченный сплав судьбы человеческой — судьбы народной. И просто актерской удачей, свершением.

Как ни странно это может показаться, но, именно обращаясь к нам с экрана в образе Тевье-молочника, Ульянов ближе всего подошел к выражению тех прос-

тых истин, которым посвятила себя деревенская проза: земля — дом — труд — семья — история. На них ведь зиждется любой народ.

Конечно, перед актером встал вопрос о национальной специфике. Ведь все замысловатые шуточки Тевье, его способ думать — не только говорить или писать — пропитан традиционным почтением к богословской премудрости столько же, сколько и житейской к ней иронией. Естественно, Ульянова как актера характерного это не могло не занимать. Тем более что вся традиция игры еврейского театра была замешена на экспрессивном — иногда до гротеска — рисунке.

Но по этому соблазнительному пути М. Ульянов не пошел. Может быть, не захотел впасть в жанр еврейского анекдота, бытовавшего на старой сцене, и тем скомпрометировать тему. А может быть, успел насытить свою страсть к актерским парадоксам в таких смелых экспериментах, как упомянутый выше Друянов, как Ричард III, сыгранный им чуть ли не на грани патологии; как один из самых светлых его героев, руководитель духового оркестра в детской колонии (фильм «Последний побег») — нежнейшая душа, вогнанная жизнью в нелепую образину деревянного солдафона.

Во всяком случае роль Тевье, как до этого Едигей, собственно этнографическими опытами для него не стали. Характерный актер, искушенный как в острой театральности, так и в сценической простоте, Ульянов нашел точную меру национального и общечеловеческого в своем герое (ревнители буквы заметят огрехи, но они минимальны).

Не только иероглиф бородки, извозчицкая кепка-блин, дешевая оправа очков, тяжелые, непослушные пальцы, привыкшие больше к крестьянскому делу, чем к subtilной работе писания, но главным образом глаза, их взгляд из-под очков, в котором все: понима-

ние, и притерпевшесть, и неиссякаемое любопытство к жизни, человеческая доброта и блески зоркой иронии — то, что называется душой народа; душа народа смотрит из его глаз. И мелодия речи — не акцент: до передразнивания акцента Ульянов, разумеется, не унижается — но мелодический рисунок, заложенный Шолом-Алейхемом в витиеватой старомодной вежливости Тевье, в его степенности не без лукавства и в неожиданных фиоритурах толкования переиначенных изречений — все эти цветы сельского красноречия переданы актером с почти музыкальным чувством (напомним еще раз: не случайно именно «Тевье» был переложен на музыку).

Но Тевье у Ульянова не только деревенский мудрец, готовый поиздеваться над собственными бедами. Он из тех кряжистых, ширококостных Маккавеевой породы евреев, которые сдюжили бы всякий крестьянский труд, будь он им дан в удел; но, отторгнутые от работы на земле, шли в извоз, плодя то неунывающее, красочное племя биндюжников, которое десятилетия спустя найдет своего Ариоста в Бабеле.

Ульяновский Тевье проще, реальнее, историчнее монументальных фигур «Заката», но дыхание фольклора, народного сказа, присущее автору, в его герое присутствует.

ИЗ СТАТЬИ 1975 ГОДА

Старая пьеса А. Корнейчука «Фронт», поставленная театром в 1975 году к тридцатилетию Победы, дала актеру повод вернуть театральную игру к историческим задачам. Тридцать лет спустя на Горлова можно было взглянуть по-новому, и Ульянов воспользовался этим.

Внешняя характерность, которая в Друянове была как бы свободным выражением артистического озорства, в Горлове представлена с холодной яростью, с мельчайшей и исторически точной

подробностью. Трудно представить себе, как довольно крупный, импозантный Ульянов мог превратиться в этого франтоватого парвеню на коротких кривых кавалерийских ногах, увенчанного сверху генеральской папахой.

Все характерные детали в этой роли исторически конкретны и исторически значимы. Когда за письменным столом под объективом фоторепортера он принимает позу гарцующего конника, легко представить себе, что она заимствована им не только с памятных парадных полотен, но и из далеких воспоминаний о Козьме Крючкове, лубочном герое времен империалистической войны, когда молодым и бравым впервые попал он на фронт. Точно так же замечательна сцена вечеринки, когда, окруженный холуями и подхалимами, уже не замечая их привычного подхалимства, Горлов самозабвенно и с искренней слезой выводит протяжные песни времен гражданской войны, а потом, сознавая всю меру важности «исторического момента», выходит, чтобы сплясать «барыню». Поистине эта пляска — маленький шедевр того сценического «историзма», о котором любил говорить Бертольт Брехт. Сквозь ее затейливые, старательные коленца, которые выделяет командующий на подагрических ногах, просвечивает его молодость лихого рубаки, выдвинувшегося из массы таких же бойцов удалю, заводным нравом, умением командовать всеми и оставаться как все. Но так же, как былая пляска лишь наполовину осталась потребностью души, а наполовину стала представлением, так и былой демократизм вылился в хамское панибратство, а былая удаль — в грубое самодурство, не терпящее возражений и резонов.

Несмотря на очевидный сегодня схематизм и заданность пьесы, которая слишком многое сводит к личным качествам Горлова, Ульянов воплотил в нем целую эпоху с ее типическими предрассудками, отношениями, характерами.

Когда-то Борис Слуцкий написал:

Есть кони для войны и для парада,
В литературе тоже есть породы...

А уж в театре-то для парада народу больше, чем в любом другом виде искусства. Но Ульянов со всеми своими званиями и знаками

отличия принадлежит к той породе артистов, которые не для парада, а для работы. Режиссеры — да и сам он в ином фильме — охотно эксплуатируют его главную природную данность — присущую ему достоверность. Это не та милая непосредственность, которая подчас сходит за правдивость. Это достоверность основательная и обстоятельная. Когда смотришь на Ульянова, понимаешь, что он был задуман не для эфемерного искусства сцены, а для добротной и полезной физической и умственной работы. В нем есть крепкая сколоченность мастерового человека и въедливость технаря. Это обманывает иных, и Ульянов представляется им слишком заземленным, тяжеловесно-правдивым. На самом деле именно его потребность работать, делать, мастерить — то, что применительно к сцене принято именовать «творчеством», как раз и превратило в 70-е годы одного из достовернейших «социальных героев» в яркогоактерного актера. Когда прямое и открытое самовыражение перестало звучать как «тема» и стало постепенно вырождаться в простую безобразность или — еще того хуже — в риторику, тогда высокий профессионализм выученика вахтанговской школы и собственная неленивость Ульянова заставили его обратиться ко всему арсеналу средств, которым располагает актер на театре, отложенных было в сторону ради более насущных задач, — умение, мастерство, рукотворность сценического создания...

Тевье-молочник у Ульянова — фигура столько же национально-характерная, обобщающая, фольклорная, сколько персонаж истории. Пусть те или иные конкретные исторические обстоятельства (например, печальное знаменитое в свое время «дело Бейлиса») из фона сегодняшнего фильма ушли, и разнонаправленные судьбы дочерей образовали структуру наподобие притчи. Все же это притча о поступи истории сквозь биографию. С одной стороны, бедняк Тевье, который капризом удачи получил негодную коровенку, а потом трудом своих рук и соединенным трудолюбием жены Голды и дочерей приумножил это добро, поднимается по

имущественной, а значит, и социальной лестнице до положения уважаемого в деревне человека (кстати, заметим, он живет не в местечке, а в украинском селе). С другой стороны, он «тот, кто получает пощечины» (была когда-то такая знаменитая пьеса) — пощечины от судьбы, одну за другой теряя дочерей, которые уходят от него замуж. И каждое следующее замужество — удар по привычным патриархальным чаяниям, каждое — исторический опыт, который надлежит принять и понять.

Фольклорное и исторически-реальное как бы переливаются друг в друга, составляя тот особый сплав, из которого Ульянов отливает фигуру своего героя.

Скажем, мечта о богатстве, вечные прибаутки о Бродском, а то и о Ротшильде. С одной стороны, для крестьянина по духу, каким является Тевье, отрешенного от земли и бесправного дважды — социально и национально, — эти достоверные имена единственный реальный образ преодоления бесправия. С другой стороны, мечта Тевье не столько житейская, сколько извечная, сказочная мечта всякого бедняка о царствегосударстве, и местный Бродский, не говоря уже о далеком Ротшильде, не более как фольклорный образ удачи в его прибаутках.

То же самое и дочери Тевье. В бытовом житейском плане это забота, если не обуза: ведь ни красота, ни добрый нрав, ни трудовая сноровка не заменяют приданого. Но для Тевье это еще и сказочные красавицы и умницы, достойные принцев.

И удача (с житейской точки зрения) не обходит дочерей Тевье. К Цейтл, старшей, сватается — не принц, конечно, да и не Бродский, зато местный богатей, вдовец, мясник Лейзер-Вольф. Цейтл, однако, решает по-своему. Она просит отца отказать выгодному жениху и выдать ее за бедняка — портняжку Мотла.

В самостоятельности выбора Цейтл уже заключено

отступление от обычаев. Все же оно еще настолько традиционно-идиллично, что дает повод Ульянову для народной комедии. Он очаровательно играет все перипетии этого классического сюжета. И традиционную комедийную путаницу, когда мясник примеряется к дочери, а Тевье горячится, думая, что дело идет о корове. И перебранку с женихом, в которой привычное почтение к имущественному цензу мешается с гордостью трудящегося человека и деревенского мудреца-грамотея. И подогретую хмелем кичливость, которую удачливый отец приносит к жене, и маленький стыд, который прячется на дне ее. И короткое — не то чтобы притворное, но какое-то даже веселое огорчение, скорее облегчение, когда сделка лопнула и остается должным образом разыграть Годду, чтобы бедняк Мотл мог без помех получить свою суженую Цейтл.

Конечно, дочь нарушила обычай сватовства, она полюбила непрактично, но ведь богатство — не практическая цель Тевье, так, мираж, и естественное чувство подсказывает ему, что дочь поступила естественно.

Более напряженным, пытливым и вопрошающим становится взгляд Тевье из-под очков, когда он обращается к Шолом-Алейхему с историей следующей своей дочери, Годл, девицы «с головой», умеющей читать и писать по-еврейски и по-русски.

Вместе с Годл в опыт Тевье входит нечто новое: первый классический водораздел «отцов и детей». Молодое поколение не довольствуется больше миражем богатства, утешающим Тевье в его бездоле. Дети ремесленников, портных, сапожников «валяются по чердакам, едят хворобу с болячкой, а закусывают лихоманкой... И все же посмотрели бы вы, как они учатся!».

Если историю Цейтл актер играет как народную комедию, где быт и фольклор нерасторжимы, то сюжет замужества Годл — маленькая социально-историческая драма о сломе времен, о смене идеалов, где Тевье

достается роль той насадки из его же притчи, которая высидела утят и квохчет, видя, как они лезут в воду.

В своем герое Ульянов выделяет две главные черты, на которые опирает характер: его неизменный веселый или горький юмор, способность посмеяться над собой, и его доброжелательную открытость миру. У ульяновского Тевье, как у всякого героя народной жизни, есть устои. Но если сам он иногда грешит против них (доля в разорительной спекуляции Менахем-Мендла, например) и терпеливо сносит щелчки жизни, то еще более он терпим к другим. Путь Перчика, избранника Годл, ученье на чердаках, борьба, а потом и ссылка — и малоизвестен ему, и трудно понятен. Но, провожая любимую дочь на разлуку и лишения, болея за нее сердцем, Тевье чувствует непонятное ему самому почтение к странному Перчику и к ней. Не к идеям, тем более не к делам, которые смутны для Тевье, а к их любви, не озабоченной ни приданым, ни «пятым и десятым» — практическим интересом, к их нравственной высоте и самоотверженности. Он терпим к этим блудным детям, избравшим мечту о всеобщем счастье, и имя Годл остается в доме как горький, но высокий пример.

То, что происходит с Хавой, для Тевье и для его жены Годлы, которую Г. Волчек играет с большим человеческим достоинством, — не драма, а трагедия.

Может быть, даже судьба следующей дочери Шпринцы, этой еврейской «бедной Лизы», не более потрясает родительские сердца. Хотя в гибели Шпринцы Тевье даже мог бы считать себя отчасти повинным. Ведь это он зазвал в дом барчука Арончика-Арнольда, из-за которого утопилась Шпринца.

Разумеется, ульяновский Тевье виноват только тем, что таким на свет уродился. Черта тоже фольклорная: после каждой потери и беды он, как ванька-встанька,

восстает для жизни и дел ее, не утратив живой любви к ней. И то же в его голубых глазах — азартное любопытство к людям, и та же страсть поговорить «об умном», и та же наивная вера, что он, Тевье, своей лукавой и квазибиблейской мудростью способен наставить молодого человека на путь истинный.

Именно так и оказывается в его доме, может быть, вовсе не дурной, а просто слабохарактерный Арончик-Арнольд, по-своему зараженный новыми идеями. Но так как богатое семейство отнюдь не намерено с этим мириться, то бедной Шпринце не суждено стать «миллионщицей», а, напротив, суждено доиграть до конца вечную драму обманутой любви, оставив в некогда многодетном доме еще одно пустое место.

Иное дело Хава. После того как Годл уехала за Перчиком в далекое ссылное место, история снова вторгается в дом Тевье, доставшийся от дедов. На этот раз в лице писаря Федьки Галагана, второго Горького, как поясняет отцу грамотная Хава. Казалось бы, жених не хуже других-прочих, и даже оказывается потом, что Хава уехала с ним не в ссылку, а в Егупец (Киев в мифологической географии Шолом-Алейхема). Всем хорош был бы Федька, одна беда — не еврей. И оказывается, что в богатой ударами судьбы биографии Тевье, дочерей которого жизнь разметывает «словно шишки с древа», это самая острая, незаживающая боль. От других хоть память, хоть имя остается, а от нее — ничего: «Пусть нам кажется, что никогда у нас никакой Хавы и не было». Всегда и ко всему терпимый Тевье оказывается в этом случае каменно, нетерпимо, разрушительно упрямым.

Когда Михозлс в 1938 году сыграл своего Тевье, эпизод с Хавой в перспективе будущего мог звучать историческим анахронизмом. Национальные, а тем более конфессиональные перегородки, казалось, рухнули навсегда. Это были, так сказать, «родимые пятна»

местечковой окаменелости в сознании Тевье. Пафос еврейского театра был в их изживании.

Правда, в Германии готовился к войне нацизм; но еще в историческом времени будущем скрыты были «кристальная ночь», газовые камеры, крематории и рвы Освенцима.

М. Ульянов играет своего героя полстолетия спустя, и Освенцим — не лучшая школа терпимости. Он играет, когда конфессиональные братоубийственные распри каждый день сотрясают все концы света. Протестанты и католики, иудаисты и мусульмане, мусульмане и христиане, мусульмане-шииты и мусульмане-сунниты и многое еще другое: в свете опыта истекшего полувека веронетерпимость не может уже казаться простым «пережитком».

Неудивительно, что для Ульянова монолог о Хаве, как всегда сдобренный юмором, на этот раз, впрочем, почти отчаянным, — одна из кульминаций роли, поле душевных борений и потрясение не только всего существа, но и всего его существования: с женой Голдой, работящими дочерьми, лошадкой — со всем, что составляло его маленький мирок.

Впервые большая история высекает из Тевье не прибаутки, не переиначенные священные изречения, а собственные, прямые слова сомнения в основах миропорядка: «И приходят мне в голову какие-то необыкновенные, странные мысли: «А что такое еврей и нееврей? И зачем бог создал евреев и неевреев? А уж если он создал и тех и других, то почему они должны быть так разобщены, почему должны ненавидеть друг друга, как если бы одни были от бога, а другие не от бога?»

Режиссер предоставляет здесь актеру долгий крупный план и оставляет его наедине со зрителем. И глубокая сотрясенность всего существа Тевье, рассчитанного природой на доброжелательство и терпимость, на добрососедство с людьми, мучительная пытливость

пленной мысли и боль глядят прямо на нас из широко открытых глаз ульяновского героя. Боль униженного и оскорбленного, когда на мгновение он становится унижающим и оскорбляющим.

Монолог о Хаве — высшая точка сшибки человека и истории в телеверсии повести.

И хотя всем бедам назло Тевье сохраняет и присущий ему юмор, и любопытство к жизни, жизнь в свою очередь не устает посылать ему новые и новые испытания. Погибает Шпринца. Не выдерживает ударов судьбы и умирает Голда. Оскудевает хозяйство. Остается в доме из дочерей одна младшая — Бейлка.

Как и положено фольклорному герою, которого постигают, правда, вполне исторические беды, Тевье и сам осмысливает свою жизнь в терминах притчи, метафоры: «Вот, к примеру, думаю я, растет дерево в лесу, дуб... И приходит человек с топором, отрубает ветвь, вторую, третью... А что такое дерево без ветвей? Взял бы ты лучше, человек, подрубил бы дерево под корень — и дело с концом! Зачем оголенному дереву в лесу торчать?» Но дерево стоит и тогда, когда падает последний сук, — просватана, на этот раз как надо, по обычаю и за богача, если и не за «миллионщика», красавица Бейлка.

Как ни трещала голова цельного и простого (в лучшем смысле этого слова) Тевье от тех загадок, которые задавал ему сфинкс истории, одна из самых трудных осталась напоследок. Все вроде бы как могли они мечтать с Голдой: и Эфроим-сват, и жених богатый, и невеста не упрямится, не просит выдать ее за какого-нибудь голодранца. И все не так, чувствует Тевье: не получается сказка с хорошим концом. История, описав параболу, снова обманывает Тевье, и из всех его дочерей, может быть, самой несчастливой оказывается богатая Бейлка. И не только потому, что она не знает безрассудства любви, а еще и оттого, что,

в отличие от фольклорно-целостного отца, она, как и все дочери Тевье, человек в высшей степени исторический и исторически сознательный: «С Годл,— говорит она,— ты меня не равняй. Годл выросла в такое время, когда мир ходуном ходил, чуть было не перевернулся. Тогда думали обо всем мире, а о себе забывали. А сейчас, когда мир спокойно на месте стоит, каждый думает о себе, а о мире забыли». Бейлка — человек безвременья.

Трудно было простаку Тевье тянуться умом и сердцем за идеалами Годл и Хавы, еще труднее человеку простых и надежных устоев понять безыдеальный практицизм Бейлки.

Этот последний сюжет Ульянов опять-таки играет как комедию. Старый прием: жизнь обеспеченного класса глазами «естественного человека». Перебранка Тевье с надменным швейцаром, которому он тщетно пытается втолковать свое отцовство. Или чинный завтрак с лакеем и переменной блюд, за которым ёрзает Тевье,— всё классические комедийные ситуации. И Ульянов обыгрывает их, но как будто без прежнего победительного азарта. Как будто он притушил блеск глаз своего героя, умерил поток его красноречия: он играет как бы отзвук прежней полнокровной комедии. И не потому чтобы его Тевье так уж постарел. Он ведь, вообще говоря, не стареет, как не меняются и дочери. Речь идет не о бытовом правдоподобии. Это перемена более общая: из истории выкачан воздух. В воцарившемся вакууме неоткуда набрать полную грудь.

Фольклорный герой в неумолимо меняющемся историческом времени — таков Тевье у Ульянова. Времени надежд и времени утраченных иллюзий. Времени, за которым ему приходится тянуться, и времени, которое приходится собою подпирать, потому что у него нет своих устоев.

Разумеется, и история замужества Бейлки оказы-

вается куда причудливей: сначала Педоцур предлагает Тевье уехать в Палестину, чтобы не компрометировать его жену трудовым происхождением. Но потом и он прогорает, приходится бежать в Америку и снова из ничего «делать жизнь». Бейлка оказывается еще дальше, чем Годл.

Но умирает бедолага Мотл, и старшая дочь с кучей детей снова возвращается под отцовский кров.

И тут на Тевье обрушивается последний и самый страшный удар: его выселяют с родного места, где жили его отцы и прадеды. Просто-напросто приезжает урядник — старый знакомый Тевье — и объявляет, что не только отсюда, но даже и из Анатовки, которая раньше считалась местечком (напомним: дело происходит в так называемой «черте оседлости», за которую Тевье и раньше пути не было), «выгоняют отсюда всех, всех ваших». Разумеется, исход Тевье из родных мест совершается в тех же терминах народного сказа. Герой Шолом-Алейхема не изменяет себе. Он перебирает уряднику всех своих предков, которые жили тут. «Да что мне толку от твоих бабушек и дедушек? А ты, Тевль, собирай свои манатки и фур-фур на Бердичев». Не забывает Тевье и о соседях: «Распроси-ка мужиков, не жил ли я всегда с ними душа в душу? А сколько раз я, бывало, ходил к тебе, господин начальник, за крестьян хлопотать, чтобы ты их не обижал?» Но и на это тот же ответ: «На выезд даю тебе три дня». У урядника нет злобы к Тевье, он просто исполняет указ. Но и у Тевье нет уже перспективы возрождения: «Конечно, будь я моложе лет на двадцать хотя бы, будь жива моя Голда, будь я тот же Тевье, что прежде, я бы так скоро не сдался! Я боролся бы до крови! А теперь — что уж? «Что мы и что наша жизнь?» — кто я и что я? Мертвец, битый горшок, черепок негодный». Для Михоэlsa это был миг героического взлета Тевье.

Ульянов принимает эти слова Тевье всерьез, он не играет оптимистическую трагедию: в лучшем случае трагикомедию, трагическую человеческую комедию.

Мюзикл Бока поднимается до высокой патетики в народном плаче по Анатовке.

Ульяновский Тевье прощается с домом почти наедине; только овдовевшая Цейтл, сбившиеся в кучу дети да Хава, которая вернулась, чтобы разделить с отцом изгнание. Он выходит на середину пустой уже избы — скудный скорб собран для дальней дороги — и пускается в пляс, притопывая тяжелыми извозчицкими сапожками. Пляска начинается и обрывается...

Удивительно, как много умеет сказать актер этой короткой, на полуколенце оборванной пляской. Видно, каким он был когда-то лихим плясуном — таким же затейливым, как в своих прибаутках. Видно, как тяжело оторвать ему отяжелевшие ноги от пола той хаты, где прошла его жизнь. Видно, как он хотел бы всех подбодрить на дорогу и понял вдруг, что это конец. Видно через жест веселья — горе.

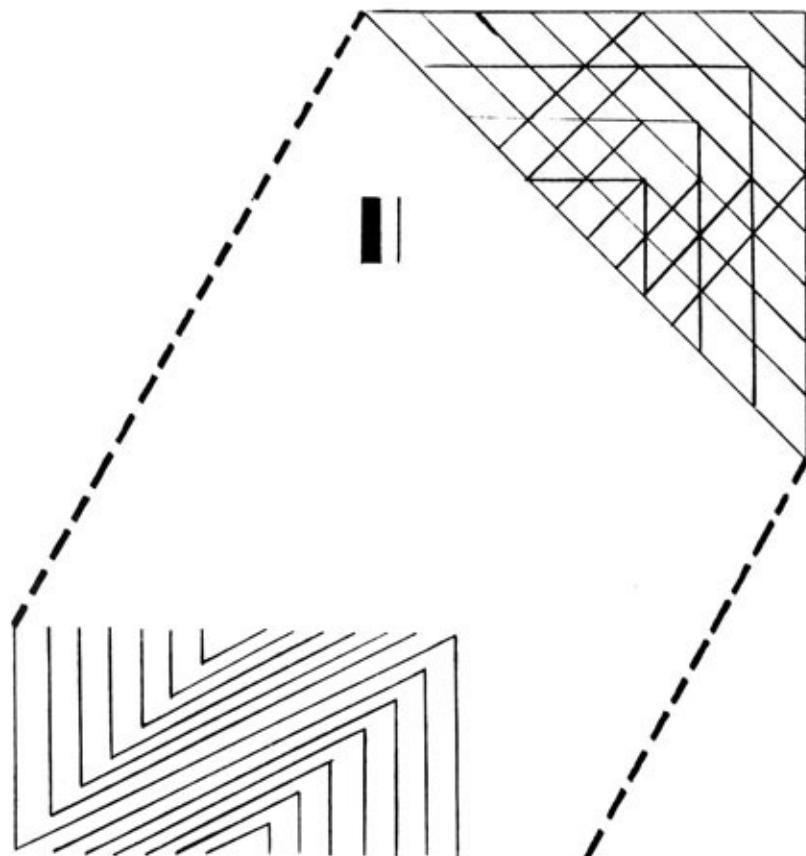
Можно вспомнить, что и в шекспировской трагедии душу Антония — римского солдата — актер передавал через пляску, и историческую судьбу Горлова во «Фронте» — через «барыню».

Так и в Тевье — все его личное (судьба человеческая) и национальное (судьба народная) — в этой короткой, оборванной, как вскрик, пляске прощания.

Уходит под воду мифологическая Матёра Распутина. Мифологическая Анатовка Шолом-Алейхема остается, но ее обитателям нет больше места на родной земле.

Судьба Тевье-молочника и его дочерей, описав историческую параболу, обнаруживает природу притчи.

Так ее играет Михаил Ульянов.



**ВАМПИЛОВ
И ДРУГИЕ**

САМОКРИТИКА А. ВОЛОДИНА

ЭТО БЫЛО ПРИ НАС...

Странно, не правда ли: в тот момент, когда сквозь черно-белое изображение вдруг проступает цвет и камера, двинувшись, начинает свое сентиментальное путешествие по комнате — по разрозненной мебелишке, военным фотографиям в дешевых рамочках, — прошлое вдруг придвигается, растворяется отчетливая дистанция времени, отделявшая нас от того, что полтора часа происходило на экране в фильме Никиты Михалкова «Пять вечеров».

Не нужно быть оракулом, чтобы догадаться, что, взявшись за памятную пьесу Александра Володина двадцатилетней давности, режиссер со своими всегдашними сотрудниками А. Адабашьяном и А. Самулекиным подарят нам восхитительное ретро. Они прилежно воссоздадут висячий телефон в огромном коридоре и вечно приклеенную к нему соседку с папиросой, тесноту разнокалиберных столиков на общей кухне — постепенно выветривающиеся черты старой коммуналки. Они воскресят из забвенья пуховые нашлепки на затылке (помните, эти шапочки мы называли «менингитками»?), фетровые шляпы с шикарными вмятинами на тулье, драповые пальто с большими воротниками — моду первой робкой «зажиточности», сменившей застарелую бедность послевоенных лет. Уже так называемый «мещанин» переставал интере-

соваться «зеркальным шкафом» и записывался в очередь на мебельный гарнитур; еще об отдельных квартирах только мечталось; уже (или еще?) телевизор с экранчиком, чуть-чуть увеличенным линзой, способствовал братанию недружных жильцов. Фильм воскрешает переходное время, небогатую эстетику конца 50-х, не только во множестве точных бытовых подробностей, но и в самой фактуре ленты — характерная темноватая пленка, жесткая, фиксированная точка съемки: план — контрплан.

Впрочем, на самом деле и это страгивалось тогда с места, раскрепощалось, обретало подвижность: камера кинооператора; сюжеты драматурга; мышление театрального режиссера; искусство.

В этой точке всеобщего сдвига и могли только появиться удивительные володинские характеры: совершенно живые, неповторимо воплотившие время. Его косность, чопорность, застойную приверженность общим митинговым оборотам. И его действительную гордую моральность, испытанную войной. Его стеснительную бедность и душевное богатство. Его скрытый за ёрничеством идеализм. После уже таких мужчин и в особенности таких женщин — обделенных счастьем и доверчиво готовых к нему, выносливых (вынесли войну!) и нежных, никто не напишет. «Эх, девчонки из нашей школы, шлю вам свой сердечный привет. Позабудьте тот факт невеселый, что вам тридцать и более лет»...

Но случайно ли вместе с незабываемыми Тамарой и Ильиным — З. Шарко и Е. Копелян в БДТ, Л. Толмачева и О. Ефремов в «Современнике» — мне запомнились неудобные, голенастые голубые табуретки, на которые взгромождались, вопреки логике и здравому смыслу, героини спектакля в том же «Современнике»? После они, кажется, исчезли из спектакля, уступив место какой-то более сообразной мебели, но в памяти

застряли. Переходность была во всем, и театр завоевывал свою «самость», заявляя права на условность и отрекаясь от громоздкого бытоподобного интерьера, так долго вменявшегося ему в обязанность. Пьеса была нашей сверстницей, и достаточно было безошибочной точности человеческих типов — маленькой телефонисточки — Н. Дорошиной или неоперившегося студента — О. Табакова, чтобы восстановить картину жизни во всей ее полноте; ведь быт пьесы был нашим бытом. А «Современник» потому и был современен, что принес не только новый уровень жизнеподобия, но и новый уровень условности.

Сейчас, двадцать лет спустя, условность полностью завладела сценой. В свою очередь она стала чем-то вроде модной униформы. Но лучшие сценографы, напевшись «фактурой материала», вновь испытывают ностальгию по живым приметам и предметам быта — это очень очевидно стало в разделе сценографии на большой юбилейной выставке в Манеже. Пока ими пользуются лишь в виде коллажа, но порыв к воссозданию среды ощутим.

Кино возвращает ее пьесе, ставшей за двадцать лет исторической, сразу, сполна, с каким-то даже сверхреализмом. В фильме нет ничего нейтрального, вневременного — он нащупывает дух времени через его материю.

Надо отдельно и подробно писать об актерских работах в этой картине: С. Любшину и Л. Гурченко досталось самое трудное, но и самое благодарное: воскресить жизнь человеческого духа.

Но, делая актерские картины, Н. Михалков всегда строит фильм в целом. Никто не умеет так, как он, заприходовать все аспекты кинозрелища: эстетические, психологические, технические — и вернуть их в единстве стиля.

Ведь и кино описало свой круг поисков за эти

двадцать лет. То, что было непривычным, вошло в привычку: цветовой кадр, казавшийся условным, поражает достоверностью; черно-белый кадр отступает в глубь времени, становится его приметой, стилем, и это лишь молекула перемен восприятия кино, в некотором отдалении следующих за переменами в его технике.

...И все же, испытывая благодарность к экрану, нет-нет да и пожалеешь о театре, о странной его бесхозяйственности. Такие пьесы, как «Пять вечеров», редки. Они должны бы постоянно идти на сцене, чтобы лет через двадцать кино законно вернуло их уже в качестве ретро...

1978

«ОСЕННИЙ МАРАФОН»

Кино отличается от театра тем, что в нем все делается раз и навсегда. Даже так называемые «римэйки» (повторная экранизация прежних киносюжетов) предполагают скорее перелицовку, нежели простой возврат к старому сценарию. Сценарию в фильме надлежит «умереть». Между тем пьеса может ставиться на сцене столько, на сколько хватит ее человеческого и общечеловеческого содержания. В каждой интересной постановке она возрождается заново. Как частный случай возможна и ее экранизация.

Володин — прирожденный театральным драматургом. Это редкий дар — более редкий, чем талант вообще писательский, — впрочем, всякий талант редкость.

Лет двадцать — двадцать пять назад «театр Володина» стал открытием и частью биографии целого поколения. Те, кто видел «Фабричную девчонку», «Пять вечеров», «Старшую сестру», до сих пор хранят

благодарную память об этих спектаклях, сколько бы нового ни случилось за это время в театре. Но волею обстоятельств, к которым здесь не место возвращаться, Володин со временем все больше отходил во владения кино. Список режиссеров, которые ставили фильмы по его сценариям, представителен и говорит сам за себя. Э. Климов снял «Зубного врача», П. Тодоровский — «Приключения фокусника», А. Митта — «Звонят, откройте дверь!», С. Герасимов — «Дочки-матери», Г. Данелия — «Осенний марафон», Н. Михалков — «Пять вечеров», — и это не все.

Режиссеры, которые брались за володинские сценарии, кажется, никогда не разочаровывались. Не так уж часто огорчался и он — больше всего, когда однажды попробовал снять фильм сам. Ленты получались разные, в зависимости от индивидуальности режиссеров, от выбора актеров, — как еще более разнообразны были постановки на сцене володинских пьес. И все-таки все это разное — фильмы и спектакли — отмечено чем-то неуловимо общим и может быть в совокупности названо «театр Володина», хоть речь идет не в последнюю очередь и о кино.

Ведь даже самые лучшие из фильмов, как и самые удачные из спектаклей, не исчерпывают написанного автором. Это естественно для драматического писателя, который оставляет необычно большое пространство воображению режиссера, актера и зрителя, но не отказывается и от собственной личности. Потому за вычетом актерских удач — самых бесспорных — и режиссерских решений — самых неожиданных — остается в неизменности еще нечто: текст Володина, интонация Володина, тема Володина. Ибо он — писатель и его материал — слово. Фильм, поставленный по Володину, всегда есть экранизация литературного произведения, которое не может раствориться в изображении, как бы ни стремился к тому сам автор, стараясь

быть елико возможно кинематографичным. Оно продолжает существовать еще и само по себе, суверенно, как нечасто случается в нашем кинематографическом деле.

Как у всякого истинного писателя, у Володина есть свои постоянные темы и мотивы, своя избирательность, свои пристрастия. Очень долго его занимали женские характеры по преимуществу. «Героями» пьес (или сценариев — это все равно) могли быть мужчины, но лучшие «роли» все равно доставались актрисам. «Фабричные девчонки», продавщицы и секретарши, телеграфистки, даже просто школьницы, обойденные житейской удачей, мужским вниманием, поглощенные буднями существования, они никогда не были обделены у Володина силой духа и самостоятельностью характера. Как бы скупа и сурова ни была к ним жизнь, как бы мало она ни уделяла им для расцвета, они прорастали сквозь нее с той неистребимой стойкостью, как какой-нибудь подорожник на затоптанном проселке. Даже в самых смешных, неказистых, огрубевших из них все равно жил проблеск доброты и самоотверженности, живая готовность к радости. Это составляло секрет и оригинальность володинских женских характеров, как, впрочем, и вообще его ранних пьес. Через дословную точность быта в них всегда сквозил отблеск идеального; в скромных персонажах открывалась личность. Житейская неустроенность была способом сохранить ее, словесное ёрничество ограждало чаемую высоту душевного строя. «Положительное» через «отрицательное» долго было кратчайшей формулой володинского театра. Она обеспечивала внутреннее напряжение его пьес.

«Осенний марафон» продолжает, но и не продолжает мотивы, приемы, человеческие типы раннего Володина. Не то чтобы люди и их отношения стали со временем сложнее. Скорее наоборот. Отношения стали

запутаннее, безвыходнее, а люди — проще, беднее, что ли.

Володина не раз попрекали «чудесами», которыми он не скупился одарить своих золушек. На самом деле единственным чудом его пьес была любовь. Любовь осталась, но силу чуда она утратила.

Мужчина между двух любящих его женщин — тема вечная, а для володинского пера особенно благодарная. Но на этот раз Бузыкин занимает место героя не только в фабуле — он на самом деле главное действующее лицо этой, увы, весьма тривиальной истории, где виноватых нет, а несчастливы все.

В этой печальной повести Володин не изменяет комедийной природе своего дарования — публика всегда много смеялась даже на самых драматических из его пьес. Сценарий основан на приеме чисто кинематографического «остранения»: каждое утро за Бузыкиным заходит Билл Флетчер, английский профессор, чтобы вместе совершить утреннюю пробежку. «Человеку со стороны» невдомек семейные драмы и человеческие проблемы Бузыкина. Бодрая нехоти утренняя зарядка становится образом всей жизни Бузыкина: безнадежной попытки всюду поспеть и все уладить, когда ничего не улаживается и уладиться не может. Марафоном без финиша.

«Осенний марафон» — самая «мужская» из вещей Володина не потому, что женщинам уделено в ней меньше места, — места им как раз уделено много, а потому, что судьбы их на этот раз занимают придаточное по отношению к истории Бузыкина положение. Ни преданная жена, ни своенравная любовница не могут совершить того единственного чуда любви, которое решает жизнь. Женщины — такие разные, но одинаково полные жизни, ее страстей и интересов, не озарены больше тем светом ожидания, той готовностью к счастью, луч которой падал прежде на любую

задавленную жизнью учетчицу или телеграфисточку. Они стали будничны; надежда — пусть даже зряшная — отлетела от них.

Разумеется, это связано с Бузыкиным — с тем человеческим типом, который он олицетворяет. Не с его жестокостью, деловитостью, прагматизмом, как это часто бывает в современных пьесах и сценариях, а, напротив, с его добротой.

Театр Володина часто называли добрым или — негативно — сентиментальным, хотя «хэппи энды» его пьес весьма относительно. Он никогда не награждал своих персонажей комфортабельным устройством или житейской удачей, скорее наоборот. Но он давал раскрыться и блеснуть человеческому в них; он подсматривал мгновение идеального в нелепой жизни своих добрых и неудачливых героев.

Бузыкин так же по-володински добр, житейски — беспомощен, хотя его знания и талант обеспечили ему вполне уважаемое положение известного переводчика и преподавателя в высшем учебном заведении. Недаром именно к нему на стажировку приехал английский профессор-славист Билл Флетчер. Но доброта и талантливость (черты, свойственные самому Володину как автору своих персонажей) вечно ставят его в дурацкое положение. Деликатность не позволяет ему послать к чертям оптимиста Билла с его утренней гимнастикой; порядочность — бросить жену; уступчивость — оставить любовницу. Терпимость составляет основу его отношения к собственным детям. Люди понахрапистей чувствуют это и пользуются этим. Сосед по дому — хамло и пьяница — запросто может заставить Бузыкина вместе с Биллом надраться среди бела дня (для выпивки нужна компания) и вытащить их на дурацкую прогулку за город. Истеричка и бездарь Варвара на правах старой дружбы может принудить Бузыкина сделать за нее перевод, а потом, пользуясь

его же благодеянием, перехватить у него договор в издательстве. Эти персонажи — как и все чересчур волевые, напористые, всегда готовые вмешаться в чужую судьбу, — единственные, к кому автор метко и едко беспощаден. Даже когда Бузыкин восстает против хамства и пытается проявить характер, все равно ему же приходится расхлебывать неприятности, и, выручая Билла из вытрезвителя, он фатально опаздывает проводить собственную дочь, улетающую на-долго.

Читатель, конечно, сочувствует герою, выбивающемуся из сил в своем безнадежном марафоне, но, странным образом, бузыкинская доброта-для-себя так или иначе оборачивается злом-для-других, — и та метаморфоза, которая совершилась с характерами Нины Евлампиевны и Аллы, она не случайна. Изменилось время — стало жестче, трезвее, оголеннее. Изменилась соответственно и драма — пришли Вампилов, Петрушевская и другие. Изменился и Володин. «Осенний марафон» в сущности — злая история о добром человеке. Думал об этом автор или нет, это критический взгляд в сторону самого себя. Он уже не предоставляет своему герою того момента истины, не пробивает будни той молнией идеального, которая могла совершить человеческое чудо. Отрубили серебряные пионерские горны ранних володинских пьес, и самые добрые и взаимно вежливые люди наносят друг другу ущерб. Собственно, это было новой темой Володина уже в сценарии «Дочки-матери». И там Таня — прямая наследница героини «Пяти вечеров» — при всех ее прекрасных человеческих качествах оказывалась, увы, не столь трогательна уже и могла очень и очень неловко вмешаться в чужую жизнь. И там люди жить стали сложнее, путаннее, но сами-то оказались проще, будничнее — более усталыми, чем бедное и гордое население прежних володинских пьес.

Это особенно заметно на фоне возобновленных кинематографом «Пяти вечеров». Психологическая насыщенность всех без исключения персонажей, «благодарность» их для актеров зависела от несовпадения текста и подтекстов, формы выражения и сути, человеческих возможностей и фактов биографии, внешней закоснелости и внутренней подвижности характеров. В «Осеннем марафоне» нет этой сложности, потому что нет этого несовпадения: все живут без иллюзий и с минимумом надежд, никто не дает себе труда даже притвориться, все всё про всё знают, и, хотя всем неудобно и все сердятся, никто ничего не в силах изменить. В сценарии очень мало подтекстов — даже вранье откровенно и очевидно, и самые неожиданные, отчасти эксцентрические повороты сюжета странным образом открывают все тот же легко обозримый душевный пейзаж. Не то чтобы актерам предлагалась бы более простая задача — она может быть и потруднее, но прежней психологической сложности, обеспеченной напряжением между «положительным» по содержанию и «отрицательным» по форме общим стремлением к идеалу, здесь нет. «Осенний марафон» — удивительно володинская вещь, но лишь в том смысле, что автор остается равен самому себе, меняясь вместе со временем. *Tempora mutantur et nos mutamur in illis*¹ — говорили древние.

1980

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

Из упущенных постановок — «Фабричная девчонка» А. Володина на малой сцене Театра имени Моссовета (режиссер Б. Щегрин, 1984 год).

¹ Времена меняются, и мы меняемся с ними (лат.).

Упущенного на самом деле немало и все больше накапливается. Но иначе не может быть. Либо театральная критика — ежедневная, повременная, запрограммированная самой природой зрелища: оно принадлежит текущему моменту и вместе с ним истекает. Либо есть критики, но нет критики.

Старым театром (ранним МХТ, например) еще и потому можно заниматься, что он запечатлен в критике. Каждая газета имела «своего» рецензента, и каковы бы ни были капризы вкусов, образ спектакля восстановим на перекрестке мнений, а мнения удостоверены реноме пишущего. Театральные критики разных направлений, талантов, удельного веса — от Леонида Андреева (Джемс Линч) до Николая Эфроса, от Кугеля до Буренина составляли институт критики.

Когда повременной критики нет, слишком многое оказывается упущено «по техническим причинам».

Но «Фабричная девчонка» нужна; тут не только проверка пьесы временем (28 лет как-никак), но и времени — пьесой. Временной дистанции между сдвинутыми вплотную сценой и залом, четвертой координате подчиняется все в спектакле.

Он начинается у вешалки. В тесном пространстве между гардеробом и залом — экспозиция старых газетных баталий вокруг «Фабричной девчонки», тогда небезобидно чреватых оргвыводами. Спектакль начинается у истоков вещи.

Четвертую координату режиссер делает рабочим приемом. Вступительный мотив пьесы — приезд кинохроники на фабрику — распространен на весь спектакль. Киножурналист монтирует пленку. Пьеса идет на фоне современной ей хроники.

Внутри времени мотив работал как мера дистанции «кино — жизнь». Они взаимно остраивали друг друга. С дистанции времени они скорее дополняют друг друга.

Заметим, что и Женька Шульженко в спектакле не столько противостоит сокоечницам по общежитию, как было в 50-х, сколько скорее вписывается — особой нотой — в общий ансамбль. Молодые актрисы играют малознакомую жизнь в общем достоверно и характерно, разве что Женькин пионерский салют наедине с собой смазан

как-то, сдвинут на периферию спектакля — время переставляет акценты.

Крошечная сцена не предлагает много ретро, нежели сами диалоги, неотразимо точно воскрешающие атмосферу первой, еще робкой «оттепели» — проблемы, умаленные временем до высокой комедии, но отнюдь им не изжитые.

И все вместе — газетные полосы почти тридцатилетней давности, сюжеты кинохроники, судьбы фабричных девчат, моды, лица, жаргон, предрассудки, проклятые вопросы, мечты и надежды — создает объемный портрет времени — фрагмент «человеческой комедии». Но как бы ни был он увлекателен сам по себе, истинный сюжет спектакля разыгрывается не на сцене, не в фойе, не на полотне экрана, а между сценой и залом, залом и фойе, экраном и залом. Между тогда и теперь; тогда и сегодня, сейчас, сию минуту. И это не только залог успеха «Фабричной девчонки», но и неотчуждаемое достояние театра: встреча лицом к лицу в текущее мгновение истории.

ВАМПИЛОВ И ЕГО КРИТИКИ

О Вампилове в последнее время пишут так много, что его театр стал действительно превращаться в загадку. Театр Вампилова — это четыре «полнометражных» пьесы и три одноактных, как бы собранных в фокус и откристаллизованных в некое единство внезапной и трагической смертью автора. «Дом окнами в поле» (комедия в одном действии), «Прощание в июне», «Старший сын» (или «Предместье»), «Случай с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом», объединенные затем в «Провинциальные анекдоты», «Прошлым летом в Чулимске» («Валентина») и «Утиная охота».

До этого Вампилов был автором отдельных пьес, и пьесы его существовали отдельно друг от друга, каждая со своей более или менее трудной сценической судьбой. Сейчас не поставленной осталась, кажется, только одна, правда, лучшая из его пьес — «Утиная охота». Она-то и позволяет говорить о «театре Вампилова» как о чем-то состоявшемся, что действительно заключает в себе открытие, реализованном, а не только обещанном.

Загадочным же театр Вампилова делает не только видимый произвол сюжетных ходов, сплав достоверности и нарочности в его театре, странное сочленение комического и мрачного, но и грубое несовпадение того, что пишут о нем, с тем впечатлением, которое производит на читателя его театр сам по себе.

Повторяю — на читателя, оттого что пьесы его, от-

части благодаря их странностям и нелогичностям, оставляют необычно большой простор для творчества режиссера и могут представлять на сцене в самом разном обличье. Как бывает у пианиста абсолютный слух, так Мельпомена подарила Вампилову абсолютное чувство сцены, но при этом его создания беспроблемно предоставляют режиссерам возможность понимать и ставить себя на самый разный лад и на разную глубину — от «мило и талантливо» до пока еще не достигнутой истинной силы его прозрений. Надо полагать, их театральная судьба, начавшаяся враскачку при жизни автора и продолжающаяся бурно после его смерти, будет долгой и плодотворной.

Но сцена сценой, а «театр Вампилова» существует и помимо сцены как некая целостность. Он определен при всех загадках, которые задает, и самая удивительная загадка — это то восторженное непонимание, которым он окружен на страницах прессы.

Читаешь многочисленные статьи о Вампилове, и иногда начинает казаться, что происходит какая-то странная мистификация: хотя в статьях встречается бездна умных и тонких наблюдений, в целом речь идет как бы даже о ком-то другом. Вот для примера несколько заголовков и эпитетов из самых разных авторов.

...Романтический «Дом окнами в поле» — словно символ всего творчества Вампилова. Название ранней пьесы — как эпитафия ко всем его веселым драмам...

...Не мудрствуя лукаво, он назвал свои незатейливые комедии анекдотами...

...Герои Вампилова — это молодежь, штурмующая будущее, озорная, ершистая, порой совершающая ошибки и всегда влюбленная в жизнь и людей, ищущая духовные, моральные, интеллектуальные ценности...

...Атмосфера мягкой иронии, присутствующая в его пьесах...

...добрый, трогательный, даже возвышенный взгляд на людей, на человеческие отношения...

...прочно скрываемая приверженность к доброте...

...он искал доброе...

...с верой в доброту...

И прочая, и прочая, и прочая.

Правда, когда читаешь критиков, как минимум добросовестных, замечаешь, что большинство этих «утепляющих» эпитетов и бодрых сентенций относятся к режиссерам, ставящим Вампилова, в лучшем случае — к отдельным ситуациям его пьес. Но все же образ некоей веселой, непритязательной — слегка сдобренной иронией, — но, впрочем, доброй, доброй, доброй! — драматургии остается господствующим.

Чехов когда-то приходил в отчаяние оттого, что его называли «певцом серых будней», «мягким», «грустным», «поэтичным», — клише, которое очень долго следовало по пятам за одним из самых беспощадных и трезвых талантов в русской литературе.

Я не сравниваю Вампилова с Чеховым, хотя никому он так не обязан, как Чехову, но если нужен был взгляд жесткий, чтобы открыть характер Зилова как явление, а не просто как некий забавный феномен, то как раз такой взгляд был у Вампилова.

Между тем множество справедливых наблюдений разбросано во множестве статей.

«...Подобно тому как 30-40-е годы связаны с появлением драматургии А. Арбузова, пятидесятые — В. Розова, шестидесятые — А. Володина, семидесятые ознаменовались рождением драматургии А. Вампилова», — пишет Б. Поюровский в статье под типичным заголовком «Вера в доброту» («Труд», 1974, 27 апреля). Если хронология здесь требует некоторого уточнения — «В добрый час!» Розова и «Фабричная девчонка» Володина на самом деле почти ровесники, а драматургия Вампилова не могла родиться в 70-е годы, хотя бы

потому, что в 1972 году автор ее утонул в Байкале, — то видимая преемственность определенной драматургической традиции в ней обозначена.

Речь идет вовсе не о том, чтобы противопоставить одного драматурга другому, а тем более заменить одного другим. В искусстве, в отличие от науки, новая гипотеза не отменяет прежнюю. К тому же Розов, Арбузов и Володин продолжают писать, их театр внутри себя самого продельвает интереснейшую эволюцию, достойную совсем отдельного разговора, а о театре Вампилова можно говорить как о чем-то законченном только потому, что закончился жизненный путь автора и продолжения не последует.

Но при всех этих существенных оговорках остается справедливым, что духовную ситуацию героя определенного типа выразил в драме наиболее полно сначала Арбузов, потом Розов и Володин, а за ними Вампилов. В этом смысле они, жившие и писавшие одновременно, следуют один за другим.

Вероятно, когда-нибудь драма нашего времени если и оставит след в общем развитии жанра, то сольется в памяти историка в единое целое, где переломы и рубцы десятилетий уже не будут заметны. Но для нас, современников и участников, острее и драматичнее всего именно эти рубцы и переломы, отличия, а не сходства внутри единого развития определенного типа.

Герой этот по отношению к тому, что принято называть «столбовой дорогой» нашей литературы, «магистральной линией», или, проще, — производственной тематикой, — всегда немного побочен. В широком смысле провинциален, если даже вырос в столичной квартире и стремится уехать из центра на периферию, а не наоборот. Это очень отчетливо ощущал молодой Арбузов, когда на фоне периферийных по месту действия, но общепризнанно-магистральных пьес Погодина называл свои пьесы — иногда даже с московской пропис-

кой — чуть по-провинциальному: «Домик в Черкизове». В этом смысле Вампилов — прямой его продолжатель. Не только потому, что вырос он «далеко от Москвы» и предпочитал писать о том, что знает, но и по своему тяготению к «провинции» и «предместью» как к теме, как к категории, не только к месту действия.

У Розова, в особенности в самой нашумевшей его пьесе «В добрый час!», этот герой на мгновение вышел на авансцену, представляя поколение 50-х годов, стал центральным для драматургии в целом. У Вампилова этот мятущийся и беспечный рыцарь собственной персоны снова — и добровольно, как следователь Шаманов, — ушел из «города» в «предместье», канул в глухой Чулимск.

При этом нет ничего более далекого от истины, чем усматривать у автора «поэтизацию маленьких городов, семейного уклада жизни», отождествлять «провинциальный быт» и якобы «крепко связанную с ним тему природы» и в особенности обнаруживать тут «внутреннюю причастность к миру детства», как пишет в своей большой и пестрой, местами проницательной статье о Вампилове, к которой мне не раз еще придется возвращаться, критик А. Демидов («Театр», 1974, №3).

Для подобного сентиментально-руссоеистского понимания сам автор нигде повода не дает. Напротив, если название «Провинциальные анекдоты» объединяет две одноактных пьесы по сходству дикости в них происходящего (нечто вроде «Пошехонья» для Салтыкова-Щедрина), то в пьесе под заголовком «Предместье» сами герои определяют это предместье так:

- Что это за район, я здесь никогда не был.
- Ново-Мыльниково. Глушь!
- Знакомых нет?
- Никого! Ни родных, ни милиции.
- Ясно. А где прохожие?

— Деревня! Все уже спят. Они здесь ложатся еще засветло...»

Не углубляясь пока в дальнейшую фабулу, которая, впрочем, тоже далека от умиленности, заметим себе эту не сентиментальную интонацию, резко отделяющую Вампилова от арбузовской действительно существовавшей поэтизации темы и обитателей какого-нибудь «домика в Черкизове» или даже приарбатского особнячка (уменьшительные названия, вроде того же «Домика» или «Тани», у Вампилова были бы неуместны и смешны).

То же самое относится к очевидной преемственности вампиловского сюжетосложения, которое А. Демидов характеризует как «лирический тип пьесы» и одновременно «комедию положений, предусматривающую едва ли не водевильную запутанность ходов и драматических ситуаций». Опять-таки — его характеристику «оригинального мироощущения» автора, «очень радостного, оптимистического и, если можно сказать, игрового по своей природе», скорее нужно отнести к раннему Арбузову, для которого его театр был романтической игрой многозначительных совпадений, ожидаемых случайностей, ружей, которые непременно стреляют, счастливо завершенных сюжетных мотивов, — очаровательным и чуть-чуть искусственным театром сентиментальной комедии и оптимистической мелодрамы. Этот театр честно хотел быть собственно театром, рядом с еще не остывшей очерковостью и уже эпичностью тех же погодинских спектаклей. Ведерников из пьесы «Годы странствий» с его сложностью вышел за пределы этого еще-театра, чтобы стать прообразом ранних «пьес жизни» В. Розова и А. Володина.

Театр Вампилова — снова и уже — театр, прошедший сквозь жизнеподобие Розова и Володина, сквозь их богатство психологических мотивов и подтекстов,

вобравший в себя житейскую меткость их диалога и пришедший к сгущенной событийности, логическим и психологическим сдвигам, к ружьям, которые не стреляют,— к условностям никак не романтического толка, и если к водевильности, то разве в чеховском смысле, как о ней рассказывала в свое время Щепкина-Куперник.

«Вот бы надо написать такой водевиль: пережидают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца!

— Бог с вами! — изумилась я. — Какой же это будет водевиль.

— А зато жизненно».

Искусственные по фабуле, пьесы Вампилова на редкость жизненны. «Вампиловское», по внешности во многом подобное «арбузовскому», по сути стало едва ли не его противоположностью. Оно явилось как бы на излете «розовского» и в особенности «володинского». Но не в том смысле, как пишет А. Демидов:

«У Володина порой можно обнаружить элемент сентиментального отношения к своим героям, которые и живут незаметно, и страдают от этого, и нам надлежит их пожалеть; переживаемый персонажами комплекс нераскрытых возможностей создает атмосферу трогательно-лирическую и аморфно-полувопросительную... Поэтому-то Володину бывает необходима (особенно в последних произведениях) сказочная терапия, привлечение к действию «чуда»... Володин нередко строит действие на контрасте двух состояний, разделенных «чудом», которое определяет эволюцию характеров героев — от незаметности к величию...

В отличие от Володина Вампилов придерживался иного взгляда на своих персонажей, ощущение и знание которых у него было точнее, объемнее. Персонажи Вампилова начисто лишены пафоса, более того, собст-

венные жизненные трудности никогда не воспринимаются ими драматически».

Если бы дело было в том, что Вампилов знает своих героев точнее и объемнее, нежели Володин, то можно было бы говорить о большей мере реализма драматурга в изображении героя, между тем Вампилов уходит от него на дистанцию гораздо большей условности, нежели это делает Володин, даже прибегая к нехитрой метафоре «чуда».

Все дело в том, что меняется от Арбузова — Розова — Володина к Вампилову не только взгляд автора, но и сам его провинциальный (в смысле социологическом, а не географическом), побочный герой и место его в действительности.

Если герой Арбузова был только условно, формально провинциален по отношению к «главному» герою драматургии (откуда и формальная театральность его пьес), если даже погружаясь в личные, семейные неурядицы, как маленькая Таня, рано или поздно выходил он на общую и главную дорогу героев главных, производственных пьес — и в этом смысле индивидуализм его был наносным, а случайности фабулы носили счастливый игровой характер, то Ведерников обозначил собою реальную сложность жизненного прототипа, которая в пьесах Розова и Володина нашла свое, наиболее полное выражение.

Сложность эта в «Добром часе» Розова и во многих его «молодежных» пьесах, в особенности в пьесах Володина обнаружила себя в форме *отрицательного выражения положительного начала*.

Не в том дело, что герои раннего Володина (возьмем ли мы знаменитую в свое время «Фабричную девчонку», «Пять вечеров» или «Старшую сестру» — наиболее репертуарные его пьесы) жили незаметно и страдали от этого. Они предпочитали жить незаметно — или, как говорили о них двадцать лет назад, — предпочитали

неустроенность любому виду лжи или несогласия со своей внутренней, человеческой правдой. Побочность Женьки Шульженко была не лукавая, не мнимая, не формальная — она зависела от ее непримиримости к пафосу, порвавшего со всем житейским, с одной стороны, и к житейскому, порвавшего со всяким пафосом, с другой. И воплощалась она прямо в сюжете. Общественная ситуация была за Женьку Шульженко, привычная рутина жизни — против. Было время требовательного пересмотра прошлого и поисков нравственных норм. Своеобразие володинского героя (а чаще героини) заключалось как раз в отказе от набившего оскомину открыто-социального пафоса, в ёрнической, шутливой, иронической манере, в какой осуществлял он (или она) свою искреннюю попытку вернуться к почти затмившемуся за громкими словами идеалу. Салют, который подымала бывшая пионерка-детдомовка Женька Шульженко наедине с собой в темном коридоре при звуках «Интернационала», не был ни позой, ни авторской опиской, как и серебряный звук старого пионерского горна в фильме «Звонят, откройте дверь!». Вся володинская тема в этой «отрицательной положительности», в скрытой и непримиримой идеальности внешне заурядного, «неустроенного» героя. В этом прелесть его драматургической техники, всего сюжетного движения его пьес, вдруг поворачивающих какую-нибудь серенькую телеграфисточку или хвастливого неудачника-шофера высокой человеческой стороной, открывающей истинный масштаб личности. В этом тайно-высоком, светящемся сквозь пошло-житейское, — единственная тайна володинских героев. Но в том-то и дело, что оно существует в их неустроенных, провинциальных судьбах всегда как тайна, как человеческая возможность, не реализуемая на житейской шкале отсчета.

Когда неустроенность героя стала преследовать Во-

лодина как клише и как вечное обвинение, тогда он попробовал напрягать главную пружину своей драмы, заложенную в характере героя, до степени «чуда», призванного наглядно продемонстрировать принцессу в золушке. Бывшие «пьесы жизни» стали превращаться под пером автора в притчи, но, право же, к авторской сентиментальности это отношения не имело.

Но это лишь одна, субъективная сторона дела. Была и другая, объективная: изменились обстоятельства жизни, да и сам герой в этих обстоятельствах. Отношения его с жизнью стали не то чтобы хуже, но трезвее, жестче, и Володину пришлось форсировать голос и тему. Тогда-то, на излете и на выдохе «володинского» театра, появился театр «вампиловский». Герой снова и сознательно отошел на дистанцию своего душевного «предместья». Его лелеемая тайна потеряла высоту и стесняющуюся идеальность, приземлилась и стала прозаической или даже тягостной.

Хотя театр Вампилова почти не знал издержек ученичества и высокий профессионализм его уже доказан сценической историей его пьес, все же «Прощание в июне» в развитии фабулы отчасти еще стреножено привычными канонами «молодежных» пьес.

Студент Колесов в первой картине приглашает на чужую свадьбу незнакомую девушку Таню, а во второй по странному стечению обстоятельств («Стечение обстоятельств» — название сборника рассказов Вампилова) отрывает воротник ее отцу, ректору института, где сам он учится. В дальнейшем течении пьесы это по-вампиловски браваурное начало выливается в более или менее знакомый конфликт «отрицательного» ректора и «положительного», но взбалмошного Колесова, у которого ректор пытается выторговать за диплом, за место в аспирантуре отказ от дочери. Разумеется, в конце пьесы Колесов запальчиво рвет неправедный

диплом, бескорыстно отказывается от приставаний некоего Золотуева, который набивается ему чуть ли не в приемные отцы со своей дачей и участком, и уезжает с Таней искать рай в шалаше — мотивы слишком знакомые. Но по дороге к бодрому и ожидаемому финалу в пьесе происходят вещи странные и для «молодежных» пьес непривычные. Так, Колесов со странной уступчивостью соглашается (правда, пока еще во имя науки!) на коварное предложение ректора и почти до последнего занавеса разыгрывает перед влюбленной девочкой довольно правдоподобное безразличие. Потом раскрывает перед ней не очень приглядную «тайну» своего соглашения с ее отцом. А тем временем расстраивается по милости прьяного гостя студенческая свадьба, разыгрывается подобие дуэли между женихом и влюбленным в невесту шафером, при этом оказывается даже жертва:

«Из сада появляются Фролов и Букин. В руках у Букина ружье и убитая сорока.

— Что за зверь?

— Сорока.

— За что вы ее, бедняжку?

— Кого-нибудь надо было убить».

И позже:

«— Знаешь, о чем я сейчас жалею?.. Мне жалко ту самую сороку... Зачем мы ее убили? За что? При чем здесь она?»

Я думаю, здесь при чем если не сорока, то во всяком случае чайка.

«— Я имел подлость убить сегодня эту чайку. Кладу у ваших ног.

— Скоро таким же образом я убью самого себя»¹.

И как раз в этих пародиях и перепевах, в странностях и отступлениях от канона — в том, что критика

¹ Такой же невольной, но красноречивой реминисценцией из Чехова прозвучит диалог Хороших и ее сына Пашки в «Чулимске»:

потом и неосновательно будет связывать с традицией романтической драмы и водевиля, обозначается то, что сразу и без перехода, уже в «Предместье», станет собственнo вампиловским театром.

Студент Бусыгин и малознакомый ему пижон по прозвищу Сильва оказываются у черта на рогах в Ново-Мыльникове («Глушь!») в расчете переночевать: у случайных девочек, подхваченных в кафе. Но девочки отказываются от их услуг, и невольным приятелям приходится искать, где бы скоротать ночь, потому что последняя электричка ушла, аборигены не обнаруживают евангельского желания пустить случайных путников обогреться, а на улице — собачий холод.

Критика, пишущая о Вампилове, зачастую так мало обращает внимания на реальность предлагаемых автором обстоятельств, что дело доходит до анекдота.

«История эта скорее веселая, забавная и еще разве что немножко грустная, но и грусть-то эта не осенняя, не слякотная, а, я бы сказал, светлая, подобная той, которая навещает людей в молодости теплыми майскими вечерами, когда все в цвету, а в небе столько звезд и чертовски хочется жить! Во всяком случае такое впечатление осталось после прочтения этой пьесы у меня», — пишет Н. Анкилов («Театральная жизнь», 1975, № 1).

Но оставим критику цветы и теплую майскую грусть и вернемся к незадачливым героям, у которых в «поздний осенний вечер» (ремарка автора) от холода зуб на зуб не попадает:

«— Кто виноват, мать?.. Говори... Откуда я взялся? Ты меня родила или не ты?

— Замолчи!

— Кто ждал твоего Афанасия?.. Кто его не дождался?..

— Замолчи! Будь ты проклят... (Ищет оскорбления, потом) Крапивник! (Приходит в ужас от того, что она только что произнесла.) Паша... сынок... (Плачет.) Прости меня...»

« — Загнемся. Еще полчаса — и я околею».

Тогда-то Бусыгин, нечаянно услышав имя-отчество старого кларнетиста Сарафанова, вышедшего было по делу, решает объявить себя его побочным сыном, чтобы выиграть часок-другой на теплой кухне, а там будь что будет.

« — У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить».

В дальнейшем наглая мистификация Бусыгина падает на столь подходящую почву семейных дрызг старика Сарафанова, которого занятые своими личными переживаниями сын и дочь собираются оставить, что к следующему вечеру «проходимец» (так называли Колесова) оказывается любимцем и опорой мнимого отца.

Здесь уже и следа нет привычных конфликтов «положительного» и «отрицательного», и вообще вся эта кутерьма с Сильвой, которому все равно, за какой юбкой приволкнуться, с Васенькой Сарафановым, влюбленным в общедоступную Макарскую, которая на десять лет его старше и предпочитает ему Сильву, с отвратительно правильным женихом Нины и с Ниной, которая каждую минуту кричит, что все кругом психи,— вообще ни на что путное не похожа. Герой Вампилова, как принято теперь говорить, «амбивалентен». И хотя чувство ответственности за судьбу неудачливого музыканта (у Сарафанова тоже есть своя «тайна», правда, всем известная: из оркестра его уволили по сокращению штатов, и теперь он играет на похоронах), которое возникает, может быть, впервые в беспечной душе Бусыгина, благородно и искренне, все же развязывает фабулу скорее его внезапный и взаимный интерес к Нине: между самозванным сыном и мнимой сестрой возникает симпатия, которая обещает в даль-

нейшем уладить будущее семейства на новой основе...

Заботливо выстраиваемая автором кольцевая композиция —

« — Кстати! Который час?

— Половина двенадцатого.

— Ну вот, поздравьте меня. Я опоздал на электричку...» — внутри себя заключает такой произвол случайностей, совпадений, разоблачений и нелогичных поступков, что это приводит в недоумение критиков, видящих в пьесах Вампилова «комедии положений», которые, однако ж, «нельзя причислить к комедийному жанру», «вторжение интриги водевильного характера» в сюжет «совершенно не комедийный», да и вообще «единоборство персонажа с сюжетом» (А. Демидов).

Между тем странности фабулы вампиловских пьес зависят не только от положения героя в сюжете, но и от положения его в жизни — иначе, от главного жизненного явления, проходящего темой сквозь все парадоксы вампиловского театра.

«Почти все его произведения оставляют в душе определенное настроение — как стихи или музыка. Для меня это — показатель незаурядности дарования драматурга», — пишет Н. Анкилов.

Я бы не назвала театр Вампилова театром настроения, но и для меня есть свое доказательство бытия его мира — оно в постоянных возвращениях и превращениях одних и тех же навязчивых мотивов, персонажей, сюжетных схем. Это дано только истинному таланту, одержимому своей идеей.

Возьмем хотя бы вампиловские женские характеры. На первый взгляд они сродни арбузовским, розовским, в особенности володинским. На самом деле они имеют с ними общее разве что по господствующей социальной принадлежности. Нина из «Предместья» — портниха, Макарская — секретарь суда. Валентина из Чу-

лимска — официантка, Кашкина — аптекарша, Вера из «Утиной охоты» — продавщица промтоварного магазина. Самая интеллигентная профессия, кажется, у жены Зилова — она учительница. Таня из «Прощания в июне» вообще школьница, и это не случайно, а Ирина из «Утиной охоты» только что окончила школу. Между молодыми девушками — Таней, Валентиной, Ириной и молодыми женщинами — Макарской и Кашкиной, Галиной, Верой, Валерией («Утиная охота») какие-нибудь 8 — 10 лет разницы, но это разница не просто возраста — это непоправимая разница жизненного опыта и мироощущения.

Молодые женщины у Вампилова: разочарованная Макарская, ревнивая и умная Кашкина, веселая потаскуха Вера и практичная Валерия, обманутая жена Галина — несчастливые, усталые, нетребовательные, а главное — изверившиеся. Здесь, на сцене, или где-то раньше, за сценой, еще до пьесы, они были брошены, преданы или обмануты своими избранниками.

При этом у Вампилова вы не дождетесь всегдашнего володинского поворота сюжета, за которым вам распахнется — даже в обокраденной счастьем, обиженной жизнью женской душе — такая ширь любви и доброты, которая счастливее всякого счастья.

Любовницы, жены или просто подружки на раз, вампиловские женщины этих залежей любви не обнаруживают. Ограбленные в чувствах, они оскудевают, становятся хуже, ущербнее; и хотя все они по ремарке автора привлекательны и каждая не старше 28 лет, ожидание счастья не озаряет их лиц. С ними сходятся, иногда — женятся, тяготятся или обманывают их, но о «любви» речи нет. Впрочем, и они платят тем же.

Кажется, единственная история, хоть тоже тяжелой, но все же полной, неурезанной любви разыгрывается в «Чулимске» между буфетчицей Хороших, которой 45, и столяром Дергачевым, которому под 50. Это не

просто возраст, это поколение. Дергачев был на войне, и драму их создала война. И все-таки:

« — Она его любит... Он ее тоже. Они любят друг друга, как в молодости».

Действительно, любят у Вампилова только в молодости — наивной, нерассуждающей, еще не охлажденной жизненным опытом. Вот почему героине Вампилова Тане — Ирине — Валентине — всегда 17 лет.

Интересно, что у А. Демидова среди тщетных попыток выстроить вампиловский театр из всякого рода подсобных материалов «романтической драмы» и якобы «водевильной путаницы» (как известно, такой путаницы — с платком Дездемоны или с письмом Ромео — не гнушался и Шекспир в своих трагедиях) встречаются точные наблюдения, из которых он, странным образом, не делает простейших выводов. Одно из них относится к вампиловским девушкам.

«Драматург создал свой женский тип, свой идеал — единый женский характер, переходящий из пьесы в пьесу... Все эти героини едва ли не лишены психологического многомерного характера. Эти героини, по существу, символичны и выражают некое возвышенное представление автора о чистоте и душевной цельности. Главная отличительная их черта — юность».

Перефразируя известное замечание Толстого, можно сказать, что если женщины Вампилова несчастливы по-своему, если, набросанные бегло, его женские портреты емки, индивидуальны, характерны, то все девушки его влюблены одинаково: они полны самопожертвования и готовы не спрашивать у своего избранника ничего взамен.

« — Скажи: может быть... Мне больше ничего не надо. Скажи мне сейчас: может быть».

— Сначала я чуть не умерла... А потом я почувствовала, что мне все равно, женат ты или нет. И мне стало страшно.

— Было, не было — тебе-то что? Было бы, если бы он захотел! Так и знай».

«Но драматический парадокс всех пьес Вампилова в том, что, испытывая нежное и чистое влечение к своим избранницам¹, герои постоянно выступают по отношению к ним предателями и отступниками» (А. Демидов).

Так предателем оказывается по отношению к Валентине следователь Шаманов из пьесы «Прошлым летом в Чулимске». И это невольное предательство формирует сложную, как всегда у Вампилова, фабулу, уже без помощи «отрицательного» злодея ректора, а с помощью тех случайностей и недоразумений, которые кажутся принадлежностью особой избранной им драматической формы, а между тем заложены в характере героя и в отношениях его с обстоятельствами жизни. Отношения эти декларированы в первом же разговоре его с Валентиной, которая не уехала, как все ее сверстники, «в город» и сидит здесь, в глуши, не оттого, что ее привязывает зажиточное хозяйство отца или романтика «провинции», а оттого, что она любит Шаманова.

«— Вот я все хочу тебя спросить... Зачем ты это делаешь?»

— Вы про палисадник?.. Зачем я его чиню?..

— Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый.

— Да? А мне кажется, что ты чинишь палисадник для того, чтобы его ломали.

— ...Я почию его снова...

— ...Напрасный труд... Потому что они будут ходить через палисадник. Всегда».

¹ Вернее было бы сказать, к тем, кто их избрал, ибо стороной избирающей всегда выступает у Вампилова героиня. Все они в этом смысле — отдаленные наследницы чеховской Сашеньки, которая избрала Иванова и хочет его спасти.

Если бы нужно было доказательство чеховской традиции у Вампилова (хотя следы влияний в его пьесах можно обнаружить от Горького до Леонова), то этот малый житейский повод — палисадник перед «Чайной», через который, откинув доски, топают чулимцы, а Валентина каждый раз терпеливо восстанавливает и обихаживает, — дает его. Дальше разыгрывается «сюжет для небольшого рассказа» о грубо вытоптанном, как палисадник, чувстве Валентины. Разыгрывается в ситуациях провинциально-мелодраматических — аптекарша, с которой сожительствоет следователь, утаивает от Валентины его письмо, соперничество, на миг возникшее между Шамановым и Пашкой, отчаянно и грубо влюбленным в Валентину, кончается тем, что Валентина становится жертвой Пашкиных домогательств, и все это стечение страшноватых обстоятельств, нужных, чтобы высвободить в конце концов Шаманова из добровольной чулимской ссылки и заставить совершить «по поступок», на самом деле восходит к его же, Шаманова, главной мысли, выраженной в разговоре с Валентиной о палисаднике:

«— Напрасный труд... Потому что они будут ходить через палисадник. Всегда».

В «Чулимске» Вампилов доформулировал и смысл темы «провинции», и причины бегства Шаманова «из города» — до логического конца и до локального житейского происшествия. Может быть, поэтому «Чулимск» со всем богатством и взаимосвязанностью своих мотивов и со своим просветляющим финалом все же не достигает ни силы обобщения, ни удивительной для нашей драматургии художественной свободы «Утиной охоты». Несложная история бегства Шаманова в глушь, в душевное «предместье», в Чулимск, исчерпывающе рассказана в его диалогах с аптекаршей:

«— Год назад чей-то сынок на машине наехал

на человека. Было такое? И тебе поручили это дело. Верно? Так вот, никто не ожидал, что ты захочешь его посадить, а ты вдруг захотел. Но у тебя ничего не получилось. Суд перенесли, следствие передали другому...

— С меня хватит. Биться головой об стену — пусть этим занимаются другие...

— Какой бы я ни был, мое выступление ничего не изменит. Ничего ровным счетом. А раз так, — значит, оно никому не нужно...

— ...И вообще я хочу на пенсию...

«На пенсию» — любимый припев Шаманова. Между тем ему 32 года.

«Любопытно, что возраст главного героя пьес Вампилова увеличивался постепенно. От двадцатилетних Колесова и Бусыгина драматург пришел к тридцатидвухлетнему Шаманову. Эти персонажи выросли вместе с их автором. Общие черты этих героев позволяют полагать, что в них сильнее всего отразилась личность самого автора и что эти персонажи являются нам как своеобразные маски их создателя». Из этого — второго — точного наблюдения А. Демидов делает странный вывод о «юношеском» раннем характере пьес Вампилова, между тем как если что и поражает в его театре, то это как раз ранняя зрелость.

32-летний Шаманов не рисуется, говоря «хочу на пенсию». Наверное, была у него, как у Колесова, какая-нибудь заветная «альпийская трава», о которой он мечтал на юридическом, была, конечно, и первая любовь, о которой он рассказывает Валентине:

«— Когда-то давным-давно у меня была любимая... и вот — удивительное дело! — ты на нее похожа. (Не сразу.) К чему бы это? А, Валентина?»

Фразочка, кстати сказать, довольно-таки пошлая. И вот когда в финале Шаманов решает вернуться «в город», чтобы выступить на суде, то в

ликовании по этому поводу критики, боюсь, и постановщики спектаклей не успевают оценить, что не столь уж огромная победа эта сопряжена с тем самым «сюжетом для небольшого рассказа», с тем падением Валентины, которое совершается, если не по прямой вине, то по попустительству Шаманова и его «пенсионных настроений».

Едва ли нужно в критической статье шаг за шагом проследивать то стечение обстоятельств (опять «стечение обстоятельств!»), которое вовсе не сводится к «водевильной» путанице с письмом, где Шаманов назначал свидание Валентине и не получив которое она идет с Пашкой. На самом деле роковое для Валентины недоразумение складывается из всего уклончивого и безответственного поведения Шаманова в целом, из его способности вяло длить связь с аптекаршей, которую он не любит, и вдруг встrepнуться от внимания Валентины¹ и, еще не придав совершенно никакого значения этому, вступить в истерическое соперничество с Пашкой и т. д.

Короче, тут не «водевиль», а роковая аморфность души, та безответственность, которая не есть следствие «эгоизма» и «индивидуализма» вампиловских героев, а есть их причина и корень.

Суть в том, что странные «стечения обстоятельств» и случайности вампиловских пьес — не запоздалое наследие романтической драмы, а — в самом общем виде — внешнее, событийное выражение этой главной черты ее героя, его духовного паралича, отсутствия у него того, что можно было бы назвать целеполаганием. Влекущийся по воле обстоятельств, управляемый яркими, но случайными вспышками чувств, он

¹ Кстати, это почему-то кажется критикам «попунктом» Шаманова, хотя уже чеховский Иванов понял, что никакого тут поступка нет, а есть та же вялая податливость обстоятельствам.

распространяет вокруг себя странное состояние «моральной невесомости», в котором события и люди соударяются так же нечаянно, терпят катастрофы, иногда озаряются счастьем, которое кажется непрочным и мимолетным и которому трудно доверять.

Кульминацией этих видимых случайностей и квазиромантических мотивов можно считать повторяющийся из пьесы в пьесу мотив игры со смертью, искушения судьбы.

Студент Букин принуждает своего соперника взять дробовик и затеять дуэль, жертвой которой оказывается упомянутая выше сорока.

Следователь Шаманов, взвинченный сообщением, что его ждут в городе на суд, любовным признанием Валентины и угрозами Пашки, влюбленного в Валентину, заставляет Пашку перейти от слов к делу и спустить курок его, шамановского, пистолета, который он же сам Пашке и вложил в руку. Случайная осечка, спасшая Шаманову жизнь, однако ж, не случайна.

Инженер Зилов приглашает друзей на свои поминки и приставляет к груди ружье.

«Во всех этих эффектных эпизодах есть, разумеется, свой смысл. Вампилов с озорной откровенной непосредственностью разрабатывал мотив искушения судьбы, игры случая, мотив совершенно в духе романтического «гусарства»... со всеми вытекающими отсюда последствиями — некоторым «позерством», незрелостью чувств и т. д.», — пишет А. Демидов.

Но ведь именно эта «игра случая» есть не «гусарство» и не «позерство», а высшая и главная закономерность всего понятия «театр Вампилова».

Что такое эта ситуация «под дулом», которую с настойчивостью маньяка он повторяет из пьесы в пьесу? Это бессильная попытка героя преодолеть свою аморфность, натянуть свою растяжимую, дряб-

лую душу до того предела, когда она ощутит свое существование и предел, реализуется и изольется хотя бы в роковом мгновении.

Как ни странно, смысл этой излюбленной ситуации раскрыл Вампилов в судьбе самого неромантического своего персонажа, директора гостиницы Калошина («Случай с метранпажем»).

Обхамив клиента и испугавшись потом непонятного слова «метранпаж», он притворяется больным, чтобы в какое-то мгновение едва не стать жертвой сердечного приступа. И только в этот «момент истины» он на секунду поднимается над своей жалкой жизнью, переполненной страхом перед начальством, страхом, который на прочих изливается хамством. Но... приступ проходит, и все возвращается на круги своя. Калошину так же не дано обелиться смертью, как «лирическому» герою Вампилова перейти свой предел в роковом мгновении. Ружье не стреляет.

Мы подошли к самой спорной, пожалуй, непонятной и — бесспорно — самой крупной из пьес Вампилова. Если бы не было «Утиной охоты», другие пьесы шли бы на сценах, имели успех, но «театра Вампилова» как явления не существовало бы.

В своей во многом примечательной статье «Раздумья о судьбе и таланте» Н. Анкилов, заметив справедливо, что «и признание и слава были А. Вампилову куда нужнее живому», возлагает недостаток их при жизни писателя на некое довольно двусмысленное «мелколесье субъективистских взглядов, пристрастий и вкусовщины». Между тем, перевернув следующую страницу и прочитав мнение пишущего об «Утиной охоте», невольно начинаешь думать, что не так уж далеко надо и ходить, чтобы понять причины прижизненной судьбы драматурга.

Ведь каждому мало-мальски внимательному критику ясна преемственность Зилова от других героев

Вампилова,— возвращаю читателя к приведенной выше цитате А. Демидова.

«Если пойти дальше, то в каждой из пьес Вампилова есть что-то из «Утиной охоты». В каждой есть предвосхищение ее — героя, Виктора Зилова, человека, потерявшего себя»,— справедливо пишет Т. Чеботаревская («Литературная газета», 1974, 22 мая).

«Отсутствие четких идейных позиций»— обвинение, от которого не поздоровилось бы Вампилову при жизни, для Анкилова якобы чуть-чуть уравнивается следующей особенностью его драматургии: «Его герои живут и действуют как бы вне времени».

Для примера критик предлагает переместить во времени любого из героев Вампилова и заключает:

«На самом деле, разве не было людей, подобных Зиллову, двадцать — сорок лет назад? Были. И, смею утверждать, встречались не реже, чем в наше время. Для сравнения попытайтесь, уважаемый читатель, переместить во времени, например, Чешкова из «Человека со стороны» И. Дворецкого. Какой бы фантазией вы ни обладали, сделать это вряд ли удастся. Чешков — это порождение конкретного времени, эпохи научно-технической революции. Зилловы же на это претендовать не могут. Зилловы...— результат личных духовных качеств человека».

Я не знаю, какой фантазией надо обладать, чтобы перенести Зилова — это живое воплощение самого широкого жизненного явления, обозначаемого сугубо сегодняшним цепким жаргонным словом «до лампочки», в годы 30-е с их атмосферой энтузиазма, притом не вымышленного, или даже в годы 50-е.

Разумеется, характеры у людей бывают разные во все времена. Но искусство остается искусством.

Каждому, кто, читая Вампилова, понимает, что имеет дело с художником, очевидно, что Зиллов — фигура столь же, если не более, типичная, чем Чешков

(а более художественная, без всякого сомнения). Что Зиллов — обратная сторона бездушного и рационализованного технократства Чешкова. И пока Зиллов сидит — в бюро технической информации, на заводе ли, в редакции, директором магазина или просто слесарем (как раз в смысле, так сказать, «должностном» тип его универсален),— до тех пор никакая суперрациональность Чешкова не имеет шансов на успех. Шаманов служит следователем в захолустном Чулимске и мечтает о пенсии. Зиллову и мечтать не надо — его служба в условно и буффонно изображенном некоем учреждении (условность эта — не упущение автора, а выражение универсальности типа) — это своего рода пенсия по инвалидности души. Ибо «сверхтекучесть» его нравственности, морали, жизненных устоев и даже личных чувств такова, что ни в чем и ни по какому поводу на него положить невозможно.

В этом секрет жизненности удивительно схваченного характера Зилова и, если хотите, даже его «отрицательное обаяние» (есть в лексиконе театра такой психологический оксюморон). Все мы многожды и по разным поводам встречались с Зилловым — на работе ли, в дружеском кругу у себя дома и даже в себе самих,— как всякий в высшей степени собирательный тип он разбросан во множестве черточек по всей жизни в целом.

Если «пенсионные» настроения Шаманова, удалившегося в Чулимск, есть временное состояние его души, которое — правда, за чужой счет — он стряхивает с себя, то «небрежность и скука» Зилова выражают гораздо более широкое состояние общественного индифферентизма, идеала, павшего почти до нуля. Недаром в самом начале пьесы Зиллов покидает «предместье» и переезжает «на Бродвей».

Зиллов еще и тем противоположен узкому, функцио-

нальному, эмоционально бедному Чешкову, что, как все вампиловские герои, он незауряден, природно талантлив, полон возможностей и благих душевных порывов. В этом его обаяние. Ибо тот широчайший процесс, который мы для вящей краткости обозначаем тремя буквами — НТР, несет внутри себя весьма серьезное противоречие, и авантюризм, некоторая повышенная люминесцентная яркость вампиловского героя есть неосознанный стихийный протест против скучно-односторонней целесообразности и деловитости. Из материала Колесовых, Бусыгиных, Шамановых жизнь может создать и крупные личности. Из Зилова, талантливая и воспламеняющаяся натура которого лишена, однако ж, всякого идеального начала или хотя бы маленькой причастности миру нравственных понятий, общих целей или хотя бы задач, она сделала редкостный образчик цинизма, законченный экземпляр рыцаря «до лампочки».

Кстати, в пьесе есть свой маленький «деловой человек», демонизированный воображением Зилова и иронически прокомментированный автором, alter ego и одновременно антипод героя — Официант. Он умеет то единственное, о чем тщетно мечтает Виктор Зилон: на утиной охоте бить птицу влет. И это не «рука» и не «глаз», а все тот же рациональный подход. Он есть все, что не есть инженер Зилон, «ленивый и развращенный», — собранный, деловитый, хладнокровный работник с сознанием ответственности. Правда, то, что в масштабе завода или даже цеха видится в ореоле, в масштабе трех столиков кафе «Незабудка» есть просто хорошее обслуживание посетителей. К тому же стыдная тайна, мучающая Зилова почти до конца пьесы, оказывается стыдна в обе стороны: дать пьяному Зилону по роже за то, что обозвал «лакеем», вроде и стоило, но совершает это Официант, оглядываясь по сторонам и делая вид,

что убирает стол... При всей антиподности Зилону роднит с ним делового Официанта то же конечное равнодушие к миру этических, моральных ценностей. Вот почему, по выяснении всех стыдных тайн и надрывов, они могут, как ни в чем не бывало, отправиться вместе на пресловутую утиную охоту.

Подобно тому как функционер Чешков всех вокруг себя деловито подчиняет ближайшей задаче, так антифункциональный Зилон всех вокруг себя растлевает и заражает цинизмом.

Он обманывает и предаёт всех подряд, с каким-то даже вдохновением: своих сослуживцев и приятелей, своего начальника (и работу), шлюху-любовницу, преданную жену и наивную «невесту». Это растление такое глубокое, что оно затрагивает не только сферу общественного бытия Зилова, но и глубочайшие слои его личности, его природного, биологического существа. Так собирается и не едет Зилон сначала к больному отцу, а потом — даже и на похороны.

Мотив невыполненного, преданного сыновнего долга так же постоянен у Вампилова, как образ «невесты» и искушение судьбы.

Мотив этот не имеет ничего общего с фрейдистскими категориями, хотя «психоанализ» и упоминается в «Предместье». Он может показаться почти идиллическим на фоне того непринужденного равнодушия («Посторонний» Камю), вражды или почти садистского глумления над естественной кровной связью детей и родителей (Белоккио), которое в современном западном искусстве стало выражением и метафорой разрыва человеческих связей и нигилистического бунта.

Отношения детей и родителей в пьесах Вампилова житейски разнообразны, вплоть до прямой враждебности (Таня и ректор из «Прощания в июне»). Они всегда непросты, часто осложнены мотивами безот-

цовщины (Бусыгин), «незаконности» (Пашка). Но нерасторжимость и существование кровных связей для духовного мира героев всегда молчаливо присутствуют в его пьесах как посылка, как нормальная точка отсчета. На фоне этой естественной нормы и разыгрываются предательства сыновей.

Свары и склоки сарафановских детей, в виду которых старик готов признать любимым сыном первого подвернувшегося авантюриста, не так майски-безобидны, как подчас кажется театрам и критикам. Здесь — смешно и страшновато — на сцене происходит то предательство, которое потом уйдет в глубокую глубину вампиловских пьес. И когда в Чулимск из тайги придет в чайнии какой-никакой реальной, не символической пенсии старик Еремеев, дочь которого давно укатила «в город», забыв оставить отцу хотя бы адресок, то поначалу даже необразишь, для чего привел его Вампилов в пьесу.

Так почти до последней минуты не соображают персонажи анекдота «Двадцать минут с ангелом», чего ради предлагает им до зарезу необходимую сотню на опохмел незнакомый, зашедший с улицы человек. Ведь выкрикнули они в окно свою нужду от злости и безысходности, а не в надежде.

Эта одноактная вампиловская миниатюра вызвала едва ли не столько же кривотолков, как «Утиная охота». Между тем всякая попытка игнорировать ее глубокий пессимизм недобросовестна.

Для того, кому понятие «пессимизм» (не в пошло-житейском смысле, разумеется) кажется «отрицательным», разговор об искусстве вообще противопоказан. Без права на пессимизм искусство существовать не может.

Если бы к героям «Провинциальных анекдотов» или, не дай бог, к Зилову автор относился с тем добрым, незлобивым юмором, который так охотно

ему приписывают, это было бы даже и странно. Нет, тут уж не до шуток.

Что же до обязательного присутствия идеала на сцене, то еще Гоголь вынужден был объяснять, что он может светить и через личность автора, через его — не такой уж добрый — смех, сквозь его невидимые миру слезы.

В пьесе Вампилова пессимизм автора охватывает оба ее встречных мотива: и того, кто предлагает деньги, и того, кому их предлагают.

Странно даже предположить, что пропойцы не берут предложенных денег, «во-первых, потому, что это не их деньги, ими не заработанные», и потому, в-третьих, что «они не могут связать деньги с добрыми намерениями» (Н. Велехова, «Чем жив человек», «Правда», 1975, 5 января). Не деньги, а бескорыстный жест не могут связать два алкаша «с добрыми намерениями» и на всякий случай связывают принесшего деньги «ангела».

Смешной и мрачный парадокс «анекдота» в том, что слепой грубый материализм, неспособность поверить в какое бы то ни было идеальное побуждение в свою очередь связывает всех его персонажей: от низкооплачиваемой уборщицы до инженера на личном автомобиле, от экспедитора, посланного за унитазами, до заезжего скрипача, — все социальные и культурные различия в мгновение ока стираются в общей безыдеальности.

Только Фаина (Таня — Валентина вампиловских пьес) пробует сказать, что любовь бывает «просто так», бескорыстно.

Следующий парадокс оказывается как раз в том, что вышеуказанная сотня есть жалкая и запоздалая попытка оплатить судьбе не выплаченный сыновней любовью при жизни матери долг.

«Тайнами» — почти всегда отрицательного свойст-

ва — отягощено большинство героев Вампилова. Но бывают «последние» тайны. У каждого писателя свои. Такой последней и самой тягостной тайной оказывается в «вампиловском театре» предательство сына.

Зилов совершает его дважды. Он не обращает внимания на письмо отца, который зовет его проститься, и, уже поняв свою вину и собравшись на похороны, остается за ресторанным столиком с Ириной. Это не бесчувствие, как у «постороннего» Камю, это предание своего сыновнего чувства ради другого чувства, которое он точно так же предаст при следующем случае.

Зилов не антипод обычного вампиловского героя, а возможный его вариант, тот же психологический тип, реализованный без остатка и до конца в определенной общественной ситуации.

Форма «Утиной охоты», с необычными для Вампилова воспоминаниями Зилова, тем не менее для автора так же собирательна, как его герой. Она начинается прямо с розыгрыша, с юмористической мистификации самого черного свойства: Зилову, едва продирающему глаза с тяжелого похмелья, приносят большой кладбищенский венок: «Незабвенному... безвременно сгоревшему на работе... от безутешных друзей».

И она кончается тоже мистификацией: обозрев мысленно, подобно Калошину на одре смерти («Случай с метранпажем»), всю свою нечистую, лживую, издержанную на пустяки жизнь, Зилов принимает игру, обзванивает друзей на поминки и приставляет к груди ружье. Мнимые похороны должны бы закончиться настоящей смертью. Ситуация «под дулом», которая навязчиво преследует героев Вампилова, искашая их странно вялую, лишенную общей идеи душу, готова излиться в финал, в конечное самоосуществление, в искупление. Но тут раздается телефонный звонок...

Когда-то, на исходе XIX века, Чехов заметил: «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы!! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет».

Чехов сам открыл эту новую эру в драматургии. Но с тех пор как его Иванов поднимал на себя пистолет, круг замкнулся, и инженеру Зилову не достанет духовной энергии даже на выстрел. Жалкое удовлетворение, которое в конце концов он получит, предав в себе все, даже собственную смерть, — это утиная охота, на которой он даже стрелять толком не умеет. Утиная охота — далекий отзвук цельности души, а ныне — хобби (а говорят, Зилов — герой вне времени!), призванное заместить лучшие стремления, честь, совесть, привязанности, кровные связи; утиная охота — псевдоидеал, убежище, мнимая цель в пустоте и бесцельности его существования, которую он разделит со своим другом-врагом Официантом.

Ружья в пьесах Вампилова не стреляют, потому что не только у Зилова, но даже и у самого значительного из его героев нет ни силы, ни права стать героем трагическим.

Когда писатель много раз пишет об одном и том же, а потом с ним самим это сбывается, возникает ощущение ложной причинности и многозначительной символики его судьбы.

Изо всех героев Вампилова только его самого постигла внезапная и трагическая смерть, и смерть эта — как он и предполагал — собрала в фокус и осветила все им сделанное и написанное.

Вампилов был не просто драматургом милостью божьей, получившим дар сцены как бы от рождения. Его драматургия стала вехой в развитии одного из классических типов, который когда-то называли «лишним человеком». Вот почему, я думаю, его драматургии предстоит долгая жизнь.

В этом месте должна быть статья об актерах, хотя она вроде бы не в рубрику. Но рубрика рубрикой, а дело делом.

Что-то прояснилось, когда «Утиная охота» была наконец поставлена и Олег Ефремов сыграл Зилова. Станным образом, возрастной сдвиг — не просто опоздание с постановкой, а разница поколений — оказался значим: семиотичен, как теперь говорят. Это высветило (для меня во всяком случае) и в Вампилове что-то глубинное: благородство авторской точки отсчета, может быть, масштаб исходных данных. Впрочем, это же остранение Вампилова совершила «послевампиловская» драматургия. Хотя театр меньше сейчас обращается к прозе (справиться бы с пьесами), заметны переключки с «прозой сорокалетних».

Прививка ефремовского типажа к вампиловской пьесе обнаруживает значение хронологии. Зилов принадлежит к людям с вырожденным чувством ответственности. Не просто по натуре — по времени. Ефремов видел войну, вышел из середины 50-х, из студии «Современник», из «Вечно живых» (первая постановка студии), где играл сначала Бориса, уходящего на фронт, потом доктора Бороздина. Ответственность в нем — родовая черта, не говоря уже, что главрежская. Ефремов действительно актер «поколения».

Конечно, спектакль очень пострадал от оперного отдаления подмостков в здании на Тверском бульваре: пьеса рассчитана на обычную, если не на малую сцену. Но собственное ефремовское исполнение было высоковольтно и несло дополнительные смыслы. Герой изначально «положительный», изначально «социальный» крушил в себе это исходное, вымучивая циника и достигая состояния «до лампочки» и «до фонаря» ценой личности. Такой Зилов мог бы даже — чем черт не шутит — урвать у судьбы трагический исход (перемонтаж пьесы, вообще говоря не обязательный, обозначил момент самопознания ефремовского персонажа).

Ефремовскому герою, персонажу, типу, может быть, вообще нелегко было сдать позиции своей человеческой надежности. Подобная сдача для актера становилась «темой», для спектакля обобщалась непредвиденной социальной проблемой.

Статья В. Розова в защиту ефремовского героя в пьесе А. Гельмана «Наедине со всеми» («Литературная газета», 1982, 10 февраля) симптоматична. Обвиненный сюжетно, у Ефремова он был пострадавшим. Страдала от идиотизма хозяйственной жизни как раз его социальность, человеческий потенциал. Инвалид собственной созидательности, потребности в делании.

Так иногда не своя роль, заставляя выходить за собственные рамки, проливает дополнительный свет на актера и на драму.

Обратный случай хронологического qui pro quo — С. Любшин в старой пьесе А. Володина «Пять вечеров». Типично «послеефремовский» актер сыграл прежнюю ефремовскую роль — Ильина.

Есть актеры, которые как бы сгущают в себе, в своем амплуа, типаже, лице, наконец, — момент времени. Воплощают его. Если в драматургии одновременные авторы тем не менее образуют последовательность: А. Арбузов — А. Володин — А. Вампилов — Л. Петрушевская, то последовательность заметна и в актерском типе: например, О. Ефремов — С. Любшин — О. Янковский (возможны варианты). Случайности ролей и естественное для актера перевоплощение не отменяют его основной профилирующей типажности (амплуа).

Зилов — роль для Любшина, жаль, что прошла мимо. Его актерское ретро в «Пяти вечерах» безупречно, но Ильин все равно стал иным, чем был у Ефремова. Там была прежде всего мужественность (от слова «муж», «мужчина»), здесь — нервность (в чеховском значении, как писали когда-то: «тонкое нервное лицо»). Другая душевная конституция: изысканная, подвижная, текучая, неустойчивая, вибрирующая.

Любшинский Ильин, как теперь говорят, комплексует. Он равно готов к великодушию и уязвленности, к бравуре и доверию, к да и нет, к правде и лжи. А значит, иначе выстраивается и биография: неудачник не по внешним обстоятельствам, а по внутренним. Чего-то не захотел, на что-то не согласился, а чего-то не сдюжил, не одолел — и лег на дно.

Еще володинский герой по преданности «одной лишь» привязанности и уже послеволодинский — по одолевающему соблазну прегать, смуться. Одно слово — «амбивалентный».

Внутренняя вибрация, нервная сила актера такова, что стоит ему

мелькнуть два-три раза на экране в фильме Г. Панфилова «Тема», чтобы взять внимание на себя, оставить ощущение личности. Для того режиссер его и пригласил. Уязвленная и язвящая душа. Уезжай пажон или жлоб — это скомпрометировало бы и любящую женщину, и «тему». И хотя в решающем объяснении с И. Чуриковой режиссер поворачивает Любина спиной, электричество его личности таково, что это равновеликий поединок, а не поддавки.

Если ефремовская социальность умалилась в любшинском типаже, то индивидуальная сложность возросла.

Встреча актера с ролью — всегда приключение, стечение обстоятельств, и невстречи случаются чаще. Тем большая удача, что, так и не сыграв Зилова, Любин сыграл следователя Шаманова («Прошлым летом в Чулимске»), подогдя к понятию «театр Вампилова», кажется, на самую близкую дистанцию.

Не странно ли, что современная грама, такая, кажется, обозримая в своих связях с временем, не всегда и не легко получает равноценную сценическую судьбу? Но само живое присутствие среди нас актера, даже если он и не сыграл ту или иную конкретную роль, — да и не для грамы, только для одновременной ей прозы — существенно. Он дает достоверность, фигуру, лицо, вибрацию нервов, свою неповторимую особенность даже и не сыгранным им типам; помогает представить воочию их возможное — иногда только намеченное — бытие.

Еще одна упущенная возможность воплощения Зилова, сценический, кинематографический, телевизионный инвариант «прозы сорокалетних», вызывающей столько полемик, — Олег Янковский. Следующий на шкале «послеефремовских» актеров вариант «героя нашего времени».

Янковский сегодня один из самых репертуарных актеров, он играет много, достигая признания в «положительных» и «отрицательных», современных и костюмных ролях, раздавая направо и налево свое лицо и ту двусмысленную inferнальность, которая на театре закреплена старым критическим оксюмороном: «отрицательное обаяние». Ему не пришлось играть ни Вампилова, ни Петрушевскую (а жаль!), но черты близости просматриваются в целой череде его персонажей, от таких легковесно-современных, как герой

какой-нибудь «Шляпы», до таких типологически значимых, как герой фильма «Полеты во сне и наяву». Типичный «сорокалетний», чья человеческая огаренность, не востребованная социально, оттеснила его на периферию сугубо частного существования: копте-ния неба за символическое жалованье в каком-никаком офисе (шамановская пенсия по инвалидности души) и бесцельных эскапад на ниве личной жизни. Здесь те же роговые — и роковые — черты, что у Зилова: цепь больших и малых предательств, в том числе взаимных. Человеческие потенции не находят себе поприща, обращаясь в раздражительное беспокойство, раздражающую дерзость, разрушительную скуку. Подобие морального вывода в финале не решает проблемы человеческого типа, схваченного Янковским со снайперской прицельной точностью. Узнаваемость его в разных ролях говорит не только о цепкости таланта, но и о широте самого явления.

Поистине актеры — летопись века...

СЛОВА, СЛОВА И ЕЩЕ РАЗ СЛОВА!

Если действительно принять чеховское произведение как нечто положительное, имеющее определенно сознанные цели и задачи, то получится невероятно мрачная и ужасная картина общественных нравов. В сущности между всеми действующими лицами драмы есть одна главная преобладающая связь — разврат...

Ни одного не только светлого, но сколько-нибудь чистого образа...

Мне кажется, что г. Чехов ведет свою творческую работу именно по-репортерски, потому что истинный художник-писатель не стал бы создавать героини из девицы, «пьющей водку и нюхающей табак».

*(Рецензия на «Чайку» А. Чехова,
«Новости», № 289)*

Среди произведений Л. Петрушевской есть одно, помеченное особой, сказочной судьбой. Оно обошло весь мир, получило множество премий и совершило переворот в отдельно взятом виде искусства. Но так как в кино все, что ни происходило бы, происходит под именем режиссера, то «Сказка сказок», принеся исключительную — и более чем заслуженную! — славу мультипликатору Ю. Норштейну, как-то остается за скобками послужного списка Петрушевской. Между

тем сценарий этой — на редкость содержательной при бездне искусства — небольшой вещи принадлежит им обоим.

Конечно, фильм на экране не очень-то похож на вдохновившие его первоначальные словесные наброски. Но для мультипликации, как и для документального кино, это нормальное, естественное положение вещей. Зато сценарий — даже только заявка на него — может служить как бы эпиграфом ко всему, что пишет Петрушевская. Это всего лишь нота, но как важно прислушаться к ней при начале разговора об авторе.

«Это должен быть фильм о памяти.

Помните, какой длины были дни в детстве?

Каждый день стоял сам по себе, сегодняшнее исполнялось сегодня, а для завтрашнего счастья отводился завтрашний день.

...Не об этом фильм.

Это должен быть фильм с поэтом в главной роли, причем не обязательно поэт появится на экране...

...Белье на веревках, бык с кольцом в ноздре, полный ужасных, гибельных страстей, дяденька на деревяшке с одной ногой, наш сосед, пришедший так с войны... Наш сосед в одном ботинке...

Все это может быть организовано в простой сюжет, но сюжет особенный, сюжет-гармошку, раздвигающийся, расширяющийся, а в конце сведенный к одному простому звуку: «живем».

Потому что наше детство пришлось на конец войны, и мы вечно должны помнить, что счастье — это каждый мирный день. Каждый день».

А вот уже непосредственно сценарий «Сказки сказок»:

«Не знаю, как у вас, а у нас каждый летний вечер — и после дождя, когда солнце садилось в тучах и мокрая

¹ Цит. по кн.: А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Л., 1928, с. 265.

листва пахла над мокрой землей,— каждый тихий и погожий вечер в парке играли «Утомленное солнце».

...Так надоела эта музыка, что спустя три десятка лет я все ищу эту пластинку и не могу найти — заиграли в войну...

Теперь бы войти в это бедное, по карточкам росшее детство, в этот длинный коридор, в воскресный, солнечный, без взрослых двор...

...Откуда было столько счастья в те времена?

Столько счастья...

Но мы ведь прожили уже то счастье, набегались под летними дождями, вообще набегались, отбегали свое, отскакали, отпрыгали...

...А я — поэт.

Все увиденное, услышанное потрясает меня до глубины души. Чувства меня раздирают, я чувствительное существо. Мое рабочее место на площади, на улице, на пляже. На людях. Они, сами того не зная, диктуют мне темы и иногда даже целые фразы. Не говоря уже о красках: их я просто списываю с натуры.

Вот я сижу на площади.

Это, как я уже сказал, мое рабочее место.

Пусть оно неудобно...

...А я все равно поэт. Я вижу каждого из вас. Ваша боль — моя боль».

Это все из «неопубликованного». Не авторский текст Петрушевской — плотный, смешной, едкий,— а то, что было до текста, из чего ему предстояло родиться. Запомним это.

...И вот наконец текст Петрушевской — ее пьесы, которые долго жили изустно на театральных подмостках, а теперь легли на бумагу, стали литературой, появились в журнале «Театр», альманахе «Современная драматургия», библиотечке «В помощь художественной самодеятельности». А печатный шрифт — жесткая проверка для театральных легенд.

Первое — язык. Вроде бы и слова все знакомые, обиходные, даже затасканные, но стоят они так как-то ловко, так тесно и обязательно одно к другому, что, изумляясь, иногда ужасаясь ее героям, смеешься от радости словам. Это свойство таланта: радость от самого искусства, даже если речь идет о вещах нерадостных. Так, радуя зрителя, играл своих мерзавцев великий комик и реалист Тарханов.

Считается, что для драматурга исключительное внимание к речи — прямая как-никак! — обязательно. На самом деле многие современные драматурги пишут в этом смысле нейтрально. Иные — не без кокетства — обволакивают героев собственной интонацией, предлагая читателю некую суммарную языковую странность.

Петрушевская самоотверженна по отношению к языку. Неопровержимость, схваченность каждодневно городского жаргона в ее пьесах вовсе не есть стенографическая его запись. Между его похужестью и бытовой расхожестью — терриконы отработанного трепана на всех уровнях существования: от деревенской завалинки во дворе московского дома до лаборатории какого-нибудь НИИ, который так и хочется написать непрописными буквами, настолько он универсален. Поэтому Петрушевскую так трудно цитировать: у нее нет афоризмов и словесных бугадов, но вся ее лексика, сам синтаксис речи сообщают читателю о персонажах не меньше, чем «сюжет» тех слов, которыми они обмениваются. Поэтому же ее пьесы, особенно одноактные, трудно пересказать: обмен словами очень часто и есть то главное, что в них происходит. Но за ними жизнь человеческая со всем тем малым по видимости, что, однако ж, уходит корнями в ее глубину.

Здесь мы вынуждены сделать небольшое отступление и вспомнить о той традиции в драме, к которой

Петрушевская имеет вроде бы прямое отношение. О ней — как о сегодняшних драматургах, окрещенных «новой волной», обычно пишут, что они «послевампилловские».

Действительно, и круг героев, и вопросы, которые эти пьесы трактуют, и их «изнаночность» по отношению к прежней, по преимуществу, драме — все это обозначилось немногими, но очень заметно, определенно вошедшими в жизнь театра пьесами рано умершего А. Вампилова.

Впрочем, если бы мотивы эти не были собраны в фокус внезапной гибелью автора, то пьесы его, поражающие столь скорой зрелостью, правомерно было бы назвать «послеволодинскими». Недавняя премьера старой пьесы А. Володина «Фабричная девчонка» на малой сцене Театра имени Моссовета, известные фильмы «Пять вечеров» и «Осенний марафон» сделали очевидными как черты сходства, так и различия. Но дело в том, что «послевампилловская» Л. Петрушевская отличается от всей послевампилловской драматургии в целом как раз тем, с чего мы начали: всецелой выраженностью через язык.

Другие драматурги открывали социальные явления поворотом сюжета. А. Казанцев, например, в «Старом доме» показал вырождение «розовских мальчиков» — героев ранних пьес В. Розова, превратив их в относительно благополучных, но утративших «святое беспокойство» циников. Драма осваивала «белые пятна» изменяющейся социальной структуры. Так, В. Арро в пьесе «Смотрите, кто пришел» продемонстрировал эмпирически знакомую каждому, но не зафиксированную до него смену престижности в обществе: торжество всемогущей «сферы обслуживания». Пусть даже он не ответил, кто же все-таки пришел: хапуга или художник нового, неучтенного профиля; но ведь ответа не дает пока и сама жизнь. Примеры можно

было бы умножить. И всегда публика благодарно отвечает на снайперски поставленный вопрос повышенным спросом на спектакль. Не потому, чтобы публика специально любила «задворки», а оттого, что драматургия эта не по частям, а в целом проблемна, а социальные проблемы выдвигаются действительностью, увы, без готовых оптимистических ответов...

Но к этому — послевампилловскому — направлению в драме, при всем его разнообразии, Петрушевская имеет «несобственно-прямое» отношение. Все происшедшие, происходящие и имеющие быть социальные процессы всосались у нее в слова, в связи между ними и пропитали собою речь, как влага пропитывает губку. Современная бытовая речь — то, что мы иногда приблизительно именуем жаргоном, и то, что испокон века было питательной средой для драмы, сгущена у нее до уровня литературного феномена.

При этом нетрудно заметить, что лексика — то, из каких рядов берутся слова (интеллигентские, деревенские, научные, канцелярские, телевизионные или, например, словечки тридцатых годов) и какие реалии они собою обозначают, — дает возможность заглянуть в биографию персонажа, определяет его социальную принадлежность, личность, наконец. Именно лексика служит различительности в пьесах Петрушевской. Она индивидуализирует.

Напротив, полуразрушенная грамматика — разговорная инвалидность языка — «остраняет» даже самую интеллигентную речь и служит нивелировке героев. Коррозия речи — показатель повышения уровня социальной энтропии.

Когда я говорю, что обмен словами и есть главное действие пьес Петрушевской, то это не метафора. Структуру сюжета в самом общем виде можно определить словечком из ее же лексикона: «выясняловка».

Не надо быть профессиональным драматургом, чтобы заметить, какие возможности для сюжета, для театра положений представляет, например, изначальная ситуация «Лестничной клетки» — встреча по сватовству, да еще троих: герой является на свидание вместе с другом. От этой возможности Петрушевская, однако, уклоняется, оставив своих героев при видимо бессюжетном выяснении отношений у двери. Отношений почти безличных — ведь в личные отношения эти трое так и не вступают. Но когда вместо свидания за накрытым незнакомкой столом приятели получают свою порцию выпивки на лестничной клетке, а ей удастся хотя бы отвести душу в этой стоячей перепалке, то обе стороны в каком-то смысле оказываются удовлетворены: на сегодняшнее число они выжили. И этот горько-комический «хэппи энд» действительно финален: продолжения не требуется.

Особенность сюжетосложения в пьесах Петрушевской, куда персонажи приносят весь ворох своего «человеческого, слишком человеческого» (исповедального, как писали мы в 60-е годы), а в то же время между ними ничего как бы и не происходит, выступает в «Лестничной клетке» очень наглядно. Еще очевиднее черты этой своеобразной драматургической структуры в паре одноактных пьес «Чинзано» и «День рождения Смирновой». Здесь «выясняловка» совершается с двух сторон.

Сначала за итальянским вермутом «Чинзано» («завоз»!) собираются мужчины. Речь идет всего-навсего о том, чтобы один другому отдал не слишком огромный — полсотни — долг. Но это простое действие так и не совершается; искомая и отложенная сумма как раз и обеспечивается выпивку. При этом в приятелях, которых зритель готов было принять за каких-нибудь деятелей сантехники (тем более что встреча имеет место в каком-то «ничейном» помещении наподобие

той же лестничной клетки), он не без удивления распознает мэнэссов некоего НИИ — один даже оформляется за границу. В зрительском удивлении есть та самая радость от искусства, о которой говорилось выше: как точно схвачено! Ибо проблемы этой размножившейся и отчасти уже выродившейся недоинтеллигенции выражают себя не только в предмете диалога, но в самом диалоге, естественным ходом «выясняловки».

Парефразируя Чехова, люди пьют, иногда закусывают, а в это время...

А в это время их жены, сослуживицы и возлюбленные в свою очередь, за тем же итальянским вермутом «Чинзано», выясняя свои, женские дела, бросают как бы дополнительный свет на процессы, происходящие с сильным полом, между тем как диалог мужчин уже отбросил свои рефлексии на проблемы пола, некогда прекрасного.

Принцип дополнительности, осуществленный в двух одноактных пьесах «Чинзано» и «День рождения Смирновой» (по сути это два акта одной пьесы, но с разными героями), так же показателен для структуры сюжетосложения Петрушевской, как диалог у двери, не переходящий в отношения. Зато как непрменный участник в этих диалогах присутствует весь опыт человека и его судьба.

При внешней статике сюжеты пьес Петрушевской вовсе не лишены перипетий (перипетия — «перемена событий к противоположному», как сказано у Аристотеля).

Молодожены, например, вернувшись из загса, в результате некоторого выяснения отношений, тут же решают развестись. Однако приход матери мгновенно сплавливает их в семью. Целых две перипетии на очень малом пространстве пьесы «Любовь»! И в

конечном счете все остается, говоря юридическим языком, *status quo ante*¹.

Перипетии же случаются чаще всего посредством узнавания (узнавание — «переход от незнания к знанию», как сказано у того же Аристотеля). И это узнавание (в котором — для героев из смысла слов, а для зрителей и из самих слов, из их селекции и грамматики,— выясняется вся подноготная) и есть особый способ драматурга для постановки текущих, а также вечных и проклятых вопросов бытия.

К «текущим» относится, например, право на выпивку, за которое отчаянно борются два приятеля на лестничной клетке и которое прямо декларирует один из персонажей «Чинзано»: «Зачем уходить от реальности, если реальность такова, что мы просто любим пить, любим это дело, а не из каких-то высших соображений что-то забыть... Да кому какое дело, перед кем оправдываться?»

Наступающая по ходу пьесы алкогольная нирвана как раз и спутывает социальные страты, обнаруживает обескураживающее сходство между выпивающими «менэсами» и каким-нибудь аналогично выпивающим «афонец» из жэка, обнажает в смешном и страшноватом диалоге гибельный — для дома, семьи и работы — распад личности. Одним словом, «пьянству — бой!», как энергично формулируют тему антиалкогольные лозунги.

И в самом деле, оборонительно-наступательная позиция — мол, кому какое дело? — оказывается при ближайшем рассмотрении вовсе не столь безобидна.

В сюжетном движении того же «Чинзано» происходит «узнавание» того, что у одного из «тостующих» умерла мать и ее надо хоронить. Но когда это наконец выясняется, то у него уже нет денег на похороны, да

он и физически не в состоянии добраться до морга, чтобы свезти туда минимальные похоронные принадлежности. И здесь из сферы текущих вопросов мы незаметно переходим на уровень вечных.

Вспомним, что и у Вампилова окончательным мерилom личности героя было выполнение сыновнего долга, и не кто иной, как герой «Утиной охоты» Зилов, проворонивал отцовские похороны. Но если Зилов просиживал их в ресторане с девушкой, то приятели из «Чинзано» довольствуются уровнем лестничной клетки.

«Послевампиловский» характер пьес Петрушевской очевиден и в том, что ее персонажи хлопчут по видимости из мотивов сугубо житейских, даже менее того — из житейских пустяков, ничтожная малость которых на первый взгляд выглядит почти вызывающе.

Но в том-то и дело, что заметная малость, даже плевость мотивов делает видимой типологическую укрупненность характеров.

Современная драма и кино чрезвычайно изошрились в показе милых человеческих чудаковатостей, в изобретении причудливых характеров и ловких сюжетных поворотов. И правда — поговорить о странностях любви всегда к месту. У персонажей Петрушевской по большей части другие — более прозаические — странности. При коротком метраже ее пьес (а может быть, благодаря ему), они всегда обусловлены, собирательны, укрупнены до типа. За ними — толща жизни.

Человек бьется вроде бы из пустяков (не для сравнения вспомним «Шинель» Гоголя, над экранизацией которой Петрушевская трудится с тем же Норштейном). Но эта малость, этот пустяк нужен человеку, чтобы выжить.

Три вздорные «девушки в голубом» оказываются, к примеру, в буквальном смысле без крыши над головой при первом же дожде на своей разваливающейся

¹ Возвращается в первоначальное положение (лат).

даче, за которую они грызутся, и вынуждены собраться в одну комнату. Поклонник одной из них (имени даже не хочется запоминать, настолько Он — фигура и узнаваемо-бытовая, и универсальная) доказывает свое чувство, в два счета поставив на участке... сортир. В этом легко опознать прием гиперболы, но без сортира-то действительно не проживешь!

«Простой звук» — «живем», которым суммировала Петрушевская замысел сценария (а могла бы суммировать и свои маленькие житейские драмы), в динамичном поле драматургии преобразуется, выражаясь по-научному, в «преодолительную совершаемость» того же глагола — «выжить». Выжить, выдержать в разваливающемся или, напротив, слишком плотно обступающем быту — вот, если угодно, двигательная пружина, лейтмотив пьес Петрушевской. При этом все то, что дискутируется по отдельности на страницах периодической печати как проблемы социологические, да просто как проблемы: взаимное перемещение социальных слоев, их перетасовка и перемешивание; убывание идеальности и грубый вес материальных забот; кризис брака; непредвиденные последствия женской эмансипации; отношения «отцы и дедушки», не говоря уже о женском одиночестве и детской безотцовщине; цена алкогольной нирваны — все это так или иначе присутствует в пьесах Петрушевской, но не в публицистической форме, а в слитности повседневного бытия, в его коллоидном, некристаллизующем состоянии, преломленное через своеобразную, по видимости неподвижную (*status quo ante*) структуру ее пьес.

Разумеется, разные пьесы построены по-разному, и не всегда «сюжет-гармошка» автору одинаково удается. Но мы не разбираем в данном случае отдельные пьесы, а пытаемся выяснить лишь некоторые общие закономерности своеобразного явления, каким представляется нам театр Петрушевской.

Разумеется, все, о чем говорилось выше, — литературные приемы. Но суть в том, что в случае Петрушевской мы имеем дело именно с явлением литературы, и поверять его жизнью надо, памятуя о коэффициенте литературного преломления, как мы это отлично умеем, когда речь идет о классике. Ведь сюжет пьесы — если она не просто «бытовая» — так или иначе распространяется за рамки житейского случая, нетождествен ему, по отношению к нему расширителен или даже иносказателен («сюжет-гармошка» у Петрушевской). Пресловутый некорректный вопрос к «трем сестрам» (когда Чехов был еще современником) — почему бы им не съездить на вокзал и не взять билет на поезд, вместо того чтобы взывать «в Москву, в Москву!» — имеет своим источником как раз неразличение жизни и литературы.

Главнейшая же из закономерностей, вне которой коэффициент преломления не мог бы и существовать, — это авторская точка отсчета, с которой мы начали нашу статью.

При всей невысказанности общих начал, на фоне которых только и становится заметна деформация личности, начала эти в пьесах Петрушевской остаются традиционными для русской литературы. Человеческая отзывчивость автора на искажение личности тем выше, чем потребности этой личности на вид мизернее.

На самом деле потребность в чем-то человеческом у героинь «Лестничной клетки» или «Любви» обратно пропорциональна их обделенности. Потребностью в любви, чувства ее даже не назовешь: это было бы с запросом. Она нерасчлененнее, неназываемее, молекулярнее: потребность в какой-то общности, во взаимопонимании. И эта потребность изначально, глубинна.

При всей видимой малости интересов, коммунальной склочности, суетности — как это, впрочем, тради-

ционно в русской литературе обнаружило *gendevous* с героем, — женщины оказываются той половиной человечества, на которой как-никак держится жизнь. Хотя бы потому, что именно им приходится — с отцами и без отцов, с алиментами и без мужней зарплаты, с помощью родителей — растить детей, тоже не ангельских созданий. Все это особенно очевидно в единственной пока «полнометражной» из пьес Петрушевской: «Три девушки в голубом». Может быть, именно оттого, что она полнометражна, фабула ее традиционнее большинства других пьес, а в сюжетосложении заметно движение от первоначальной склоки всех со всеми к взаимопониманию. И героиня пьесы Ирина с редкой для автора прямоотой и полнотой формулирует уроки жизненного опыта, когда после безумного и жалкого любовного приключения она возвращается с сыном на разваленную дачу. Позволим себе процитировать ее монолог:

«И р а (так же *рагостно*): Ой, а у меня маму в больницу положили, прямо на операцию! Оказалось, грыжа, уже защемила, еще немного — опоздали бы! Я уезжала на два дня, ничего не знала. Павлик один на целый день оставался. И на часть ночи. Я никак не могла сесть в самолет, билетов не было, я у дежурного реву: выручайте, мальчик мой один остался, бабушка его заперла! Бабушку в больницу, а мальчик больной! Он говорит: «Вы выберите что-нибудь одно — или мальчик больной, или бабушка, тогда ползайте тут на коленях». Умора! (*Рагостно смеется.*) Потом еще того прекрасней: билет есть, а Москва не принимает. (*Смеется.*) Я — к летчикам. Ну, они меня взяли в первый же самолет. Говорю: «Мне в катастрофу попадать нельзя, у меня мальчик маленький погибнет!» Они хохочут! Я вхожу в дом, дверь отпираю, а она не отпирается. (*Хохочет.*) Оказывается, Павлик на половике перед дверью уснул. В Москве такой дождь!

А я без плаща, как назло! (*Хохочет.*) Цыганке одной продала».

Читатель без труда узнает в этом трагикомическом монологе классическое и абсолютное мерило — «слезинку ребеночка». Не говорим уже, как больно саднит разбитной и в меру циничной Смирновой из продолжения «Чинзано» ее бездетность — то, что она не посмела родить «от моложе себя».

Возвращаясь к началу, к тому, что было до текста и из чего он родился, можно смело сказать, что нетривиальные пьесы Петрушевской основаны не только на живом любопытстве к людям, на придирчивой памяти личности слуха, но и на сочувствии ко всему человеческому, на любви к людям — условие *sine qua non*¹ самого их существования.

ПОСЛЕСЛОВИЕ, КОТОРОГО МОГЛО БЫ И НЕ БЫТЬ

...Если есть что бесспорное в пьесах Петрушевской, то это их спорность. Иных они эпатируют — так бывает часто, когда литератор делает шаг в сторону нового (так было и с Вампиловым). Одним они могут нравиться, другим — не нравиться, как все живое, еще не застывшее в хрестоматийный глянец, — это святое читательское право.

Спорить можно не только о вкусах, но и о разных уровнях содержания. С точки зрения социолога, например, одного «зеленого змия» в пьесах Петрушевской хватило бы, чтобы увидеть в них модель некоторого реального жизненного процесса (недаром пресмыкающееся это приходится теперь рассматривать в масштабе государственном). Но Петрушевская не только зор-

¹ Обязательное (*лат.*).

кий наблюдатель нравов, она еще литератор, художник, и, разумеется, пьесы ее не только и не столько о пьянстве. Это лишь жизненный материал, что и отличает их от специальных «антиалкогольных» и прочих дежурных поделок на злобу дня. Впрочем, проницательный читатель давно уже догадался об этом.

Тем страннее и огорчительнее мне было в статье не только вчуже уважаемого мною, но и всегда с интересом читаемого Игоря Дедкова («Чьи же это голоса?» — «Литературная газета», 1985, 31 июля) столкнуться со случаем отношения к литературе, притом высокой плотности, как к «фонографической» записи.

Неразличение жизненного явления как такового и жизненного явления как материала искусства нередкая читательская ошибка (И. Дедков ссылается на мнение читательницы И. Карповой), и это не столько вина читателей, сколько беда школьной программы, которая учит чему угодно, кроме грамоты восприятия искусства.

Досаднее, когда народной артистке СССР А. И. Степановой приходится давать урок профессиональной вежливости, уважительного тона к товарищу по перу, драматургу, коллеге Петрушевской (см. статью «Цена слова». — «Правда», 1985, 1 августа).

Но напоминать об альфе критики коллеге-критику?

В качестве аргумента И. Дедков пользуется уже известным читателю сортиром.

С изяществом и иронией, которые стоились бы для более существенного предмета, И. Дедков постепенно, исподволь, не жалея строк, подводит читателя, сидящего будто бы «в театральном благородном кресле», к опознанию этого скандального — как бы выра-

зиться поделкатнее — объекта. И при этом все упоминает Чехова.

Скажу по совести, я не то чтобы боюсь, но стесняюсь — да, вот именно стесняюсь — всерьез возражать всерьез читаемому мною И. Дедкову на этой туалетной почве, унавоженной теорией литературы.

Стесняюсь, к примеру, напомнить, что предосудительный «объект» задолго до Петрушевской поименовал «на все наше Отечество», скажем, Маяковский, притом в стихах. Я вспоминаю о хрестоматийной «Парижанке» по сходству не только выражения (классик, впрочем, говорил грубо — «уборная»), но и приема, обращенного, однако, в другой адрес. Но речь не об адресе, а о литературном приеме... прошу прощения, мой оппонент осведомлен обо всем этом не хуже меня.

Еще больше я стесняюсь, переходя, так сказать, от «плана выражения» к «плану содержания», напоминать Дедкову до дыр зацитированного Бахтина, пресловутый «телесный низ» и прочие термины, ставшие общепринятым местом мировой теории литературы.

И уже не стесняюсь даже, а стыжусь приводить ему на память ту критику, которой подвергался классик А. П. Чехов, когда он был еще современником, а не жупелом для нынешних литераторов.

Знает все это Игорь Дедков. Знает не хуже меня. Я, право, думаю, что он лукавит, — не знаю, сознательно или нет. Лукавит ради любимой мысли о «надбытовом явлении литературы» и «божественном глаголе».

Вот тут есть о чем подумать и поспорить. Но это другая статья.

1985

Пьесы Л. Петрушевской и сцена — не лишенная обертонов драматизма тема. Не только на административном уровне (трудности прохождения), но и на творческом. Одной комментирующей режиссуры (а кто сегодня пожелает с гладиаторской доблестью «умереть в актере»?) здесь мало. Текст как-никак произносит актер. И если он не пропитался многослойностью слова (тут ведь не просто сюжетная или философская функция, тут социальная принадлежность, история души, чаяния, то есть среда, биография, сквозное действие), то никакие постановочные ухищрения не заменят старого совета классика: чтобы словам было тесно, а мыслям просторно.

К сожалению, как раз умение произносить текст (бытовой даже скорее, чем поэтический) нынче в дефиците.

Может быть, поэтому самым «петрушевским» из спектаклей (на моей памяти, во всяком случае) был полулюбительский. Постановка Р. Виктюком пьесы «Уроки музыки» с театральным коллективом ДК Москворечья. Не то чтобы любители владели сценической речью лучше актеров или Р. Виктюк вовсе отказался от собственных «монологов» в спектакле. Напротив, он поменял привычную перспективу и поместил зрителей не просто вплотную, но за спиной актеров на аръерсцене. Это отнимало у исполнителей право на малейшую приблизительность — они играли почти что на коленях у публики. Достоверность происходящего добавочно оттенялась настоящим телевизором, наудачу включенным в программу текущего вечера. А можно сказать, остраивались спектаклем телевизионные приемчики и привычки (случай, интересный с точки зрения теории и практики TV).

Но все дело в том, что само исполнение было оперто на мощный слой типажности (в широком, а не узком смысле совпадения исполнителя с ролью). Этим резервом достоверности пользуется кино, умел пользоваться ранний «Современник». Уровень типажности — закодированных во внешнем облике обстоятельств времени и места — выше, разумеется, в самодеятельности, чем в профессиональном театре.

Новая мера узнаваемости в этой постановке была тогда же замечена и заприходована всеми ценителями театра.

Ни М. Захаров, впервые осуществивший постановку Л. Петрушевской на профессиональной сцене («Три девушки в голубом»), ни тот же Р. Виктюк в «Современнике» («Квартира Коломбины») на такую меру доверия к пьесе (а может быть, к тем, кто будет ее с пристрастием смотреть) больше не отважились, хотя имели счастливую возможность опереть свои спектакли на актеров-«звезд».

М. Захаров пошел в сторону уже не раз и плодотворно опробованной сценой четвертой координаты. Спектакль разыгрывается в плотном пространстве-времени, как бы населенном реминисценциями прошлого; крайний случай их — безмолвные фигуры в глиняных платьях, наподобие чеховских трех сестер, возникающие среди обитателей современной дачи невидимо для них и существующие только для зрителя.

Между тем достаточно мощного взмаха темперамента Инны Чуриковой в сцене несчастного бегства ее Ирины с курорта или трагикомического выстраданного смирения ее последнего монолога; достаточно изумительной миниатюры Е. Фадеевой, которая в одном телефонном разговоре только интонацией освещает все закоулки души, все прошлое, все претензии и обиды отношений матери с дочерью (вот пример актерского владения словом, в котором нуждается театр Петрушевской!); достаточно скупой характерности двух других «девушек в голубом», чтобы не делать подстрочной ссылки на Чехова, которая и так ясна. Жаль, конечно, что рядом с Чуриковой не оказался О. Янковский, но спектакль все равно актерски богат.

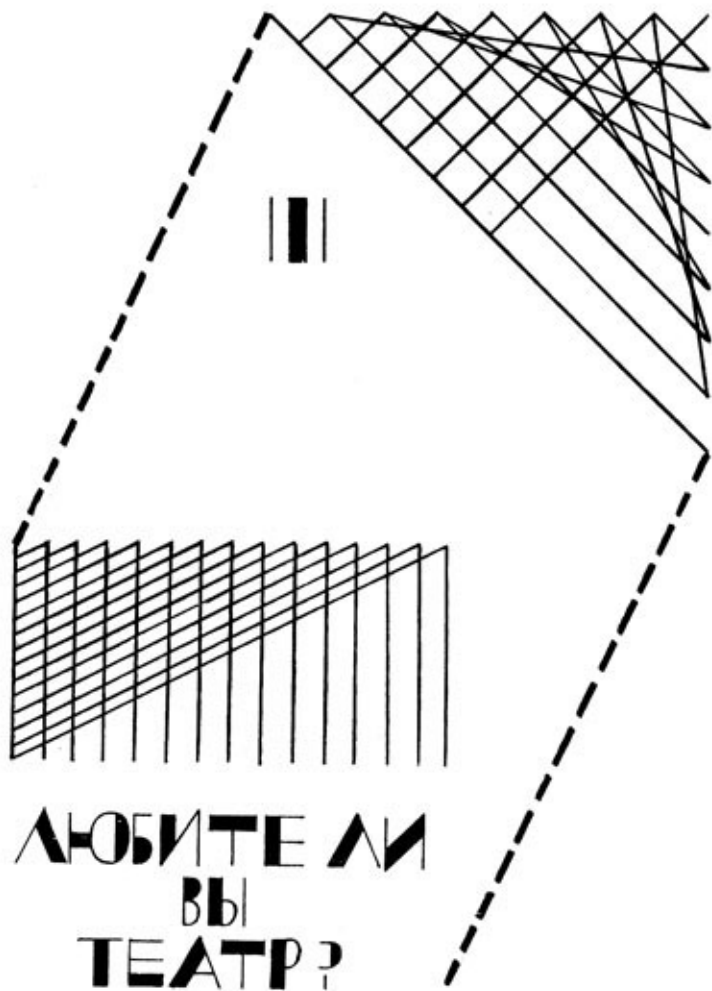
Р. Виктюк, поставивший в «Современнике» комедию-гротеск из четырех миниатюр («Любовь», «Лестничная клетка», «Анданте» и «Квартира Коломбины»), пошел в сторону — тоже сценой опробованную — нарастания абсурда, который в пьесах Петрушевской несомненно имеет место быть.

Счастливая мысль: четыре главных женских роли предоставить одной и той же актрисе — Л. Ахеджаковой, обладающей богатейшим резервом характерности и в то же время устойчивостью артистического типажа.

Все же: «мягкий» абсурд «Любви» и «Лестничной клетки», замешанный на бытовой и социальной достоверности, оказывается продуктивнее «жесткого» абсурда «Анданте» и «Квартиры Коломбины». Обычный лифт — принадлежность нашего урбанизированного бытия, который с монотонным скрежетом некстати глотает и выплевывает совершенно неуместных персонажей, — не просто «находка», как принято говорить, режиссера и художника В. Боера, но и некий современный, лишившийся драматургического здравого смысла *deus ex machina*, который осуществляет перипетии пьес Петрушевской естественнее, но и парадоксальнее, чем несколько натужная режиссерская карнавализация двух последних эпизодов спектакля.

Петрушевская — едва ли не самый благодарный из авторов для познания причуд экологии нашего бытия, и такие тривиальные его предметы, как лифт или телевизор, заключают в себе гораздо больше потенции для театра мысли, равно как и житейского абсурда, нежели всякого рода аллегории и театральные лацци — шутки, свойственные театру, режиссерски примысленные к тексту.

Это не только проблема Петрушевской. Вся «новая волна» в драме, освоившая для сцены новые социальные территории, нуждается в открытии некой театральной аксиологии (подобно открытиям «Современника» или Таганки). А экспериментировать легче на малых и студийных сценах.



ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С...

Каюсь, я люблю, когда уже на дальних подступах к театру — где-нибудь в метро или на перекрестке — спрашивают «лишний билет». И не потому, что это один из немногих видов «дефицита», доступный критику. Просто чем раньше спрашивают, тем раньше начинается праздник театра. Театр начинается не с вешалки — он начинается с праздника.

Театральный зал перед началом гудит и потрескивает, как высоковольтная передача: он заряжен ожиданием. Пьеса поставлена, спектакль отрепетирован, но праздник — дело обоюдное, он может случиться, а может — и нет. Аншлаг создает для него условия наибольшего благоприятствования.

ИТАК — ОБ АНШЛАГЕ

Мне кажется немаловажной дискуссия об аншлаге, начатая «Литературной газетой», и перспективным социологический уклон статьи А. Смелянского (22 июня 1977 г.): аншлаг заемный, аншлаг шлягерный, аншлаг престижный. Но чем больше я вспоминаю эту живую и остроумную статью, тем более мне кажется, что все в ней верно... но неправильно, как говорится в неизвестной «Принцессе Турандот».

Точно улавливая и называя «отдельные недостатки» аншлага, автор не всегда смотрит на театр как на самостоятельный процесс. Он иногда исходит из представления, каким театру надлежит быть. Возведение

в абсолют того или иного момента в истории театра вообще довольно распространенный предрассудок. Для другого автора в этой дискуссии, драматурга Г. Полонского («Литературная газета», 1977, 17 августа), скажем, есть только исповеднический и гражданственный театр конца 50-х. Но не от легкомыслия же самые что ни на есть гражданственные «исповеднические» актеры 50-х — И. Смоктуновский, М. Ульянов, О. Табаков — стали сейчас и самыми характерными. Как, в свою очередь, выученик Мейерхольда И. Ильинский сыграл в 50-х самую «исповедническую» роль тех лет — Акима во «Власти тьмы».

Бесспорным нам часто кажется просто привычное. Скажем, требование тишины в театре. Между тем Мейерхольд сажал на знаменитом спектакле «Зори» Верхарна клакеров, чтобы побудить публику к шуму, разрешал входить и выходить из зала и выражать знаки одобрения и неодобрения. И это было не более сенсационно, чем в иные годы Художественного театра запрещение аплодировать не только после сцены или акта, но и даже после конца спектакля.

ИТАК, ОБ АПЛОДИСМЕНТАХ

Действительно, аплодисменты, которые еще недавно считались добровольной и необязательной данью признательности, и принимали их актеры, скромно потупясь, теперь стали заранее запланированной и срежиссированной частью зрелища — чем-то вроде спектакля в спектакле или водевиля на разъезд карет. Легче всего отнести это к бестактности режиссера, забывшего правила хорошего тона.

А вдруг в этом безумии есть своя система? И не только для потехи пустого актерского тщеславия нужны эти заключительные «коды»? И, следовательно, речь идет не о потере театром своего достоинства,

а просто о какой-то иной форме отношений его со зрителем? Ведь даже и хороший тон не стоит на месте. Помню, Ольга Леонардовна Книппер-Чехова рассказывала, что в молодости ей не разрешалось выйти из дому без горничной: неприлично. А мать ее — прекрасная камерная певица — из соображений приличия отказалась от сцены.

Меняются исторические условия, обстоятельства — еще древние говорили: времена меняются... А вместе с временем меняется и театр. А что, если сегодняшний театральный бум связан сущностно с правом на аплодисменты, которые предоставляет театр зрителю?

Ведь нынче, чтобы увидеть Л. Броневского, Т. Дороницу или С. Юрского, далеко ходить не надо — достаточно включить телевизор. А вот поди ж ты — аншлаг. И дело здесь, право, не в качестве телевизионных программ, а в качествах самого телевидения. Оно может доставить на дом самую лучшую пьесу и самых лучших ее истолкователей, но оно доставляет их зрителям, а не публике. И может быть, самая современная техническая обратная связь не заменит живого общения сцены и зала — проявления той общественной активности, в которой человек, по-видимому, испытывает потребность. И чем меньше удовлетворяет он ее в другом месте, тем более бурно удовлетворяет ее в театре. Вот почему аплодисменты, церемония поклонов, цветы — все то, что составляет неповторимый праздник театра, — не меньше, чем актерам, нужны тем, кто добровольно и даже затратив массу усилий покупает билет и создает аншлаг. Сформулируем иначе: в театре зритель имеет право на аплодисменты.

Кстати, обратите внимание, как часто сегодняшний зритель поднимается на сцену, чтобы лично, из рук в руки вручить любимому актеру цветок. А ведь это тоже считалось неприличным...

ИТАК, О ПРИЛИЧИЯХ

Церемония поклонов, коли уж о ней зашла речь, лишь малая, хотя и заметная толика того общего изменения, которое претерпевает сегодняшний театр. В соответствии с общественным моментом, с логикой собственного развития, наконец, испытывая ту мощную интерференцию, которую вызывают в нем смежные зрелищные искусства — кино и ТВ.

Сегодняшний театр — хочет он того или нет — вынужден обособляться от телевидения и заявлять свою нетождественность ему. Он продолжает траекторию отталкивания от того солидного квазиправдоподобия, которую начал в 50-х годах, идя ко всяческой условности; он самоосуществляется в плотном потоке информации. Все это вместе взятое меняет его благообразный облик. Помню, когда мы кончали филфак университета, наших «немцев» послали на практику в Берлин. Они приехали обескураженные: их плохо понимали, они плохо понимали — их учили языку Шиллера и Гёте, на котором в послевоенной Европе уже никто не говорил. Живой театр, как живой язык улицы, впитывает все, чтобы это «все» вернуть в новом качестве театральности. Приемы эстрады, песенных фестивалей, фигурного катания даже. И еще — кино, телепрограммы, верстки газетной полосы, журнальной прозы и многого, многого другого.

Если нужно ключевое понятие для сегодняшней точки процесса, я сказала бы: актуализация со всеми вытекающими отсюда достоинствами и их продолжением — недостатками, без которых живой театр никогда не обходится. Как известно, Чехов терпеть не мог сверчков и комаров Художественного театра, а Мейерхольд выступал против «мейерхольдовщины». А дальше уже следует просто мода, эпигонство, спекуляция.

Совсем недавно казалось непреложным, что театр начинается с драматургии. Но есть сцена, которая, в сущности, не знает современного драматурга. Между тем ее репертуар насквозь современен — это Таганка. Сначала казалось, речь идет о «поэтическом» спектакле. Но потом театр стал с большим еще успехом ставить прозу, делая это практически без посредства инсценировки — вот именно что актуализируя, а не инсценируя ее.

Заслуживало бы специального анализа, как именно это делается. Как, заимствуя у кино его монтаж, его крупный план, игру света, его натурность, наконец, сцена достигает торжества театральной условности. Не странно ли, что там, где театр вступает в прямое соревнование с кино или кино с ним («А зори здесь тихие...», «Перекресток»), он нередко выигрывает это соревнование, а ведь кажется, что проза доступнее кино, чем театру. Но кино именно что «экранизирует»: оно отрезает пуповину, соединяющую спектакль с прозой писателя. Вдвигая сюжетные мотивы друг в друга, как в «Мастере и Маргарите» по М. Булгакову, располагая их во взаимодополняющей последовательности, как в «Деревянных конях» по Ф. Абрамову, пересекая и возводя в квадрат, как в «Перекрестке» по В. Быкову, или просто вытalkingивая их на авансцену, почти на колени к зрителю, как в «Обмене» по Ю. Трифонову, Театр на Таганке не пересказывает прозу «своими словами». Он выделяет курсивом главное, уводя плавное течение рассказа в театральную условность. Его спектакли скорее приводят на память лит-монтажи Яхонтова, чем обычную инсценировку.

Общее стремление современной сцены к подлинной фактуре материала, с одной стороны, к ораторскому жесту сценографии — с другой, создают предпосылки для этого особого типа зрелища. «Кинофикация театра» 20-х годов по-своему продолжается Таганкой.

А такой в лучшем смысле академический театр, как БДТ, только что поразивший Москву зрелищем толстовского «Холстомера» («История лошади»)?

Почти капустнический, почти пародийный по своей остроте замысел М. Розовского, будучи погружен в лоно высокого академизма БДТ, подкреплен прекрасными песнями, подобранными М. Розовским на слова Ю. Ряшенцева, пройдя через горнило неподкупной режиссуры Г. Товстоногова, стал театральной классикой в новом для нашей сцены жанре. Он явил пример русского варианта мюзикла с характерными для него особенностями: с преобладанием драматической стихии над музыкальной, пока что не выделившейся в самостоятельную его часть и ведущей свое происхождение скорее от самодеятельных «бардов», чем от профессионального оркестра (вспомним «Бумбараш» и «Недоросль» с песенками Ю. Михайлова).

КСТАТИ, О МЮЗИКЛЕ

Слово, конечно, иностранное и просто странное. На одном из обсуждений спектакля кто-то, желая повысить «Историю лошади» в табели о рангах, назвал ее «трагедией». Но это только мнимое попращление дела, ибо что такое жанр мюзикла в лучших своих примерах, как не та же актуализация самых высоких классических образцов, начиная с их королевы — трагедии («Вестсайдская история»)?

Недавно прошла дискуссия о мюзикле в той же «Литературной газете», где его нет-нет да и упрекали в легкомыслии и предостерегали от пресловутой «эстрадности», одним словом, опять же уговаривали соблюдать приличия. Между тем мюзикл не легкомыслен. Он не пародирует свой высокий первоисточник — «Ромео и Джульетту», «Дон Кихота», «Оливера Твиста»

или «Пигмалиона». Напротив, он стремится актуализировать его смысл, прибегая к целому арсеналу средств «остранения» — к травестированию сюжета, к музыке, пению и танцу, к манере исполнения их, которая предполагает (как зонги у Бертольта Брехта) выход из образа и близость скорее к «номеру», чем стыдливую «вампуку» якобы «психологической» достоверности.

ИТАК, ОБ ЭСТРАДЕ

Если приемы эстрады (или фестиваля песни, фигурного катания и прочих массовых зрелищ) могут быть лишь при некоторой пристальности опознаны в блистательном выходе жеребца Милого в «Истории лошади», то есть режиссер, для которого «остранение» через демонстративную эстрадность стало едва ли не визитной карточкой его театра,— это М. Захаров.

Микрофоны — не запрятанные в спинки кресел из опасения, что акустика зала не донесет голоса актеров, а вынесенные к рампе на всеобщее обозрение, как на фестивале песни, где они давно уже стали из технического приспособления инструментом, пригодным для создания «крупного плана» текста; бит-ансамбль, начинающий спектакль «от себя», а не «в образе», — такова вызывающе-эстрадная форма одного из самых «кассовых» московских спектаклей: «Тиль». После долгих лет Театр имени Ленинского комсомола наконец-то захотел стать истинно молодежным и заприходовал пристрастия «своего» зрителя. Но подобно тому как Таганка творит театральность из натуральности кино, так он создал из вроде бы родственного, но не тождественного сцене искусства эстрады свою театральную условность, позволившую ему резко «актуализировать» один из вечнозеленых бестселлеров для юношества — «Тилья Уленшпигеля». Следуя той же

логике, режиссер не стесняется прямо, без обиняков, опереть спектакль на двух актеров-звезд — Н. Караченцова и И. Чурикову, выдвинутых по законам традиционно третируемой «шлягерности» на авансцену представления. При этом звезда Караченцова взошла именно в театре, что стало почти анахронизмом в наш оснащенный «аппаратами» век. И здесь театр смело воспользовался опытом смежных искусств. Можно было бы сказать, что «на Караченцова» стали включать телевизор. И обратный случай, который я назвала бы «казусом Инны Чуриковой». Звезда кино, уже прославленная на экране, выйдя на сцену, вдруг обнаружила такой азарт лицедейства, такой талант к «разговору тела» (выражение А. Д. Попова), что, может быть, театр приобрел в ее лице даже больше, чем кино. Пластика Чуриковой — отдельный сюжет для критика. И режиссер не просто прав в этом случае, опирая спектакль на актеров-солистов, на актеров-звезд, подобных Чуриковой,— это прямая его обязанность — помнить, что у него в труппе есть такая актриса. Не знаю, дождется ли Чурикова своей Катерины в «Грозе», Вассы Железновой или Кураж¹, но, смотря «Тилья», где она играет три разные роли, я думала о том, как мало спектаклей ставится у нас «на актеров». И о том, как этот театр со всем арсеналом его средств мог бы поставить наконец «Трехгрошовую оперу» Брехта с Караченцовым — Певцом, Чуриковой — Полли, да еще пригласив на роль Мекки-Мессера блистательного партнера Чуриковой по фильму «Прошу слова!» Н. Губенко. То-то был бы «парад звезд» и праздник театральности!

¹ Вассы Железновой, как мы видели, уже дождалась. Может быть, сыграет и Брехта со временем.

Понятие это, употребляемое негативно, едва ли не как ругательство, для зрителя нынешнего, «актуализирующего» театра имеет неизъяснимую привлекательность. Да, он покупает билет «на» А. Фрейндлих, М. Ульянова, Ф. Раневскую и Р. Плятта, Г. Бортникова и других, и это его святое зрительское право. Но на самом деле понятие «звезды» в сегодняшнем театре и даже в жизни гораздо более обширно и всеобъемлюще, чем самый полный список актерских имен. А разве не покупают билеты «на Арбузова»? «На Зорина»? «На Ефремова»? Или «на Эфроса»? Разве одно только присутствие О. Ефремова во МХАТе не сместило самым очевидным образом баланс зрительского внимания? И театр, вовсе было потерявший «своего» зрителя, мог снова вкусить на «Старом Новом годе» М. Рощина или «Соло для часов с боем» О. Заградника сладость полноценного зрительского аншлага.

Если можно говорить о «казусе Чуриковой», то было бы интересно исследовать и «случай Любимова» как режиссера-«звезды».

Понятие «звезды», к кому бы оно ни относилось, в самом общем виде выражает еще одну существенную черту сегодняшнего развития зрелищных искусств: маркированность личностью. Это один из самых действенных способов выделения — отдельного ли спектакля или театра в целом — из того огромного потока информации, который обрушивается на зрителя и от которого он обороняется, делая выбор, куда пойти. Стоит специально задуматься, почему именно личность художника, ее особенности более всего другого аккумулирует вокруг себя интерес зрителя; но мы пока просто констатируем это.

Во всяком случае, ни Ефремов, ни Эфрос, ни Захаров не нейтральны в своей работе; они режиссеры четко выраженного «амплуа».

И если Ефремов на репетиционной площадке, так же, как и на сцене, представляет почти исчезнувший тип подлинного «социального героя», то Эфрос воплощает еще более редкое амплуа, которое в старом театре называлось «неврастеник». Его спектакли всегда на пределе, у последней черты, они задыхаются — даже если это комедия «Женитьба», — они вызывают нервный подъем в зале и вихри сенсации вокруг театра. Цикл больших классических спектаклей Эфроса — начиная от «Трех сестер» и «Ромео и Джульетты» и кончая «Месяцем в деревне» — тоже по-своему «актуализирует» классику — вырывает ее из хрестоматийного небытия и вплотную придвигает к зрителю. Никто не умеет делать это с такой убежденностью — пусть полемической, — как Эфрос. А ведь он, как и «Современник» (и еще до «Современника» — на сцене Центрального детского), начинал как режиссер подробного и мягко реалистического рисунка. Теперь они могут поспорить в условности. Но ведь и сегодняшний «Современник» на свой лад «актуализирует» Достоевского — и притом самого несценичного Достоевского, автора «Записок из подполья» и «Сна смешного человека» (режиссер В. Фокин).

Утрачивает нечто классика при такой «актуализации»? Утрачивает, разумеется. Утрачивает у корифеев. А подражатели, поспешающие за модой? А нетребовательные зрители, поощряющие эпигонов? Как нечто утрачивает и проза на Таганке, как утрачивает и сама театральная традиция в целом на этом ее витке.

Скажем больше: сегодняшний театр сеет зубы дракона для следующего витка.

Но, утрачивая, театр нечто и приобретает. Ну хотя бы зрителя — а в эпоху кризиса посещаемости одно это кой-чего стоит. Выигрывает и зритель — живое, нехрестоматийное приобщение к литературе. Приобретает и еще нечто: осваивает те поиски, которые вспых-

нули на рубеже века, на рубеже экспансии массовых средств, торжества массовых движений и взрыва информации. Но это уже другая тема, куда более серьезная, нежели аншлаг.

...А вообще-то и я со всеми согласна: желательно, чтобы искусство было высоким, зритель — взыскательным, критик—внимательным, а аншлаг — вечным...

1977

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

О студиях — без этого нельзя осмыслить существование театра в современных обстоятельствах. Студии если и не единственный, то наиболее естественный резервуар зарождения новых театров.

Студия — это «штудия», опыт, попытка, эксперимент, испытательный полигон, как теперь говорят, ставшая традицией со времен совместных исканий Станиславского и Мейерхольда «На Поварской». А ведь Художественному театру не минуло и 10 лет, когда Станиславский ощутил нужду в студии. Однако малая сцена, как она ни мала, не заменяет студии организационно. Ведь студия — эксперимент всесторонний, не только репертуарный. Отношения с искусством, отношения между собой, со зрителем, наконец, со зданием, вернее с отсутствием такового, а значит, с тем случайным, доставшимся пространством, которое только вера и фантазия и могут преобразить в театр...

Между тем профессиональных студий, какою был опыт Поварской, а потом весь длинный ряд или, вернее, гроздь студий Художественного театра, какою был «Современник» уже на нашей памяти, — нет как нет. Полусуществование студии О. Табакова — живой, жизнеспособной, не запрещенной циркулярно (как сказано у Чехова), но и не разрешенной вполне, — часть общей беды.

Ненаписанная статья о студиях — еще и невосполненный долг.

Хорошо, что проросли хоть студии самодеятельные в первоначальном и прекрасном смысле этого слова. Театр-студия на Юго-Западе, Студия дома санитарного просвещения, Театр на Красной

Пресне или студия ДК Москворечья — все это театры, зарождающиеся желанием, сформированные личностью руководителя, определенные обстоятельствами места, где им довелось получить хотя бы временную прописку...

К вопросу о театре: это театры без здания. Это любые предлагаемые обстоятельства, превращенные в театр.

Даже сугубо функциональные вещи способны к переносу функций. На этом, в частности, основан поп-арт.

Дисфункция — это когда объект не выполняет свою функцию. Например, гостиница, в которой приезжий не может получить номер. Или больница, не обеспечивающая ухода за больными.

Но перенос функций — это потенция вещи, помноженная на творческую потенцию человека. В Гамбурге, например, старая фабрика отдана под ателье художников. Зачем ходить далеко — бывший манеж используется под выставочный зал. Очень жалко прекрасных старых конюшен на Скаковых улицах, которые разрушаются (как слишком многое уже разрушено в Москве), вместо того, чтобы дать им шанс на новую жизнь в искусстве.

М. Розовскому достался нарядный зал старого особняка, где помещается Дом санитарного просвещения, который очень по-разному играет в «Бедной Лизе» по Карамзину и в современном спектакле.

А вот Театр-студия на Юго-Западе создал стиль из своего непроприодного помещения наподобие какого-то внутреннего пустыря в недрах современного дома (худшее, что может достаться театру). Отсутствие портала и глубина сцены — не в фигуральном, как в театре, а в буквальном смысле сцены-колодца — привела к необходимости особого освещения; стиснутость пространства определила сжатость временную, и все вместе создало тот экспрессивный, резко акцентированный тип спектакля-конспекта, который неожиданным образом актуализирует самые трудные для обычной сцены пьесы вроде «Ревизора», взрывает скрытый пафос булгаковского «Мольера», позволяет и карнавальность спектакля «Поет Алла Пугачева». Трудно сказать, что может случиться с театром в другом помещении, хотя, быть может, в какой-то момент смена предлагаемых обстоятельств сама по себе рождает новое.

На случайном выездном спектакле Театра на Красной Пресне в

Доме культуры Москворечья я видела одно из самых впечатляющих изображений смерти, спровоцированных условиями местности.

Правда, с самого начала представление было решено В. Слесивцевым, режиссером с чрезвычайным пространственным воображением, как освоение всего объема здания: фойе, черных лестниц, зрительного зала. Но здание ДК Москворечья (в отличие от собственного помещения театра) расположено на широкой улице, как раз над подземным переходом. Пьеса — ретроспекция жизни только что погибшего молодого режиссера. И вот по ходу спектакля, когда он должен в последний раз удалиться за кулисы, чтобы погибнуть, из окон фойе мы видим, как он выходит на улицу — современный молодой человек в кроссовках и лыжной шапочке, в сопровождении странного персонажа наподобие бутафора — и начинает спускаться в туннель подземного перехода. На пустынной улице, в сгущающихся сумерках, среди равнодушного мелькания машин он медленно спускается по ступенькам, и жерло туннеля постепенно поглощает его — сначала ярко-белые кроссовки, потом фигуру, приветственный жест прощания, и странный спутник его во втором, символическом плане пьесы оказывается Смертью, забирающей его в свой предел. Мелькает в последний раз помпон на шапке, и вот уже оба скрылись в глухой темноте подземного перехода, а наверху продолжают так же безразлично мелькать автомобили, автобусы, тени пешеходов — обычная уличная жизнь, на минуту ставшая сценой. Так мог бы нисходить в Аид царь Эгип или Орфей спускаться в царство теней за своею Эвридикой. Обыденность современного города оказалась потенциально семиотична, открыла свои скрытые значения, и то, что в обстоятельствах сцены было рутинным сюжетным ходом, в контексте городского пространства, осмысленного в терминах мировой культуры, оказалось уходом из жизни в небытие.

Это один из примеров — их множество. Ибо студия, пока по закону Паркинсона она не стала обычным театром, это всегда приключение, ежедневный экзамен по сопромату: преодоление сопротивления материала и преобразование его в искусстве.

ПРОФЕССИЯ — АКТЕР

...В Театре имени Моссовета идет современная пьеса «Тема с вариациями» С. Алешина. Но М. Терехова и С. Юрский, накиннув тут же на сцене висящие костюмы, с заразной охотой и великолепным брио разыгрывают новеллу Боккаччо. Ни Терехова, ни Юрский, ни Р. Плятт — третий участник спектакля — актеры, ролями не обиженные. Какова же должна быть тоска по перевоплощению, чтобы в один спектакль (а по ходу они играют еще фрагменты из «Сирано де Бержерака» и «Перед заходом солнца») вместить четыре пьесы!

...Для своего творческого вечера, единожды прошедшего в тесном зале Центрального Дома литераторов, Т. Доронина специально подготовила целый акт из пьесы Теннесси Уильямса «Татуированная роза», безо всякой надежды перенести ее в театр, где она репетирует другую пьесу того же автора — «Кошка на раскаленной крыше».

...В самостоятельном спектакле, поставленном Р. Виктюком по пьесе Л. Петрушевской «Уроки музыки», среди любителей (у которых, по правде, не грех подзанять кой-чего и профессионалам) с первого дня играет В. Талызина — тоже не самая забытая из актрис.

Итак, опять актер и «проблема занятости» — тема, которая долго муссировалась на страницах газет и журналов: не злоупотребляет ли он возможностями, открывшимися благодаря кино и телевидению, не утом-

ляет ли внимание зрителя, мелькая наподобие Фигаро там и тут, не расточает ли свой талант в погоне за...

Напомним, кстати, что 30 — 40-е годы были годами сетований на незанятость актеров и особенно актрис. Биографии Бабановой и Раневской, Андровской и Мансуровой — это драмы нереализованности творческих сил.

Но если вернуться на минуту к предыдущей широкой дискуссии, то читатель легко заметит, что случаи, предлагаемые его вниманию, нетривиальны. С одной стороны, всякая «выгода» изначально вынесена в них за скобки ситуации; с другой, имена актеров ручаются за качество. Так что разговор не о том. Не о театре, а скорее о жизни. Не об актере «в себе», а скорее «для нас».

Дело в том, что фигура Актера, если написать ее с прописной буквы и пока что отрешиться от возможных оговорок, в некоторых отношениях представляется мне столько же уникальной, сколь и универсальной для всех нас, для общества. И внимание к нему, и любовь, и претензии, и спрос с него, и дискуссии — все это нечто большее, более общее: стоит лишь на одну минуту выйти за рамки внутри- и околотеатральных проблем.

Если жажду лицедейства, снедающую актера, обозначить в более бюрократических терминах, то окажется, что упомянутые выше премьеры и премьерши, не обгаемые ни кино, ни телевидением, ни Госконцертом, тем не менее ищут и находят любой пригодный повод, чтобы еще и еще... поработать сверхурочно.

ВОПЛОЩЕННАЯ УТОПИЯ

Представим себе на минуту слесаря из жэка, который пожелал бы в свободное время из одной любви к искусству артистически привести в порядок все те

краны, трубы и унитазы, которые в его хозяйстве периодически барахлят. Такой Афоня, наверное, показался бы утопическим.

Наверное, именно поэтому профессию актера в табели о профессиях принято относить к «творческим». Это означает, что система стимулов и выгод отличается ее от ряда других, не менее необходимых, но менее творческих профессий. Такова грубая проза жизни, хотя понятие «талант» шире не только актерской, но и всей совокупности так называемых «творческих» профессий. А иному научному сотруднику, давно утратившему единоличие своего труда, проще предаться какому-нибудь престижному хобби или зарабатывать циклевкой полов, чем пытаться на досуге открыть новую частицу.

Но даже и для более прозаических профессий желательны еще и непрозаические — скажем, творческие — стимулы; не потому ли рвется молодежь на «свои» стройки, а работницы пишущей машинки требуют всесоюзного конкурса: во всяком деле важны цель, уровень, оценка, признание.

Нетрудно предположить, что человеку вообще интереснее (престижнее, выгоднее, веселее — ненужное зачеркнуть) вкалывать, чем перетирать на работе время; реализовать свои возможности, чем зарыть талант в землю. Но проза жизни вносит свои отрезвляющие поправки и рождает свою мудрость. Немало нужно, чтобы стерлись эти простейшие потребности и родился некогда иронический, а ныне вполне обыденный афоризм: где бы ни работать, лишь бы не работать.

На этом фоне актер, рвущийся напропалую играть в кино и на телевидении, организовать студию и еще участвовать в самодеятельности, как бы даже не подзревая о бойком присловье «до лампочки», — как раз и представляет действующую модель того естест-

венного человеческого состояния, когда работа есть в то же время и удовольствие, а среди стимулов первую скрипку играет потребность реализовать себя. Современные массовые средства расширили его возможности, но «горючим» по-прежнему остался дефицитный личный энтузиазм, то самое, что называется «талантом» и «творчеством».

Поэтому, дискутируя права и обязанности актера, правильнее исходить не столько из того, что он — монстр и рвач, а скорее из предположения, что странная и вроде бы несерьезная профессия лицедея воплощает в то же время извечную человеческую утопию — реализовать себя сполна, исчерпать возможности, прожить как можно больше жизней в одном лице. Не потому ли вечно толпится у студий молодежь, что она предчувствует эту возможность воплощенности, кругооборот зерна, дающего всходы?

Для актера милостью божией (а без нее в этом деле не обойтись) его профессия есть служба и хобби, средство к существованию и образ жизни, работа и страсть.

Иной любимец публики мог бы в очередной отпуск ловить кайф у самого синего моря, красоваться в скромном лавровом венке среди почитателей, — одним словом, стричь купоны своей популярности. Но вот поди ж ты: под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой, а он, мятежный, ищет роли... И, насладившись 3—4 дня досугом, срывается куда-нибудь на киностудию или в гастроль. Такова нормально-сумасшедшая жизнь артиста, без выходных и отпусков, без отдыха и срока, если он, к примеру, О. Табаков или А. Калягин, М. Ульянов или С. Любшин, — нетрудно назвать «и других».

Не о том ли говорил чеховский Тригорин: «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Когда

кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться — ан нет, в голове уже ворохается тяжелое чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать, и так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя... Разве я не сумасшедший? Разве мои близкие и знакомые держат себя со мною как со здоровым? «Что пописываете? Чем нас подарите?»

И актер, проводящий ночи в «Стреле» по дороге на Ленфильм или дни в самолете — с гастролей в Останкино и обратно — тоже, конечно, безумец; и он для меда, отданного другим, быть может, обирает пыль с лучших своих цветов.

Но есть нечто, что отличает его даже от писателя и от любой другой «творческой» профессии: он в буквальном смысле *воплощает* утопию, осуществляет ее посредством самого себя, своей плоти. Даже о писателе судят по тексту. Актер ежедневно предьявляет самого себя — фигуру, походку, голос, глаза. Это создает особую форму его существования.

С одной стороны, по способу своего производства он единоличен: побуждение и материал его работы — все заключено в нем самом. С другой стороны, по способу потребления его труд, как никакой другой, публичен. Его результат виден всем.

ОБРАТНАЯ СВЯЗЬ

Если строители сдали дом с недоделками — чумазый, без дверных ручек, с цементом в ваннах, — об этом знает комиссия, страдают жильцы, в худшем случае помянут где-нибудь в фельетоне. Если врач поторопился, не вник, поставил неправильный диагноз, в худшем случае он будет иметь дело со своею совестью. Бездарного руководителя не уважают лишь

его собственные подчиненные. И только актер имеет поистине всенародный ОТК.

Это тоже часть исковой утопии: постоянная, непрерывная обратная связь. В кино и на телевидении она отчасти опосредована техникой. Театр — живое воплощение этой связи «актер — зритель — актер», и вот почему среди бума технических искусств он, вопреки апокалиптическим пророчествам, удержал своего зрителя.

То, о чем человек работающий может только мечтать — общение, признание, оценка, — он получает в процессе самого своего труда — спектакля.

Но эта же тотальная публичность, обозримость труда актера заключает в себе и обертоны разного значения и смысла.

Есть, разумеется, кое-какая бытовая прибыль в актерской известности. То строгий представитель ГАИ поглядит сквозь пальцы на маленькое упущение за рулем; то перепадает дефицит от благодарной работницы прилавка; то выйдет облегчение от непредсказуемой сферы обслуживания: починят в срок холодильник или телевизор.

Возможен моральный ущерб, ибо нету более доступной и легкой сферы общественной активности, чем суждения об искусстве, притом безапелляционные. Их не обжалуешь в суд, даже товарищеский. И если жалобы новосела или пострадавшего от прачечной часто остаются втуне, то даже самый знаменитый актер беззащитен перед зрительским мнением, далеко не всегда компетентным. Для актера, в отличие от иного твердокаменного директора столовой, пять-шесть облыжных писем на студию могут обернуться стрессом.

Но есть и менее очевидная, скрытая опасность обратной связи, зависящая как раз от ее обратимости.

Все мы вместе и каждый в отдельности, усевшись ввечеру перед телевизором или добыв с трудом билет в театр, не только возвращаем актеру наше удовольствие, радость или слезы, но и перекладываем на него неволью груз наших дневных забот.

Вам не утвердили тему научной работы. Нагрубили в химчистке. Вы простояли в очереди за босоножками, и не досталось. Зато досталось от начальника. Вы натолкались в метро с двумя авоськами и двумя пересадками в час пик. Все это отбрасывает вечерние тени на лицо актера. Он постарел? Устал? Берется не за свое дело? Быть может. А может быть, это мы постарели, это наша усталость глядит на нас с экрана. Это наша восприимчивость, способность узнавать новое, а не почивать на привычном сдала, потерпела усушку и утруску. Ведь даже разносить новые туфли — работа для ног. Что же говорить о новом, непривычном опыте для души? О новом амплуа знакомого актера? Новизне пьесы, постановки, подхода к действительности, наконец?

Но жесткость обратной связи еще и в том, что, олицетворяя наши утопические чаяния и возможности, актер олицетворяет все-таки нас, с нашими «проклятыми» и каждодневными вопросами. Как понятие собирательное, он олицетворяет и наши беды, вины, душевные протори не только на сцене, но и в быту.

ОТБРАЖАЮЩЕЕ ЗЕРКАЛО

Когда шофер за баранкой, лифтер в подъезде, продавец магазина «Мясо», директор предприятия или преподаватель вуза — каждый в меру своего положения — стремятся подработать, это всем понятно: маленькая, но семья, говоря словами поэта. Когда актер в свободное время работает актером, это наводит на мысль о «халтуре». Бывает, что говорить. Есть среди

актеров и актрис не только Негины, но и Смельские, кому материальная отдача важнее самоотдачи. Есть удачливые продавцы своей славы и умелые покупатели предметов повышенного спроса. Есть непреременные участники ярмарки тщеславия и охотники за дензнаками. Это не привилегия профессии, все это встречается и в нас. Не будем ханжами, вспомним лучше, как чеховская Раневская на декларацию Пети Трофимова «Мы выше любви» заметила: «А я вот, должно быть, ниже любви». Охотно позволяя самим себе в житейской практике быть «ниже любви», мы хотим, чтобы актер всегда был «выше», не замечая к тому же, что массовые средства, интервью, выступления и исповеди сократили дистанцию, сделали его облик доступнее, более похожим на нас.

Между тем для актера — о чем с мудрым достоинством написал в журнале «Театр» маститый Игорь Ильинский, заработок — в том числе свехурочный — такой же стимул, как для всякого другого; по большей части даже не роскошь, а средство к существованию. И как бы ни сладка была «шумная слава», как бы ни облегчала она отношения со строптивой сферой обслуживания, все равно он живет тою же жизнью, его обуревают те же заботы, подстерегают те же болезни и горести, что любого из нас. И не только в статьях и досужих разговорах, но и на самом деле он так же устает, стареет, изнашивается. Он испытывает кризисы и стрессы в поисках характера, в конфликтах с ролью, в трудных отношениях с партнерами или режиссером, в вечной неуверенности в результате. К тому же в системе зрелищных искусств он воплощает не только свободу творчества, но и его зависимость.

Он зависит от ролей, которые ему предложат или не предложат в театре, кино и на телевидении. От того, существуют ли, написаны ли эти искомые роли драматургом. От того «увидел» ли его в этих ролях

режиссер. От того, включены ли эти спектакли в план театра или студии и утверждены ли в этом плане вышестоящими инстанциями. Его пресловутая «тема», которую потом предстоит итожить критике, не заявляется на художественном совете, а складывается (или не складывается) долгим способом проб и ошибок, которые не всякому и не всегда дано преодолеть.

Сколько лет «простаивала» Л. Гурченко? Сколько ролей сыграла Г. Волчек? Сколько ролей недоиграли Н. Губенко или А. Филозов? Почему не играет в кино И. Кваша? Что ни имя — самое знаменитое, — то вопрос.

Немудрено, что актеры торопятся в режиссеры, в писатели, в сочинители и исполнители песен. Прекрасно, если им удастся еще и это, если жажда самореализации может излиться в смежном искусстве. Если — как в Шукшине — в его творческой личности равноправно соединяются разные возможности. Но нередко это все же компенсация недоовожденного. Примеры, с которых мы начали статью, могут служить наглядным пособием.

Морщины разочарований, следы жизненной борьбы, серый цвет усталости, жесткость, спрямляющая юношескую округлость, — все это ложится с годами на лицо актера, как на любое человеческое лицо. Но это ведь не просто морщины — это опыты быстротекущей жизни, складывающие личность, без которой нет и профессии.

Разве «поздняя» Гурченко «Двадцати дней без войны» «хуже» той, с белой муфточкой, из «Карнавальной ночи»? Разве «поздний», жалкий и гордый Любшин из «Пяти вечеров» менее интересен, чем ранний, из ленты «Мне двадцать лет»? Разве «поздний» Ефремов, яростно крушащий остатки своей жизни и личности в «Утиной охоте», беднее юного «героя нашего времени» из «Вечно живых»? И разве не стала

открытием «поздняя» Ольга Яковлева в спектаклях по Достоевскому, Тургеневу, Теннесси Уильямсу?

Случается и иначе. Молодые и привлекательные черты иного актера могут забронзоветь, расплыться в самодовольство, сформироваться в нагловатое жлобство, стереться безразличием до неразличимости, оскалиться суперделовитостью — каждый сам припомнит примеры, я не хочу. Но и в этом случае он, увы, не перестанет быть нашим зеркалом, и в этом — печальном — случае на зеркало неча пенять...

Так что эта пресловутая проблема актера — его неудовлетворенности и его поспешности, его «безумия» и его обыкновенности — она, в сущности, проста и легко обозрима. Недаром написал поэт:

Какое время на дворе,
Таков Мессия.

Но недаром же и окружен актер такой настороженной и придирчивой зрительской любовью...

* * *

Каков бы ни был современный Актер, со всеми вытекающими качествами, я люблю его, потому что он несет на себе лицо времени, но не перестает быть и вечной утопией. Он воплощает нас самих, восполняет что-то в нас недоовощенное, договаривает что-то нами недосказанное, показывает, чем мы хотели бы быть. Даже богатый поздним умом, он все равно сжигает себя во имя нашей невыраженности. Недавняя ранняя смерть Василия Шукшина и Владимира Высоцкого сделала это неопровержимо наглядным.

Вот и Высоцкий: тратя себя в театре, в кино и на телевидении, он успел еще насочинять и сыграть в своих песнях целую «землю людей», от вратаря

до свинаря, не говоря о собственном образе артиста и поэта. Он показал, как много может один человек сказать всем, если его сдает талант и творчество.

И как бы популярны ни были его песни, нужен был его темперамент, голос, срывающийся в бешеную хрипоту, его лицо из толпы, шум и ярость его личного присутствия, чтобы собрать на себе зрительское внимание и дать узнать в себе — нас.

Нужен был актер, ибо еще три века назад принц Гамлет сказал: актеры — обзор и краткая летопись века.

1981

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

С давнего времени осталось беспризорным заглавие: «Театр одного дирижера». Театр ведь нечто большее, более широкое, чем только дом, где должны бы разбивать сердца. И невыраженность — может быть, общий наш удел. Только немногим угадается ее пересилить.

Геннадий Рождественский — не дирижер лишь, не просто следопыт музыкальных и прочих архивов, не только один из просветителей, открывающий слушателям клаповые музыки и ее истории, — он еще природный лицедей, действующий на концертной эстраде, правда, от лица себя самого (в современном полунаучном полужаргоне это принято обозначать термином «имидж»).

Всякое исполнительство — будь то музыкальное или поэтическое — это еще и театр, зрелище. Самые совершенные звукозаписи, оставляя слушателя наедине с музыкой, вычитают эту зрелищность. Между тем концерт не только интерпретация музыки, но еще и лицедейство (недаром задержался здесь фрак, который практически перестал быть бытовой одеждой). Концерт пианиста, к примеру, хоть и называется сольным, всегда пьеса на двоих, диалог с инструментом, и никогда у двух музыкантов эти отношения не бываю одинаковыми. Из ранних впечатлений: Мария Юдина в глухом черном платье подходит к роялю: и фигура, и рояль, и звуки — все кажется монумент-

тально, почти сурово — поднимает ввысь: не концерт, а действо.

Совсем другое зрелище — Эмиль Гилельс, разминающий, прежде чем начать, свои короткопалые руки каменщика (особенно почему-то помнится в войну в ледяной торжественности зала). Потом тяжело и сноровисто он опускает их на клавиши, как кладут каменную кладку собора, вызывая мощные органные звуки.

Или встреча с роялем Святослава Рихтера — всегда очень личная, интимная, почти эротическая — страсть, ярость, воздушная, ласкающая нежность пальцев, вызывающая из клавиш какие-то колокольные звоны и шепоты. Рихтер за роялем — подсмотренный момент творчества, момент истины.

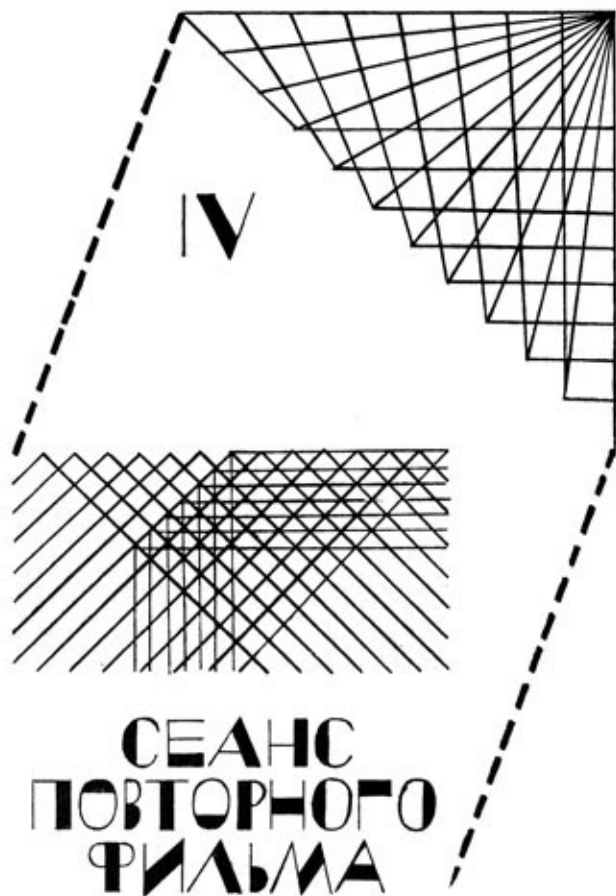
Но и дирижер за пультом — зрелище, спектакль, достигающий иногда высокого накала (не могу понять, кстати, почему исполнение музыки считается нетелевизионным и его прикрывают всякими необязательными, пейзажными и прочими иллюстрациями. Просто надо научиться показывать).

Но Рождественскому этого мало. Он поворачивается лицом к залу и выступает как исследователь, свидетель, рассказчик, чтец — как лицо «от музыки» и от себя самого.

Я бы не назвала то, что делает Рождественский, популяризацией. Его предмет — не сведения, но аура музыки. Иногда это приключения какой-нибудь нотной тетради, заблудившейся в веках; иногда — личность полузабытого композитора 20-х годов, соседа по дому; порою — стихи. Трудно сказать, что меняется от сознания, что присутствуешь на первом исполнении какой-то забытой вещи или, напротив, на юбилее знаменитого сочинения, но что-то неуловимо меняется. Может быть, рождается осознание уникальности, чувство подлинника. А может быть, аура — к тому же средоточие между вещью и душевным миром.

Во всяком случае концерты Рождественского — это еще и театр, театр музыки, где она выступает не только сама по себе, как совокупность звуков, не только как интерпретация самой себя, но еще и как действующее лицо на подмостках истории культуры.

Может быть, понятие театра нужно считать более широким, чем просто исполнение пьес. Например, «театр одного поэта». Но это новая тема...



ЕЩЕ НАЧАЛО...

Так вышло, что я посмотрела обе картины Глеба Панфилова — «В огне брода нет» и «Начало» — сразу, одну за другой, в хронологическом порядке их появления на свет божий, и показалось, что ничего и не прерывалось на экране — просто сместилось во времени. Экран на секундочку мигнул, зажегся снова, и — та же девушка, в другом обличье, стояла перед тем же судьей-искусителем, испуганная и непреклонная, и знала, что брэнное ее тело обречено и боится смертной муки, но «в огне брода нет», и тут уж ничего не поделаешь — придется гореть на костре. Ибо в начале «Начала» играла артистка Инна Чурикова небезызвестную Жанну д'Арк.

Имена режиссера Глеба Панфилова и его странной «звезды» Инны Чуриковой вспыхнули на кинематографическом горизонте вместе и вдруг — без предисловий. Новизна их неожиданного блеска умерялась лишь маститостью сценариста Е. Габриловича. Достоверная и лубочная история медсестры и самодеятельной художницы Тани Теткиной была не запланирована и почти случайна (она могла бы и не попасть к белым) — все же смерть ее в последнем, навсегда оставленном режиссером кадре была так же неотвратима, как костер Жанны д'Арк.

Сама по себе стилизация эпохи гражданской войны в духе лубка не была персональным открытием Глеба Панфилова. Она носится в воздухе сегодняшнего

кинематографа, как вообще всяческие стилизации эпох прошедших. Недаром так много точек соприкосновения (не заимствований, а вот именно что совпадений) между первой и уже вполне зрелой картиной Панфилова «В огне брода нет» и «Гори, гори, моя звезда» А. Митты по сценарию В. Фрида и Ю. Дунского. Пламенный энтузиаст нового искусства Искремас (читай «искусство революционным массам») — и безымянный деревенский примитивист, в свободное от столярной работы время вырезающий своих одержимых и статичных, как идолы, красноармейцев, — и молчаливая, нескладная Таня Теткина, сосредоточенно пишущая грозные лики и распластанные красные знамена революционных бойцов; наконец, образованный белый офицер, ощущающий эту сосредоточенную силу, рождающую их искусство, пытающийся проникнуть к ее истокам и фатально убивающий художника, человеческим талантом которого он невольно восхищен и втайне испуган, — пункты совпадений симптоматичны и заслуживали бы специального внимания.

Но я пишу сейчас не о тенденциях кинематографа, а о явлении нового режиссера и новой актрисы, и разность фильмов занимает меня в эту минуту больше сходства.

Разность раньше всего в том, что «Гори, гори, моя звезда» — фильм о месте художника в революции, будь то сознательный и пламенный Искремас, самородно-талантливый немой резчик или веселый циник и деловой киношник, знающий, что развлечение нужно людям при всех режимах и даже войнах; «В огне брода нет» — картина скорее о месте революции в судьбе человека, будь он командир, комиссар, рядовой боец или сестра милосердия. Или художник. Поэтому у Панфилова нет места легкокрылой иронии

Слуцкого. Поэтому Чурикова, с сугубой повседневностью и антикрасивостью ее обличья и скрытым в этом облище неложным пафосом, оказалась идеальной для него актрисой.

Я не знаю исторической последовательности обстоятельств — было ли вначале слово, то есть сценарий, а уже потом явление Чуриковой, или сценарий писался уже с учетом ее индивидуальности. Но «Начало»-то уж наверное писалось Габриловичем и ставилось режиссером специально для нее и о ней — и это в фильме есть главное открытие и главная удача Глеба Панфилова, который сумел не только оценить феномен этой актрисы, но и подчинить его своей организованной и неожиданной режиссуре. Так получилось, что оба фильма, действие которых происходит в разное историческое время, в разной среде, в разных обстоятельствах, и которые вовсе не имеют в себе ничего общего со стороны внешней, оказались об одном и том же, о красоте человеческой личности и о мощи заложенной в ней веры, которая, по преданию, способна даже остановить солнце.

Слова эти, банальные сами по себе, имеют по отношению к Чуриковой небанальный смысл, потому что она как раз то, что с кинематографической точки зрения может посчитаться совсем некрасивым.

Собственно, на этом и построен фильм «Начало».

Никто не верит, что хоть один мужчина обратит внимание на некрасивую девушку, — поэтому она стоит у стены на провинциальной танцплощадке, нагруженная до ушей сумочками более интересных подруг. Никто не верит, что ее могут взять из самодеятельности, где она вечно будет играть бабу-ягу, на роль Жанны д'Арк.

Есть только один человек, который страстно верует и в то, что она достойна самой замечательной любви и самой трудной роли и что в ней заложена та самая

красота личности, которая важнее объема талии, бедер и даже модного уродства, — это сама героиня Чуриковой.

Впрочем, нет, конечно: в фильме «Начало» это режиссер (Ю. Клепиков), который в маленьком провинциальном городке на самодеятельной сцене присматривает ее на роль Жанны, и тот красивый и легкомысленный молодой человек, Аркадий (Л. Куравлев), который, поссорившись с женой, приглашает ее танцевать, а потом переезжает к ней — пока его не забирает обратно жена как свою собственность.

А в жизни это сценарист Е. Габрилович, режиссер Г. Панфилов, оператор Д. Долинин, который снимает Чурикову так, что вы вдруг воочию видите эту внутреннюю красоту ее личности...

Но не в этом суть, потому что, повторяю, фильм Панфилова о мощи человеческой веры — в дело, в призвание, в талант, в счастье, наконец — об этой стихийной и побеждающей силе, которая побуждала нескладную Таню Теткину творить свое никем не заказанное, не оплаченное, не обученное, но безошибочное искусство, любить солдата Аleshку и идти с камнем в руке навстречу офицерской пуле, а провинциальную дурнушку Пашу Строганову могла превратить в страстно влюбленную и по-своему обаятельную женщину и в Жанну д'Арк.

Кстати, о Жанне. Теоретически это самый бесспорный, но практически — самый спорный пункт фильма.

Едва ли можно найти в советском — да и не только в советском — кинематографе актрису, более пригодную для роли деревенской святой, одержимой своими «голосами» и чудом спасающей Францию, нежели Инна Чурикова. И трудно снять ее в роли Жанны менее удачно (не считая, пожалуй, одной сцены, где она отказывается играть), чем это сделано в фильме

«Начало», где съемки «Жанны д'Арк» проходят насквозь всю картину как ее сюжетный стержень.

Можно отнести это за счет недостатка опыта или неудачи режиссера, за счет скованности актрисы, наконец, в виду столь громкого имени, как Жанна д'Арк (фильмы о Жанне снимали такие корифеи мирового кино, как датчанин Дрейер и француз Брессон).

Допуская критический произвол, я предпочитаю отнести это за счет точной до жесткого самоограничения выверенности режиссерского замысла, что, на мой взгляд, самая сильная черта странно-зрелого таланта Глеба Панфилова, лишенного с первого фильма очаровательных слабостей дебюта. У Панфилова почти нет лишнего, случайного, мило, но необязательно подмеченного по пути — всего, что составляет раскованный, но и разболтанный стиль так называемого «современного» кинорассказа. Манера его проработанна, кратка, целеустремленна даже в своих непредвиденностях и алогизмах. У него волевая рука — и это большая удача для Инны Чуриковой, потому что ее стихийная талантливость, не будучи взнудана искусством сценариста и волей режиссера, грозила бы расплыться в нечто неопределенно-яркое, но бесформенное.

Иначе говоря, таланту этой актрисы нужно ставить барьеры — тогда она берет их тем эмоциональным рывком, взлетом темперамента, тем махом, который и раскрывает — сквозь внешнюю заурядность черт — незаурядную силу натуры.

Так построена ее роль в первой картине, так построено и «Начало».

Нелепая еще Таня Теткина, которую даже при существующем дефиците женского пола в санитарном поезде и в продотряде никто не берет в расчет, ощущает в себе как тяготу и женскую силу, и талант

художницы. И надо же, чтобы единственный, кто польстился на нее, был вечно настороженный — с комплексом неполноценности, как сказали бы мы теперь, — солдатик Алешка, ревнующий ее к искусству и ревнивый к малейшим нюансам ее отношения к себе.

Любовь Тани Теткиной протекает как непрерывный конфликт — в котором она, некрасивая и вроде бы поначалу нежеланная, все равно не способна к компромиссу; конфликт и ее художество, мало кем оцененное; наконец, ее понимание, что есть революция, невидимо глазу испытывает на себе давление описанного выше конфликта между комиссаром и командиром поезда — между их разным отношением к правде при все уравнивающим конце.

Но взрыв ее подлинного бабьего горя при разлуке с Алешкой открывает такую же силу женского начала, заключенного в неканонической оболочке внешности Инны Чуриковой, как взрыв ее гнева против «доброего» офицера, отпустившего испуганную и явно случайную пленную и замучившего ее командира, — открывает силу ее веры в то, что «в огне брода нет».

Испытанием веры Жанны начинается, как я уже говорила, следующий фильм (даже одного из судей играет тот самый Евгений Лебедев, который в картине «В огне брода нет» играл белогвардейского офицера).

Если белый офицер едва не поверил, глядя в сумрачное и сосредоточенное лицо Тани Теткиной, в крепость ее веры и лишь короткий страх физических мучений ненадолго отделил Теткинину от решимости принять за нее смерть, то здесь уже зерно Жанны было заключено все, целиком. Здесь уже была заключена даже характерность темной и бескомпромиссной деревенской святой.

Отчего же так ровно, однообразно звучат сцены допросов святой Жанны — до самого ее, потрясающего до озноба животного крика на костре?

Я хочу думать — и предлагаю эту версию съемочной группе и читателю, — что не потому, что у режиссера и актрисы не хватило красок на Жанну д'Арк, а оттого, что режиссер намеренно лишил актрису красок «в сцене на сцене», чтобы дать ей за то, так сказать, в жизни — «между съемками «Жанны д'Арк» — доказать свою веру и свое право быть Жанной.

Сюжет фильма «Начало» уже изложен в многочисленных рецензиях, и быт провинциальной девчонки Паши Строгановой уже описан во всех подробностях; и странная неповторимость ее судьбы и ее облика уже соотнесены с ее видимой заурядностью и со столь знакомой нам темой «простого человека»; и отданно должное ее партнерам, которых, увы, она заслонила, как они ни достоверны и ни милы сердцу критиков и зрителей. Воздано сценаристу и режиссеру, и упомянуты вехи — довоенная «Машенька» Е. Габриловича и его с Г. Панфиловым общая работа — «В огне брода нет». Мне мало что остается прибавить к этим похвалам: они справедливы, и я, как говорится, присоединяюсь к предыдущим ораторам в надежде, что зрители в свою очередь присоединятся к нам всем.

Но вот что кажется мне существенным в прозаичной и возвышенной последовательности: Теткина — святая Иоанна — Паша Строганова. Жанну играет Чурикова не тогда, когда в очень традиционном и малоинтересном гриме с неподвижным почти лицом отвечает на вопросы судей, а тогда, когда вся вдруг вспыхивает неудержимой и захватывающей женской радостью от случайного приглашения на танец; когда с отрешенным лицом приходит к жене своего возлюбленного; когда с ненавистью отчаяния, потеряв веру в себя, вырывается со съемки, и ее силой вытаскивают из поезда, из-под вагонной лавки, куда она со страху

забилась, и водворяют вновь на съемочную площадку; когда в порыве смывающего все обиды женского самоотречения и жалости вместо скандала желает счастья своему слабохарактерному любовнику; когда с чемоданчиком в руках сходит на перрон своего родного городка, чтобы в панике бежать от торжественной встречи «звезды», которую никто больше не желает знать на студии, — короче, всюду, где она — она; страстная в любом порыве, в любом взлете отчаяния — человеческая индивидуальность, способная стать Жанной. Если понадобится...

Но в этом фильме — «Начало» — режиссеру это еще не нужно, как не нужно Чехову, чтобы Нина Заречная в первом акте «Чайки» замечательно читала монолог «Люди, львы, орлы и куропатки».

Понадобится ли это ему в дальнейшем? И готовы ли режиссер и его актриса к тому, чтобы посягнуть на святое и грешное имя Жанны д'Арк? Им виднее, но коли так, то пусть «Начало» будет лишь началом начал, «предподготовительным» периодом, как говорят на производстве, ибо на экране за святой Иоанной из русского захолустного Реченска должна быть видна уж не меньшая мера выстраданной правды, чем за Ниной Заречной в последнем акте «Чайки»...

А пока что съемки фильма в фильме идут почти нейтральным фоном жизни молодой женщины, которая никакая не подвижница, не героиня, не святая, а просто обыкновенная ткачиха с великими — как у нормальной юной души — запросами и мечтами и с малыми надеждами.

Его кормили.

Но кормили — плохо.

Его хвалили.

Но хвалили — тихо.

Ему давали славу.

Но едва.

Или еще из того же Б. Слуцкого.

У меня была комната с отдельным ходом.
Я был молод и жил один.

Пашу Строганову ее фабрика кормит, друзья хвалят за безотказную отзывчивость, и только (впрочем, это тоже уже потом, после съемок), а комнату с отдельным ходом по надобности — используют. Слава, которая выпадает-таки на долю Паши, — одноразова и нетипична: на студии на нее заявок после нет, а зрительские овации в конце кажутся слишком банальными для небанального фильма и человеческой судьбы.

Но при этом Паша Строганова проходит то же испытание веры, что наша родная Таня Теткина или заграничная и легендарная Жанна д'Арк (тоже впрочем, рядовая крестьянка, простой французский человек). Веры в свой талант, в свои женские силы, в счастливую звезду, в будущее, в жизнь. Нужды нет, что это испытание не огнем и мечом и не белогвардейской пулей, а всего лишь нашей общей житейской повседневностью: надеждами, неудачами, самообманом и просто обманом, отчаянием, отчаянным везением, бездумной радостью, душевной болью, потерями, внезапной публичностью, женским одиночеством, ревностью, жалостью, известностью и неизвестностью своего ближнего, своего завтрашнего дня...

Не многие могут выдержать это обыкновенное житейское испытание с той силой веры, которая дана зареченской фабричной девчонке Паше Строгановой в исполнении Инны Чуриковой в фильме «Начало», поставленном Глебом Панфиловым по сценарию Евгения Габриловича и по жизни.

Много чем обогатил развитие кинематографа современный экран: необязательностью монтажа и сложностью психологии, новыми типами и новым

типом красоты, пленительной бессвязностью рассказа и внимательностью к течению жизни и высокой отвлеченностью символов, духовными поисками и глубинами отчаяния и равнодушным равнодушием и многим еще другим. Но сила веры — редкий дар. Этот дар принесли с собой на экран Панфилов и Чурикова.

1971

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

Самое сильное впечатление от кинематографа последних лет — явление режиссера такого масштаба, как А. Герман. «Двадцать дней без войны» была очень интересной, новой, но отдельно взятой картиной, — может быть, случаем, удачей. Три фильма, сделанные этим режиссером за его жизнь, — уже судьба.

Почти невероятно, что фильм, вышедший с опозданием чуть не на полтора десятилетия («Проверка на дорогах»), не кажется устаревшим.

Спектакль может жить долго: что-то в нем видоизменяется вместе с временем, даже если он идет в той же постановке; ведь актер отвечает сегодняшнему залу. Но ничто не стареет так скоро, как кино, ибо ничто так быстро не меняется (даже технически). Фильм, не вышедший на экран, расхватывается кинематографом в целом и срабатывается, еще не увидев свет. Между старостью фильма и его иногда возрождающейся со временем старинностью пролегает глухая пора забвения.

Тем более удивительно, что старый фильм Германа идет рядом с его новым фильмом («Мой друг Иван Лапшин») — новым не только по времени, но и по существу, и не для Германа, а для всего нашего кино, — идет достойно и равноправно. Но виден, разумеется, путь, пройденный режиссером.

Об А. Германе интересно писать в том числе и социологически. Экранизации некогда популярных, зачитанных повестей Ю. Германа дают к тому благодарный материал. При сохранности большинства

сюжетных мотивов очень заметно дистанцирование, историзация (термины Б. Брехта). Сюжетное простодушие выпарено временем, «словно смотришь в бинокль перевернутый». Сухая точность, уже без той фамильярности, которая была в литературном заголовке «Наши знакомые» (название «Мой друг Иван Лапшин» — обозначение приема воспоминания; тут скорее противопоставление, чем сходство заглавий).

Но как ни соблазнительны экскурсы в исходные данные экранизируемой прозы, еще существеннее понять режиссуру Германа, так сказать, технологически. Как это сделано. Тем более что видимое невооруженным глазом накопление опыта в промежутке между двумя одновременно вышедшими на экран фильмами дает кое-какие ориентиры.

Иногда кажется, что энтузиазм, проявленный прессой в отношении старого фильма Германа, есть своего рода компенсация того сдержанного недоумения, каким была встречена явная новизна «Ивана Лапшина». Значительность явления ощутима, но контакт затруднен непривычностью фактуры.

Между тем родовые признаки общие. Объективное, не морализующее изложение сюжета; передача смысла средствами изображения скорее, чем сюжетосложения; киногенная, тяготеющая не к образности, не к метафоре, а к фотографической подлинности фактуры материала. Очевидное единство авторского почерка, не претендующего, однако, на титул «авторского кино».

Странным образом, именно возрастание реализма изображения составило трудность (временную трудность) «Ивана Лапшина» для зрителя. Фактура времени воссоздана скрупулезно, почти на молекулярном уровне; не стилизация, а анализ, пропущенный через СМК (фото, радио, пресса) тех лет. Рентгенограмма того, что можно назвать стилем ранних 30-х (точная дата намеренно колеблется где-то между самоубийством Маяковского и убийством Кирова), сама по себе воспринимается как высказывание. Скрупулезность не только на костюмном уровне (петлички и выпущки «формы», какая-нибудь длинноухая лапландская шапка или фетровые боты), но и на физиогномическом. Не только таких бот, шапок, такой низкой («под машинку») стрижки, но и таких круглых голов нынче «не носят»

(может быть, каким-то образом изменилось соотношение между «круглоголовыми» и «остроголовыми?»). Не только костюмы, лица отсылают память к пожухлым любительским фотографиям, но и фактура изображения: какая-то целлулоидность, видимая жесткость пленки, хотя среди черно-белых, а большей частью глупо вирированных — однотонно окрашенных — кадров встречаются островки привычно цветного, а иногда и очень красивого, наподобие лирических отступлений в природу — изображения.

Именно эта совокупность средств в передаче бедной, но уже не чурающейся «цветов на столе» эстетики наступающих 30-х шокирует. Между тем Герман всего-навсего точен в отборе примет времени, переходного между еще и уже. Недаром он перенес действие из Ленинграда с его вечным ампиром в провинцию. Поразительна почти иллюзионистская похожесть окраинных воровских «малин», шевелящихся от «урок» и насекомых, и первых, еще деревянных, пахнувших клеевой краской арок и колонн городского сада, переименованного гордо в парк культуры и отдыха.

Из киногенности Германа вычтен ностальгический флер, придающий стилю времени коммерческую потенцию феномена моды,— только и всего.

Очень важно, что к этой фотографической точности, обстоятельности изображения в сюжетосложении применен способ редукции мотивов. Ничто не показано развернуто, от и до, все лишь кратко перечислено. Между тем мозаика эпизодов (как и мозаика не спетых, наподобие номера, а обозначенных одним куплетом песен) складывается в простую и горестную историю любви, где он (Лапшин) любит ее (артистку), она же любит не его, а другого (журналиста), который в свою очередь любит не ее, а свою жену, только что умершую. При этом никто ничем не поступается житейским удобствам, не женится и даже не сходится просто так, как бывает в наши дни. Каждый остается верен своему чувству и с достоинством несет свою неудачу. Никакой запутанности чувств. Если прибавить, что каждый при этом делает свое дело: актриса играет (не слишком хорошо), Лапшин берет «малину», где убивали, чтобы продать человечье мясо (это выясняется из лапидарного вопроса), журналист порывается на практике изучить работу угрозыска и чуть не поги-

бают,— то портрет времени, где личное не могло оттеснить общественное, окажется вдвойне похожим: внешне и по существу. Просто из сюжета вычтены мелодраматические возможности так же, как из киногении ностальгические.

Самое обнадеживающее, что можно говорить не только о фильмах А. Германа, но о «ленинградской школе» в русле его поисков. Этого не было в нашем кино со времен «грузинской школы». Между тем такие фильмы, как «Торпедоносцы» С. Арановича и «Порох» В. Аристовича обнаруживают типологическое родство с манерой А. Германа и если и не достигают его открытий, то работают на хорошем уровне.

Черты «школы» заметны даже в детективном сериале «Противостояние» по роману Ю. Семенова (режиссер С. Аранович). Трудно сказать, во что все это выльется. Во всяком случае это существенное явление в современном кино.

ИЗ ДИАЛОГОВ ОБ АНДРЕЕ ТАРКОВСКОМ

ЗАЧЕМ ЧЕЛОВЕК КОСМОСУ?

...Итак, Андрей Тарковский экранизировал известный роман Станислава Лема «Солярис». Он использовал даже не сюжет, скорее, сюжетную посылку автора, и зритель получил другое — на мой взгляд, равновеликое — произведение на тот же мотив. Это — самый счастливый выход из ловушки экранизации.

Мы прочли «Солярис» Лема десять лет назад, но почему-то больше самого романа запомнили предисловие автора. Между тем предисловия и интервью не заменяют искусства, и формула Лема «среди звезд нас ждет Неизвестное» не исчерпывает романа. В нем пульсирует человеческое, слишком человеческое — иначе Лем был бы всего-навсего «фабрикатором романов», а не писателем, и таинственная планета Солярис — метафора не только тайн космоса. Глубокая человеческая нота, проникающая собою все перипетии ужасной и фантастической истории, в те же годы, хотя и по другим поводам, была названа неуклюжим словом «некоммуникабельность».

Нельзя найти контакт с Океаном планеты Солярис. Но люди на космической станции отделены непониманием не только от чужой планеты — они фатально разобщены своими нескромными помыслами и тайными грехами, они стыдятся друг друга, самих себя, и любимая женщина героя, умершая на Земле и воз-

вращенная Крису Келвину на станции странной игрой природы, оказывается сделанной из другого вещества — материализация метафоры, которая во множестве сюжетов начала 60-х годов осуществлялась как коллизия психологическая.

За десять лет роман мог быть экранизирован не раз, и я легко могу себе представить рациональную экранную конструкцию, исполненную холодного функционального пафоса, подобно знаменитому «Альфавиллю» Годара, или полную смутного сгущающегося ужаса кинофантазии в духе Хичкока. Но за десять лет, протекшие с выхода романа, «экология» — слово, которое мы и не слыхивали прежде, — стало не просто модным, но выразило какую-то насущную потребность человечества. Вода, воздух, трава и листья, о которых мы прежде думать не думали, как не думает прохожий о подорожнике где-нибудь на тропинке, обнаружили вдруг опасную хрупкость, незащищенность, и вся наша Земля, впервые увиденная снаружи, из космоса, уменьшилась от этого, как уменьшается отчий дом для выросшего человека, и получила право на ту стесняющую сердце любовь, которую Тарковской назвал «спасительной горечью ностальгии».

Вот почему фильм А. Тарковского «Солярис», сделанный по роману С. Лема, с ним не совпадает и начинается еще на Земле.

Бывают у художника смешные пристрастия, причуды памяти, удержавшей след нечаянного впечатления как воплощение счастья.

Мальчик и девочка настороженно и ожидающе поглядели друг на друга, взяли за руки, побежали... Нужды нет, что межпланетный сюжет «Соляриса» уведет нас от этой мимолетности и больше мы их не увидим. Но эта первая встреча, но тугая дрожь жидких струй, округлая крепкость яблока, стройная чуткость лошади, покой милого материнского лица,

тихий свет рублевской «Троицы» — все это, бывшее уже в других лентах Тарковского, еще раз чередой пройдет в «Солярисе», лишь иногда задержанное зигзагом сюжета и на мгновение превращенное в иносказание: лошадь, звонко ржущая в гараже.

Гигантские автострады мегаполиса, «некоммуникабельность» мчащихся машин соседствуют в фильме с природным бытием человека. Иным кажется, что в земных сценах ничего не происходит, — в них происходит жизнь.

Впрочем, даже формально в них происходит, может быть несколько продленная во времени, экспозиция сюжета. В романе Крис Келвин задним числом, из посмертной записки Гибаряна, узнает о докладе Бертона и находит его где-то в примечаниях к соляристическим «апокрифам». В фильме отставной пилот Бертон приезжает к нему еще на Земле. Но картина начинается не с этого разговора-завязки. Даже не со старой видеозаписи, где процедура фактического закрытия «соляристики» предстает в привычной форме некоего ученого совета. Фильм начинается раньше, так сказать, до сюжета. Длинные травы; осенние листья на медленной глади воды; дождь, шумно обвалившийся на открытую террасу деревянной дачи...

Так до сюжета начиналось военное «Иваново детство» — с безотчетности сна, с просвеченной летним солнцем идиллии. Так после сюжета кончался «Андрей Рублев» — нежной охрой и голубцом, неправдоподобной гармонией «Троицы».

Эти внесюжетные лирические отступления кажутся так длительны еще и оттого, что судьба человеческая между ними не знает длительности покоя: она движется как бы толчками, через катастрофы к «усилью воскресенья». Искусство Тарковского трудно. Не потому, чтобы в нем было что-то непонятное. Оно некомфортательно и требует от зрителя какого-то

ответного действия с приставкой со-: со-переживания, со-понимания, со-напряжения.

Заметим себе: прежде говорили «переживание», теперь констатируют: «травма»; раньше писали «угрызения совести», сейчас определяют: «стресс». Не то чтобы слова укоротились или люди стали другими, — изменилось что-то в отношениях с окружающей средой. Человек ведь тоже часть экологической проблемы.

Тот, кто пожелает судить о содержании фильма «Солярис» по диалогам, найдет их, пожалуй, бедными. Но движение сюжетных и изобразительных мотивов в «Солярисе», как в любом фильме Тарковского, богато смыслами и дает простор воображению.

В его фильмах почти нет места для «переживаний». Его герои стремятся через «травмы» и «стрессы» не к житейскому покою, а к идеальной гармонии. Так очеркивалась пунктиром судьба 12-летнего разведчика Ивана на войне. Так через теснины насилий и мук Андрей Рублев прорывался к высшей гармонии Троицы. За этой гармонией не было житейского прототипа. Она не складывалась, не лепилась ладно, черточка к черточке, мазок к мазку, а восставала из потрясенной образности фильма, как Афина из головы Зевса. Многие недоумевали, но режиссер не мог и не умел иначе.

Быть может, я сделаю ошибку, предположив, что не фантастические пейзажи планеты Солярис, даже не тайны подсознания, а почти мифологическая ситуация смертей и воскрешений Хари первоначально привлекала Тарковского к роману Лема. Но я не ошибусь, сказав, что эта ситуация уже заранее существовала в его картинах. В фантастическом сюжете маленькая Хари, вновь и вновь побеждающая ужас и смерть «усильем воскресенья», повторяет судьбу его прежнего лирического героя. Может быть, поэтому молодая актриса Н. Бондарчук запоминается больше своих маститых партнеров.

В романе Хари была тайной для Криса Келвина. Встретившись на космической станции со своим земляным прошлым, Крис шаг за шагом исследовал загадку этого странного существа, а вместе с тем и загадку живого Океана планеты Солярис. И только когда Хари была потеряна для него, понимал, что за страхами и сомнениями прозевал главное: возможность человеческой близости.

Фильм вышел тогда, когда одной констатации некоммуникабельности мало уже. И Крис Келвин, которого играет Донатас Банионис, предоставив Сарториусу довольно банальную и проигранную позицию чистой науки, делает в «соляристику» тот вклад, который только и обещает надежду на конструктивность: он дает пробудиться в себе чувству вины, совести, воспоминаниям, любви.

Так случается, что в фильме скорее Хари старается понять Криса Келвина, взглянуть снаружи, из космоса, что же такое человек.

Люди будущего в фильме разочаровали кое-кого, но мысль, если не исполнение, пришла из романа: научно-технический прогресс застал человечество врасплох.

Тарковского не раз упрекали за пристрастие к жестокости. Однако стоило бы задуматься над природой этого.

Физическая боль кажется нам грубым несовершенством, ошибкой, допущенной природой. И однако же она нужна жизни для целей самосохранения. Когда медицина нашла наконец средство для полного обезболивания лечения зубов, оказалось, что она лишила организм предупредительного сигнала опасности.

Совесьть — нечто вроде гейневской зубной боли в сердце — то больное место, которое, вовсе к этому не стремясь, нащупывает у людей Океан. Как боль была выработана нуждами физической жизни, так совесть

возникла из нужд разума для тех же целей самосохранения. Это тоже, конечно, не более чем метафора, но ведь недаром же Иван Карамазов, ужаснувшись плодам неограниченного разума, призвал на помощь высшее страдание: «слезинку ребеночка». Жестоко? Но чем бесстрашнее познающий разум, тем сильнее нужны и средства.

Однако когда боль переходит предел чувствительности, наступает нечувствительность. За душевной травмой часто следует вместо переживания шок. История пошла дальше Ивана Карамазова. Пытаясь понять феномен надзирателей концлагерей, я назвала его для себя «инфаркт совести». Кто знает, за каким порогом жестокость перестает тревожить совесть и повергает в апатию?

Крис Келвин в картине равнодушен к Солярису не от неумеренной любви к Земле, как кажется оппонентам фильма, вовсе не постыдной, впрочем, а оттого, что он больше не способен любить. И только встретив на станции подобие Хари, он вместо того, чтобы, как Сарториус, обнаружить бесстрашие познающего разума, обнаруживает бесстрашие чувства и заново учится страдать.

Мы много видели героев, проявляющих мужество преодоления страданий, и куда меньше — имеющих мужество страдать своей и общей виной. Между тем без этих мучеников совести человечество рисковало бы лишиться предупреждающих сигналов опасности.

Вот почему, стараясь стать ближе Крису, Хари учится не только любви, не только памяти, но и трудному искусству совести и спасительной горечи ностальгии.

Нельзя стать человеком, не зная, что такое любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам. Жизнь человеческого духа всегда протекает у Тарковского в берегах природы и искусства, и заброшенная

космическая станция заполнена в фильме воспоминаниями Земли, плодами ее культуры, а не только плодами техники — безупречными механизмами.

Режиссер не делает видимых усилий, чтобы перенести действие в будущее, но он в высшей степени наделен тем чувством космического, которое в фантастической, почти уже внеличной ситуации заставляет героя по-новому окинуть взглядом то, что кажется интимным, личным, а между тем давно уже принадлежит человечеству, о чем не раз писали поэты, — и «дым костра», и «образ матери склоненной», и «небо — книга между книг»... И, жертвуя собой, Хари ведет себя уже как человек.

Вот что в действительности происходит на станции Солярис, вскипая иногда на поверхности фильма словесными спорами.

И если даже отрешиться на секунду от законного человеческого антропоцентризма и вообразить, что жизнь на нашей уютной, маленькой Земле — всего лишь частный случай, издержки метода проб и ошибок некоей бесстрашной Вселенной, что возьмет себе тогда Вселенная из суммы наших радостей и страданий, прогресса и заблуждений? Не эту ли нелогичную зубную боль в сердце, именуемую совестью и стоящую на страже разума, который иначе в своей гордыне, изобретя орудия тотального разрушения, мог бы нечаянно уничтожить сам себя? И не для этой ли черточки, как любил говорить Достоевский, человек — космосу?

У Лема Океан воплощает Неизвестное, которое ждет человека среди звезд, и, кончая свою повесть, Крис Келвин говорит, что не прошло еще время ужасных чудес. У Тарковского Океан, безучастный к тощему разуму, как будто отзывается на ту самую особенную черточку, на память сердца, на горечь ностальгии Криса Келвина, в которой навсегда закодирована

Земля, и шорох ее листьев, и влажный осенний запах, и шум дождя, обрушившийся на деревянную терраску...

В «Андрее Рублеве» был удивительный кадр, когда после крови и ужаса татарского набега художник оставался один в пустой, обезглавленной церкви. В храме кружился снег, чернело небо. Снег в храме: слом естественного, знак всенародного бедствия.

В «Солярисе» почти нет «фантастической» фантастики, ошеломляющего дизайна, бутафории. И, однако, есть своеобразное космическое чувство — не диковинного, а неизвестного. Маленький сдвиг привычного — дождь в доме, а Крис стоит снаружи, в саду, и смотрит сквозь стекло на отца, не замечающего, как тугие струи хлещут его по плечам...

Фильм кончается почти так же, как начинается.

Метафора неизданного, родной и странно-зеркальный мир, вызванный из небытия живым и непонятным океаном Солярис...

Ожиданный контакт? Сентиментальный «хеппи энд»? Не думаю. Скорее внутренний закон художника, который, что бы ни было, всегда устремляется к идеальной гармонии...

1972

С ТОЙ СТОРОНЫ ЗЕРКАЛЬНОГО СТЕКЛА...

Трудный фильм... А что, собственно, это такое?

Помню вечер в Доме кино, когда Михаил Ильич Ромм, очень волнуясь, сказал примерно следующее: «Друзья, сегодня вы увидите нечто необычное, такого на нашем экране еще не было. Но, поверьте мне, это очень талантливо». Через два часа мы вышли из зала — взбудораженные, смятые, недоумевающие, еще не понимая, бранить ли автора фильма за это смятение или, отложив привычные представления, вдуматься,

вчувствоваться в странный мир, появившийся и погасший на полотне экрана. Это был первый просмотр первого фильма Андрея Тарковского «Иваново детство».

С тех пор прошло тринадцать лет. Многие киноэксперименты — сочетания цветного кадра и черно-белого, игрового и документального, яви, снов и воспоминаний, внутреннего монолога с изображением или изображения и стихов — стали легко читаемыми знаками препинания фильма, расхожим синтаксисом кино.

За эти годы Андрей Тарковский — ныне признанный режиссер — не снял ни одного «легкого» фильма в любом из возможных смыслов. Ну а стихи Арсения Тарковского — прекрасные стихи, прекрасно прочитанные автором в «Зеркале»? Проще ли, понятнее хоть одно четверостишие поэта, нежели три плана повествования, сопоставленные режиссером, — явь, воспоминание, сон?

Но читатель стиха не просто читатель, он ощущает себя немножко и поэтом, он готов приподняться до искусства, пойти за ним. Довженко, Виго, Бюнюэль — по преимуществу поэты экрана. К ним принадлежит и Тарковский, и это не масштаб таланта, а качество дарования.

Недаром режиссер Андрей Тарковский сын поэта Арсения Тарковского — лучший вид наследования, когда наследуется не выучка, не профессия, а строй души.

Положа руку на сердце, я не верю, что человек, разбирающийся в кинематографе, мог чего-то не понять в фильме «Зеркало». Это возможно в сумятице первых впечатлений. Но и стихи ведь не читают единожды. Понимаю упрек в непонятности — за это иные осуждают фильм — как метафору неприятия. Речь, следовательно, о другом — о том, имеет ли право художник говорить о проблемах века на свой собственный, поэтический лад?

Мотивы Андрея Тарковского, как это часто бывает в

поэзии — и вообще в искусстве, — постоянны даже в своей изменчивости. Они переливаются, переплескиваются из фильма в фильм: то, что в одном возникало как догадка, в следующем разворачивается в сюжетную линию, в изобразительный мотив, в метафору; потом снова свертывается в отголосок, простой знак, зарубку памяти. Фильмы Тарковского обращены в разные эпохи, жанры, масштаб событий, но в чем-то главным это одна и та же лента, как иной поэт пишет всю жизнь одну и ту же книгу стихов. И «Зеркало» — среди ореола прочих значений, окружающих в мировой культуре этот символ, — еще и зеркало излюбленных мотивов режиссера.

Быть может, местами «Зеркало» неровно отлилось: амальгама кое-где потускнела и пожухла; что-то ускользнуло за срез стекла. Но даже в слабостях ленты есть то видимое усилие из противоречий и сложностей мира дольнего — к идеальной гармонии, которое всегда составляет внутреннее движение фильмов Тарковского.

Фильм начинается с пролога на экране телевизора — сеанс излечения от заикания.

Заикание, немота — парафраз собственного мотива, широко и полно развитого в лучшей новелле «Андрея Рублева» — новелле о колоколе и о юном колокольном мастере (артист Н. Бурляев). Среди скрежещущих диссонансов бытия Рублев принимал обет молчания. Герой Бурляева говорил, но страшно заикался. Только искусству дано было преодолеть немоту — так восставала из ужасов и крови совершеннейшая Троица; так маленький, захудалый и остервенелый заяк говорил бронзовым языком колокола.

В прологе «Зеркала» отзвук темы иссякает в аллегорию. Поэзия фильма начинается за прологом — с покосившегося забора, с матери, глядящей в даль теряющейся в лесной темноте дороги.

Эпизод со случайным прохожим, на минуту вынырнувшим из-за поворота, меньше всего информация — это не отец, отец не придет, он ушел из семьи. Это вибрация жизни, богатство еще таящихся в будущем возможностей; выбор, который молодой женщине еще предстоит совершить: одинокое, ревнивое и самоотверженное воспитание детей...

Разумеется, для нашего поколения «Зеркало» имеет еще и особую, неизъяснимую прелесть узнавания, тождества детских воспоминаний. Бревенчатые темные сени, пахнувшие смолой, пылью и керосином; кружевные вздутые ветром занавески; узкое стекло лампы-пятилинейки; слюдяное окошечко керосинки со скудным чадающим пламенем; и стеклянные кувшины, бессмысленно повторяющие форму кринки, в которые ставили букеты полевых цветов; и сама кринка в прохладных каплях с остуженным на погребке парным молоком; и полотняное с шитьем платье матери — такие тогда продавали в «купонах»; и волосы, небрежно уложенные узлом на нежном затылке, — вся эта смесь полугородского, полудеревенского быта в лесной, еще просторной тишине подмосковных и прочих дач...

Удивительна в Маргарите Тереховой эта старомодная, изящная и выносливая женственность наших матерей. Удивительно передано памятью режиссера, воображением художника Н. Двигубского, деликатной камерой оператора Н. Рерберга все это хрупкое предвоенное бытие нашего детства — с редкой вещественностью, но и с горящим привкусом ностальгии. Это странная ностальгия не по далекому, а по близкому, догоняющему нас по пятам и уже уходящему в завтра времени. В фантастической ленте «Солярис» она относится уже к будущему. Мотивы, отдаленные в пространстве («Солярис»), во времени («Рублев»), становятся в «Зеркале» нестерпимо близкими, как собственная, личная, семейная биография.

В детстве каждому из нас пришлось сделать усилие, чтобы понять, как это так: ты бегаешь по двору, а Земля вертится — разность масштаба с трудом охватывалась воображением.

Разумеется, способ рассказа, при котором история общая раскрывает себя через перипетии семейной истории, привычнее и оттого доступнее: так в прекрасной новелле о типографии большой общий страх времени репрессий преломляется через сюжет малой, в конце концов даже не существующей ошибки.

Непривычность фильма «Зеркало» в разномасштабности — времени его свойственны разные измерения.

Два человека, равно травмированные войной, ведут свою маленькую войну на пяди школьного тира. А рядом, встык, хроника: солдаты, тянущие орудие в нескончаемой жиге военных дорог, нескончаемо идущие и идущие через грязь, через реки, через годы войны к далекой победе. История входит в микрокосм быта, не уменьшаясь до сюжетного мотива. Ее время течет иначе, чем на малых часах человеческого пульса. Мальчик стоит на пригорке, птица слетает к нему, и вот уже салюты Победы и труп Гитлера возле волчьего логова — надо ли удивляться, что пространство кадра расширяется до космического угла зрения картин Брейгеля? А музыка Баха и Перселла придает почти дантовскую строгую печаль невзрачным, серым кадрам хроники.

Искусство и хроника — две точки отсчета, между которыми, начиная с «Иванова детства», располагает Тарковский мир своих фильмов.

Искусство входит в мир Алексея с толстым брокгаузовским томом, где Леонардо да Винчи, с той же безусловностью памяти положенным на дачный стол. Книжки еще не были предметом ажиотажа, но шкафы в интеллигентных семьях поблескивали золотым тиснением наследственных брокгаузовских изданий.

И сколько их улетело с дымом железных печек «буржук»!

Искусство завладевает впечатлительной душой, оно преобразует мир воспоминаний, и докторша Соловьева, и весь ее добротный, сытый уют в годину войны, и херувимский младенец в волнах кружев некстати нарядно одеваются в колорит и фактуру полотен Возрождения.

А рядом снова хроника: первые стратостаты — эпоха стратостатов и дирижаблей, рекордов и крушений так же неотделима от нашего детства, как сводки с испанских фронтов, — первые бомбежки Мадрида и испанские дети, которых провожают в дальний путь.

Тема родины парадоксально входит в фильм чужой, музыкальной испанской речью. Почему испанской? Да потому что они и сейчас живут среди нас — испанские дети, давно перестав быть детьми, но не перестав быть испанцами. История и существование снова идут рядом, не претворяясь в уютное единство, оставаясь в сложном диалектическом противоречии.

Оттого и пусты в этом фильме вопросы — почему отец героя ушел из семьи? А почему Алексей не ужился с Натальей?

Да нипочему, в том и вина. Не оттого ли Алексей и оглядывается, как в зеркало, в невнятицу родительских размолвок, что в них всего и было внятного, что первая любовь? И несущественный «перечень взаимных болей, бед и обид», монотонно перебираемый с Натальей, не искупает вины, не успокаивает совести и не утоляет жажды абсолютной любви, такой же вечной, как потребность в идеальной гармонии.

Так возникает в фильме тема матери. С трудным характером. С нелегкой судьбой, которая еще и еще будет повторяться, как в зеркале, хотя, кажется, что проще: осознать ошибки, учесть опыт...

Помните тот кадр, когда мать — еще молодая —

долго-долго смотрит в туманящееся зеркало, пока в глубине его не проясняется иное, уже старое материнское лицо? «С той стороны зеркального стекла», — сказал поэт. «Машина времени», — сказал бы фантаст. Память, всего лишь память, которая в нашем обычном трехмерном мире заменяет четвертое измерение, позволяя времени течь в любую сторону, как, увы, никогда не течет оно в прозаической реальности. Тарковскому в высшей степени свойственно то особое ощущение пространства-времени фильма, которое физики называют четвертым измерением.

Так, пройдя через все перипетии памяти — памяти-совести, памяти-вины, — режиссер совместит в пространстве одного финального кадра две точки времени, а в монтажном стыке — даже три. И молодая женщина, которая еще только ждет первого ребенка, увидит поле и дорогу, вьющуюся вдаль, и себя, уже старую, ведущую за руку тех прежних, стриженных под ноль ребятешек в неуклюжих рубашонках предвоенной поры; и себя же, молодую, но уже оставленную на другом конце этого жизненного поля (жизнь прожить — не поле перейти! — сказал поэт), глядящую в свое еще не свершившееся будущее...

Так идеальным образом материнской неизменной во времени любви, в странном, совмещающем в своем пространстве два разных времени кадре, закончит режиссер свое путешествие по памятным перекресткам наших дней. Сложный фильм человечен и даже прост по своим мотивам. История, искусство, родина, дом...

1975

ПЕЙЗАЖ ДУШИ ПОСЛЕ ИСПОВЕДИ

Очень трудно было представить себе, какую картину снимет Андрей Тарковский после «Зеркала». То возвращение к истокам, которое было как бы выпесто-

вано и выношено всем предыдущим его творчеством; та беспощадная откровенность, с какою были выброшены на полотно экрана заветные воспоминания; та полнота постоянных экранных мотивов, которые там и сям проглядывали ранее сквозь ткань чужой истории, а в «Зеркале» сложили прихотливую мозаику исповеди, — все это как будто мало что оставляло для будущего.

Дело не в сюжетном кризисе, сюжет всегда найдется. Тарковский не раз говорил о своем равнодушии к жанру фантастики, а между тем раз за разом к ней возвращается¹. И, однако, он не кокетничает. Фантастика меньше всего интересует режиссера как жанр приключенческий. Так же мало свойственна ему мельсовская страсть к «чудесам» экрана — он их чурается. Зато фантастика дает ему ту меру независимости во времени, пространстве и мотивах, которые в высшей степени удобны для реализации «своего мира» Андрея Тарковского (как есть, положим, «свой мир» Феллини или Брессона). Мира, где то, что происходит, происходит не столько вчера или завтра, сколько всегда и везде; где важные не так перипетии рассказываемой истории, как ее смысловое усилие.

На первый взгляд «Сталкер» кажется не похожим ни на что, сделанное режиссером до сих пор, — но так было с каждой из его картин.

В качестве исходного материала Тарковский обратился к известной повести братьев Стругацких «Пикник на обочине». Любому режиссеру она предоставила бы множество возможностей для кино. В ней рассказывается о некоей заповедной зоне, возникшей на Земле после вторжения неизвестного космического тела. Там действуют не обычные физические законы, а

¹ Кроме фильма «Солярис», он участвовал в создании научно-фантастического сценария «Ариэль» по мотивам А. Беляева.

таинственные и непостоянные механизмы чужой природы, неузнаваемо изменившие кусок вполне обыкновенной территории. Зона постоянно привлекает ученых, авантюристов и мародеров — там находят много странных предметов, которые можно изучить, использовать или продать (они подробно описаны в повести). Появляется даже особая полууголовная профессия незаконного (ибо зона тщательно охраняется) проводника по ней — сталкера. «Пикник на обочине» — новеллы из жизни одного такого сталкера, сочетающего в своем характере, как всякий почти авантюрист, романтизм, страсть к неизвестному с вполне корыстным цинизмом.

Ни одной из новелл повести Тарковский, написавший сценарий совместно с братьями Стругацкими, в фильме не использовал. Ни одна из вещественных странностей зоны его не привлекла. Не воспользовался он даже и человеческим типом, предложенным авторами в качестве героя. Заприходована была только сумма предлагаемых обстоятельств: зона, сталкер, молва об исполнении желаний как главная цель путешествия. Впрочем, таинственный золотой шар, исполняющий желания (старый сказочный мотив в научно-фантастическом обличье), из фильма тоже исчез. В повести фокус шара (а с ним и сюжет) в том, что он воплощает не явные, а тайные, подсознательные побуждения. В картине нет ни шара, ни фокуса — есть лишь недостоверное предание о какой-то чудодейственной комнате, куда и намереваются попасть два человека — Писатель и Ученый. Для этого они нанимают Сталкера. Вот и все.

Сценарий будущего фильма с самого начала походил больше на философский диспут, нежели на приключение, хотя бы даже ориентированное на более общий, глубинный смысл. Все то, что составляло бытовую достоверность фантастической истории (сильная сторона братьев Стругацких), отпало точно так же,

оставив по себе рудимент в виде обрамления — уход Сталкера из дому и возвращение его домой. Хотя можно предположить, что именно обыденность обстоятельств в сочетании со свободой фантастического сюжета заинтересовала режиссера, но это лишь предположение. В картине он свел подробности быта к минимуму, почти к знаку, а фантастику вынес за скобки сюжета, как простую возможность. Подобно тому, как в «Андрее Рублеве» он заменил романтические крылья «летающего мужика» более натуральным воздушным шаром, чтобы разрушить возможный «икарийский комплекс» полета, так и в «Сталкере» он отказался от напрашивающегося «мельесовского комплекса» кино. Он сделал это еще более радикально, чем в «Солярисе». Эстетика «остранения» — странного в обыкновенном — нашла в «Сталкере» самое последовательное свое воплощение.

Работа над картиной была необычно долгой, трудной и конфликтной. В конце концов Тарковский выступил в фильме не только как соавтор сценария и режиссер, но и как художник, еще на шаг приблизившись к своему идеалу абсолютного и единоличного «авторства». Может быть, поэтому «Сталкер» поражает аскетическим единством стиля, выдержанного от начала до конца фильма и почти демонстративного.

Монохромное изображение, временами лишь переходящее в цвет. Ничего даже приблизительно похожего на «будущее». Нищее жилище Сталкера с единственной на всю семью железной кроватью ютится где-то на задворках железнодорожной ветки, сотрясаясь грохотом проходящих поездов. Так же неухожен и лишен претензий на завтрашний день въезд в зону: он напоминает любой, притом не слишком значительный охраняемый «объект». Все имеет не сегодняшний даже, а позавчерашний, заброшенный, захламненный вид; все уже бывшее в употреблении, «б. у.». Даже ловушки

зоны, ее пресловутые чудеса — вехи путешествия — никак не поражают воображение причудливостью, тем более фантастичностью. Скорее однообразием, мертвенностью какою-то. Пугало зоны — страшная «мясорубка» — имеет вид длинной свинцово-серой трубы наподобие тех коллекторов, в которые убирают под землю с городских улиц самовольные речки и речушки. Пройти ее составляет скорее душевное, духовное, нежели физическое усилие. Оборванные рельсовые колеи, уцелевшие куски строений, битый кирпич, пол без стен, не говоря о крыше, — развалины, развалины — пейзаж, слишком памятный людям, пережившим войну.

Малый сдвиг обыденного кажется режиссеру более грозным, пугающим, чем ухищрения бутафории и комбинированных съемок. Так — пронзительно и нелепо — звонит вдруг допотопный телефон в пустынных, давно отрезанных от мира развалинах. Техника страшного (как и фантастического) у Тарковского — это скорее техника странного, двусмысленного, не то чтобы совсем необъяснимого, но необъяснимого, сдвигающегося в зыбкую область предположений. Черный пес, приставший к Сталкеру в мертвой зоне, где нет ни одного живого существа — не только птиц, но даже и кузнечиков, — не фаустовский пудель, конечно, а обыкновенная дворняга. Но все же есть в его безмолвном появлении что-то тревожное, отдаленно намекающее на легенду.

В «Сталкере» (как прежде в «Солярисе») не много собственно фантастических пейзажей, и запоминаются не они, а скромная долина с какими-то невзрачными цветочками (хотя говорится о замечательном цветочном поле), на мгновение представшая в цвете глаз путешественника, — просто потому, что среди молчаливого и вопиющего запустения она сохранила скромную нетронутую природность. Мир «Сталкера» в его

обыденности, скудости, выморочности приведен к той степени единства и напряженности, когда он перестает быть только «внешним» миром и предстает еще и как мир внутренний, как пейзаж души. Кажется даже, что комплекс постоянных тем и изобразительных мотивов, обуревавших режиссера долгие годы, реализованный им, отданный экрану и исчерпанный, из «Сталкера» вычтен. За этот счет «Сталкер» выглядит гораздо целостнее, более сжато и едино, чем было «Зеркало». Но в чем-то он кажется и беднее прежних картин Тарковского. В нем не ощущается того трепета, той вибрации жизни, рвущейся наружу, той бытийственности, которая всегда составляла неоспоримую прелесть лент режиссера, их завораживающую оптическую силу. Какое-нибудь яблоко в крупных каплях дождя; лошади на песчаной косе, необязательные по сюжету; след от раковины на глади воды, внезапные ливневые дожди; а еще мотивы детства, смутные и многозначные отношения материнства, отцовства, семейственности — цепь поколений, уходящая в обе стороны времени; и преемственность культуры; а еще мотив полета, «воздухоплавания» — все это, пронизывавшее едиными токами разные ленты режиссера, как бы иссякло в «Сталкере». Стихия кино укрощена, но она же и обеднена, сведена почти до лапидарности притчи. Фильм как бы суммирует накопленное режиссером мастерство, но минует то высокое своеволие, которое всегда составляет обаяние авторского кинематографа. Он более «теоретичен», что ли. Фильм аскетически сжат и по сюжету: в нем нет ни отступлений, ни ретроспекций, ни даже сколько-нибудь отчетливых приключений. Скорее это напряженное духовное странствие, путь трех людей к познанию себя, чем приключенческая история. Почти вся картина снятая на крупных планах лиц и фигур, доведенных до предела выразительности, напоминает о графике и едва не

соскальзывает в стилизацию. Тарковский вновь снял двух излюбленных своих актеров — Солоницына (Писатель) и Гринько (Ученый). Но, может быть, больше, чем этим двум, отдал он новому для себя актеру — Кайдановскому (Сталкер). На фоне почти пошлой болтливости, в которую выродилось философствование Писателя, на фоне немногословного скрытного упорствования Ученого (он зачем-то тащит за собой повсюду тяжелый рюкзак) Сталкер выглядит не авантюристом, с риском добывающим свой хлеб, а апостолом и мучеником надежды довести своих клиентов до чудодейственной комнаты и предоставить им возможность исполнения желаний. Его лицо и фигура — снятые в фильме с почти неправдоподобной выразительностью — так же изглоданы тщетностью прежних попыток, как опустошен и скуден пейзаж зоны. В нем есть какое-то мучительное недосовершенство — прекрасная человеческая возможность, не сумевшая воплотиться и пребывающая в тщете и убожестве. Он весь — одно сплошное вопрошание смысла, которое в конце пути так и не находит ответа.

Дойдя до заветных и вполне будничных развалин (какие-то пустышки вдруг напоминают о лаборатории, и, может статься, ничего космического здесь вообще не было, а были вполне человеческие недоразумения, закончившиеся этой местной хиросимой), герои «Сталкера» не обнаруживают в себе достаточно сильной мысли, страсти или желания, чтобы испытать возможности таинственных сил, в которые, оказывается, не очень-то и верят. Писатель не без суетливости отступает, Ученый демонтирует бомбу, которую с риском для жизни тащил через зону. В пограничной области бытия они оказываются нищими духом и не решаются ни осуществить свою волю, ни испытать свою шаткую веру. Впрочем, режиссер и не настаивает на легенде о чудодейственной комнате, исполняющей желания, —

выглядит она так же непрезентабельно, как и вся зона, а история не дает тому никаких примеров. И Сталкер — этот вечный апостол, не находящий своего Христа, в который раз возвращается неудовлетворенным под свой нищий кров, к жене и больной дочери.

И тут — странным образом — становится очевидно, что всегдашние мотивы Тарковского никуда не делись из фильма, но лишь претерпели какую-то редукцию на фоне общего стиля картины, свернулись и выступили в неполном, иногда передвинutom значении. Никуда не делось то стихийное, что всегда составляло особый климат фильмов Тарковского, — но поманило лишь на миг в невзрачной долинке. Горделивая и независимая красота его вольных, незапряженных лошадей, их несомненная природность отозвалась в осторожном шаге черной дворняги, которая ушла из зоны за Сталкером и осталась среди людей в своей естественной, но и таинственной сущности. Вспоминалось, что и воздухоплавание было — полет и кружение камеры над Сталкером, скорчившимся в воде, — сон Сталкера, один из прекраснейших и важнейших эпизодов фильма. Не обошлось без семейных уз и детства, хотя ни малейшего отступления от прямой линии сюжета режиссер себе не разрешил.

Монолог, который в конце обращает в зал жена Сталкера (Алиса Фрейндлих), — одна из кульминаций фильма, потому что ею, в отличие от незадачливых искателей смысла жизни, движет простое, сущностное и непреложное чувство — любовь. И камера, которая так долго и пристально держала в фокусе троицу взыскующих — их напряженные позы, траченные жизнью лица, — как бы дает себе волю отдохнуть на серьезном и полном скрытой жизни личике больной девочки.

Фильм Тарковского всегда оставляет зрителю широкую свободу восприятия и сопряжения с миром каж-

дого. Мне не кажутся убедительными слова режиссера о телекинетических способностях будущих поколений. Я предпочла бы остаться при той же свободе истолковывать двусмысленное и странное как простую возможность фантастического, сквозящую сквозь бытовую достоверность (например, движение стакана как движение от сотрясения, производимого проходящими поездами). Но если что и обнадеживает в маленькой калеке, то не телекинетические способности и даже не раннее духовное развитие, побуждающее выбрать для чтения стихи Тютчева, а простота, с которой она выговаривает то, что не дается взрослым. Детский тоненький голос старательно и убежденно читает недетские тютчевские строки, и вдруг становится понятно, чего так не хватает во взорванном, развороченном и опустошенном мире фильма:

...И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья.

Вот именно огонь желанья! — пусть тусклый, угрюмый даже. Но без этого огня никакой сталкер никуда не выведет и никакая сила — нездешняя или здешняя — не сможет ответить на смутное желание, которое немощно и падает долу. Обращение к миру детства еще раз отмыкает мир Тарковского, его сокровенный смысл...

...Таким показался мне этот «трудный» и, наверное, переходный фильм всегда верного себе художника...

1980

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

Статьи о фильмах Тарковского возникали каждый раз в порядке дискуссии о его якобы «элитарности» и непонятности для зрителя. Ссылки на непонятность всегда казались мне недобросовестными: скорее всего, нежеланием вникнуть. Иное дело, что ленты эти дают

более широкий, чем обычно, простор для собственной версии (восприятие всегда есть личная версия произведения), а могут и просто не нравиться. Это право каждого. Но реальность зрительского спроса на них мне пришлось однажды проверить самым банальным способом.

В конце 70-х годов мне понадобилось посмотреть все фильмы Тарковского. Находясь, по-видимому, в плену той же легенды об «элитарности», я хотела было обратиться в Госфильмофонд, когда один заядлый кинозритель сказал: «Зачем такие сложности? Они всегда идут в кино. Надо только посмотреть где». Я открыла «Кинонеделю» и с удивлением обнаружила, что он прав: «Андрей Рублев» и «Солярис» были в прокате. «Иваново детство» я поймала еще через пару месяцев. Тогда — из любопытства уже менее утилитарного — я заглянула в старые «Кинонедели» и составила понедельную сводку их проката в московских кинотеатрах с момента фактического выхода «Андрея Рублева». Популярное справочное издание засвидетельствовало, что 87% времени они идут, делают сборы и свою естественную работу по приобщению зрителя к искусству.

Кое-чего в сводке, впрочем, не было: не было «Зеркала» — не по отсутствию зрительского интереса, разумеется — и тех пяти лет, на которые «Андрей Рублев» запоздал с выходом на экран. Вещь должна обладать большим запасом художественной прочности, чтобы не быть в подобном случае заранее ограбленной текущим развитием кино.

К счастью, «Андрея Рублева» ожидал зрительский happy end.

Помню впечатление шока, которое он произвел на первом, еще черновом просмотре 25 августа 1966 года и — по правде говоря, без удивления — сравниваю его с постоянством зрительского интереса. Ведь это и есть нормальное бытование искусства, когда художник обгоняет зрителей, потом процесс в целом догоняет его — происходит как бы выравнивание — и, наконец, произведение отходит во владение времени, которое — одно — может дать ему достоинство классики.

...Сейчас, когда искусство Тарковского общепризнано, вопрос о «трудном» фильме (пьесе, картине, симфонии) все так же обоюдоостр. Но если они вовремя попадают к читателю, слушателю или зрителю, вызывая полемику, то это и есть нормальная жизнь искусства...

«ЖЕНСКИЙ ФИЛЬМ» — ЧТО ЭТО ТАКОЕ?

Героиня известного фильма Л. Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам», журналистка Софико, не захотела менять хлопотную работу в отделе писем газеты на другую, более удобную для семьи, и муж ушел от нее. Предлагали стать ответственным секретарем газеты: меньше отлучек и зарплата больше — входили, следовательно, в семейное положение. Но она даже обиделась — разве не справляется со своей работой? Между тем по письму о школьном участке, который — просто по наглости — оттяпал в личное пользование сосед, ей удалось добиться справедливости, хоть всем известно, как нелегко победимы наглость, деньги, а значит, и связи.

Лет сорок назад жен в пьесах и фильмах оставляли потому, что они не работали, предпочитая им «деловых женщин» (вспомним до сих пор популярную арбузовскую «Таню»); нынче — оттого что они слишком много работают, предпочитая «деловой женщине» женщину просто.

Траектория женской эмансипации, вычертив некоторый отрезок спирали, вновь вынесла на свет дня тип женщины, озабоченной прежде всего «проблемой любви». Правда, авторы — Е. Габрилович и Ю. Райзман — сами называли ее «странной». Правда и то, что речь в фильме «Странная женщина» больше о проблеме любви, чем о самой любви.

Что же касается Софико, то ей хватает ее еже-

дневных, житейских проблем, и вот она оказывается перед развязкой, за которой не было даже сколько-нибудь стоящей «семейной драмы»: просто жизнь. Мы видим, как она долго следит глазами за тем, как бездумно несет себя сквозь уличную толпу ее более молодая соперница в эгоистическом ощущении своей женской прелести и тайны.

Прекрасные и жалкие глаза Софико, почти не тронутые еще морщинками у век, но потерявшие первоначальную доверчивость, и бессознательная грация молодого существа, охотно подставляющего себя взглядам и не знающего, что за ним наблюдает эта единственная пара глаз, — где-то здесь и лежит смысл этого фильма: женщина в сегодняшнем быту.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Начинаю статью, говоря по чести, в некотором недоумении: фильм на «женскую тему»? Если бы во времена Флобера существовал кинематограф, то «Мадам Бовари» вполне могла бы дать повод для актуальной ленты «на женскую тему». «Женский фильм»? Если бы во времена Авроры Дюдеван уже изобрели камеру, то кому как не Жорж Санд суждено было бы стать основоположником «женского кино»?

Но кино изобрели почти одновременно с эмансипацией и «женским вопросом», и было бы странно, если бы, будучи ровесниками, они время от времени не встречались.

Однако речь пойдет не о кадрах демонстраций суфражисток, хотя они забавны и поучительны. Даже не о смене женских типов и мод, хотя киносага, повествующая о том, как из корсетов, турнюров и шиньонов вылупилась на свет современная женщина в короткой стрижке и короткой юбке, сама по себе достаточно занимательна.

Речь пойдет и не о пресловутой «сексуальной революции» — только о кино. Или, точнее, об одном фильме — «Несколько интервью по личным вопросам», поставленном Ланой Гогоберидзе по

сценарию, написанному ею совместно с Заирой Арсенишвили и Эрлом Ахведиани, с Софико Чиаурели в главной роли...

Может быть, не слишком благодарный удел журналистки, пристающей к людям с вопросами: «Счастливы ли вы? О чем мечтаете перед сном? Что скажете о своей профессии?» — как язвит ее муж Арчил, избран авторами фильма для своей героини по той еще причине, что дает возможность соотнести ее судьбу с историями других женщин, живущих в том же городе. Проблемность этой очень простой ленты возникает на стыках и швах — течения жизни героини и вспышек интервью: художественного исследования действительности и социологии. Структура игрового фильма, перебиваемого документальными, пусть квазидокументальными врезками, пусть достаточно опробованная в современном кино, оказалась очень благодарной и для целей этой картины, где важно не только непосредственное течение одной женской жизни, но и ее самопознание в фокусе разных судеб.

Аналитичность кубизма, в свое время «примеренная» изобразительным искусством, оказалась кстати кино. Софико Чиаурели живет на экране естественно и страстно, но «проблема» разложена на ракурсы и рассматривается посредством моделей.

В жизни Софико происходит обыкновенная женская беда, увы, не редкая, да и не новая тоже, но в своем воображении героиня собирает как бы женский референдум, своего рода симпозиум о любви, о доме и о семье — обо всех тех «личных вопросах», которые извечно составляют судьбу женщины, какой бы деловой она ни была. И это многоголосье, этот женский хор, сопровождающий Софико, дает как бы четвертое измерение ее слишком знакомым «личным вопросам».

Позиция каждой из женщин в этом воображаемом

референдуме выражена социологически лапидарно и кинематографически статично. Одна устойчивая картинка, один самый общий ответ, одна господствующая эмоция. Именно эта анкетная краткость и прямота важны авторам.

Когда-то Толстой сказал, что все счастливые семьи счастливы одинаково. Но вот большая счастливая семья, полагающая свое единство... в пении: все от мала до велика поют вместе. Это может показаться забавным курьезом, но на самом деле в жизни современной семьи, где членов ее разъединяет не только возраст, но и работа, учеба, необходимое разделение труда в домашних делах, принадлежность к компании, личные хобби, даже телевизор, — эти моменты равноправного единения и свободного самовыражения, эта причастность общей радости, может быть, и вправду растворяет могущие возникнуть несогласия, как до поры до времени растворяет их любовь.

А вот другая счастливая семья на современный лад: молодая женщина и ребенок. Мать-одиночку принято жалеть, но эта новоявленная амазонка не из брошенных мужем или любовником. Она полагает, что там, где можно обойтись без мужчины с его повседневными претензиями на стирку носков, обед и прочее бытовое обслуживание, — лучше без него, и только в одном приходится пока прибегать к его помощи: чтобы родить ребенка. Это можно было бы счесть бравадой неудачницы, но молодая женщина высказывает и мотивирует свои соображения вполне убедительно. И это можно было бы счесть курьезом, если бы на самом деле женщина-холостячка — не по несчастному стечению обстоятельств, а по выбору — не стала уже явлением социальным. Одним из возможных подвидов семьи на фоне обычного семейного существования.

А вот как раз такая нормальная семья, счастливая, как все семьи: мать троих детей, девочкой перебрав-

шаяся из деревни на ткацкую фабрику, поспекает работать на двенадцати станках, быть бригадиром, заботливой женой и матерью и мечтает разве что о том, чтобы родную деревню каким-нибудь образом придвинуть к фабрике.

Выходит, что счастливые женщины, которых довелось Софико опросить с журналистским блокнотом в руках, счастливы по-разному. И это не просто разность характеров — это разница исторически сложившихся укладов, образа личной жизни, ценностных ориентаций, как говорят социологи, — от патриархальной полудеревенской семьи до матриархальной полусемьи без всякого расчета на мужчину.

Есть среди «информантов» нашей героини и женщины несчастливые, оставленные. Как та брошенная жена, что почем зря честит своего обидчика, пока Софико не предлагает помочь найти беглого мужа через редакцию, чтобы получить алименты, — теперь она защищает его по старой патриархальной пословице: «Уж что муженек сделает, то и ладно». Или как та, что в сердцах захлопывает дверь перед корреспондентом, которого сама же по неосторожности вызвала, но теперь не желает посвящать в свою ей одной ведомую личную беду и, стало быть, берет свою жизнь на себя.

Встречаются и такие, кому недоданы обыкновенные семейные горести и радости, составляющие удел женского большинства. Картину открывает интервью с библиотечаршей. Ее трудно назвать несчастливой: она прожила спокойную жизнь при любимом деле и любимых книгах. И все-таки она тихонько вздыхает, узнав, что у Софико есть семья, муж и дети, — ей это само по себе кажется счастьем. Не говоря уже о горе той старой женщины, которая, наверное, была женой и матерью, растила детей, а теперь доживает при них кем-то вроде приживалки, и дом для престарелых видится ей желанным пристанищем...

Картина Ланы Гогоберидзе рассказывает обыкновенную историю наших дней. Но женский референдум, хор разноречивых женских голосов напоминает, что простая история Софико не так проста, что она есть часть времени, тоже вовсе не простого и во многих отношениях переходного. Семья по-прежнему соединяет мужчину и женщину, растит и воспитывает детей, но формы ее существования в условиях равноправия стали сложнее, разнообразнее, проблематичнее.

ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ

«Женский вопрос» возник в нашем кино в памятное время и возник конечно же не случайно. «Третья Мещанская», поставленная А. Роомом по сценарию В. Шкловского в 1927 году, числится, правда, во втором эшелоне, по ведомству личной темы, но личная, да еще женская тема носила в те времена несомненно и обнаженно общественный характер. Любовь втроем, соперничество «кровати» и «софы» меньше всего напоминали адюльтер. Фильм был как бы окольцован движением поездов — поезда в Москву и поезда из Москвы. Тесная комната на Третьей Мещанской, где реалии современности — портрет Буденного, Сталин, улыбающийся с отрывного календаря, угольники и рейсины в ногах двуспальной кровати — причудливо вклинивались в дорежимный уют рамок с лебедями, ковриков с мишками, слоников и гипсовых кошек, промереженных полотняных скатертей и постельного белья с прошвами, — была как бы промежуточной станцией, островком мнимой неподвижности в текущем подвижном быту, стронутым с места войной и революцией.

Поначалу казалось, что движение быта связано с «мужским» элементом картины: прибывал с баулом на поезде в Москву печатник Владимир, в то время как Николай (актеры Фогель и Баталов недаром сохраняли в фильме собственные свои имена) просыпался с Людой среди своего едва прореженного еще «мещанского уюта». Потом Николай в свою очередь складывал плетеную корзину и убывал в командировку.

Точно так же мужчинам — не только по сюжету, но и по смыслу — отдана была строящаяся, движущаяся, пронизанная светом, удивительно снятая оператором Г. Гибером Москва 20-х годов: уносящиеся ввысь колонны, непринужденный завтрак на верхотуре фронтона, у ног мифического Аполлона, правящего своей квадригой, — Коля был прорабом и ремонтировал Большой театр, — скамейка в сквере напротив двухэтажного еще Моссовета, у обелиска Свободы, где с поезда, еще до того как Коля и Люда пустили его на диван, находил первое пристанище Владимир, а мимо него двигалась и сновала конная еще, велосипедная и малоавтомобильная Тверская, неутомимое движение типографских машин (на них даже можно было прочесть иностранное клеймо «тифдрук» — «глубокая печать»), с которых сходил журнал «Экран».

«Женский мир» Люды, напротив, был тесно ограничен стенами квартиры: примус, чайник, лоханка для стирки за ситцевой занавеской, отгораживающей подобие кухоньки; зеркало, буфет с посудой, разжиревшая кошка, тот же журнал «Экран», но уже в качестве чтива — вот ее мир между двuspальной кроватью, где она обитала с мужем, и диваном, доверчиво уступленным его фронтальному другу.

Впрочем, когда во время командировки Николая Владимир однажды перебрался на кровать, это не было «изменой». Это была «свободная любовь», смелая и смешная утопия пореволюционного времени, когда казалось, что все «личные» вопросы решены автоматически, одним только словом «свобода». И возвратившийся Николай скрепя сердце, но без бурь и скандалов, мирно обосновывался на диване. Шла та жизнь втроем, которую никак нельзя назвать «треугольником» и при которой оба «мужа», оставшись друзьями и партнерами по шашкам, проявляя взаимное благородство, тем не менее отнюдь не спешили уступить сопернику свои позиции и права.

А потом была беременность, которую оба передовых пролетария дружно признавали излишней, приемная частного врача, очередь на аборт, пациентки разных сословий, крики за ширмой, чей-то обморок и решение, освободившись от опеки обоих мужчин, родить ребенка и самостоятельно начать новую жизнь. И тогда оказывалось, что неподвижность и косность психологии принадлежат мужскому миру, а женщина, осуществившая свое право на свободную любовь —

вовсе, оказывается, не столь безобидную, — намерена распространить ее дальше, на всю жизнь — свою и своего ребенка, — приняв ее целиком на собственную ответственность.

Люда оставляла «мужьям» записку: «Уезжаю, больше не вернусь на вашу Мещанскую. Буду работать, не пропаду», складывала вещи и в свою очередь отправлялась на Ярославский вокзал. Поезд, который в начале фильма вез Владимира в направлении Третьей Мещанской, увозил ее в неизвестном еще направлении, направлении женской эмансипации, жизни, принятой на свой страх и риск, отважно заявленного равенства...

Многое оказалось наивно в этом чертеже женской доли, но многое в ней началось именно тогда.

То обстоятельство, что Софико (стоит обратить внимание, что Софико Чиаурели, подобно Фогелю и Баталову, тоже сохраняет в фильме свое имя, тем самым как бы уделив героине и часть своей «ауры») вынуждена защищать от Арчила свою неудобную для семьи службу разъездного корреспондента, есть стечение обстоятельств, частный случай ее биографии. То, что она женщина служащая, есть закономерность. Она могла бы и не уехать на тряском автобусе с фотокорреспондентом Ираклием по письму о пришкольном участке, автобус мог не сломаться, она могла и не опоздать на служебный банкет Арчила, Арчил мог войти в положение и не надуться — цепь малых поводов могла бы быть какой-нибудь иной. Авторы могли избрать другой случай и другой день из жизни своей героини. Исход, по-видимому, был бы все такой же — тоска Арчила по «мягкому, женскому», чему-то более простому, доступному и послушному, чем Софико (молодость и красота тоже желательны), и какая-то — возрастная, может быть, — боязнь навсегда сложившегося домашнего уклада, быта, который уже не обещает перемен.

Между тем своей тяжестью уклад этот, естественно, опирается на плечи Софики, и сколько же надо сил, чтобы сложить его из разрозненного материала современной семьи!

...Утро, обряд утра — он снят с подробностями, но не подробно, как бы скользяще, как рассеянные утренние мысли Софики: разбудить детей, не разбудив мужа (они и не думают вставать), поднять их, пришить пуговицу мужу (мог бы обойтись и другой рубашкой), причесать дочь... Разговор о машине за завтраком возникает, наверное, не в первый раз. Она снисходительно готова принять участие в общих мечтаниях, даже в игре. Но реплика трезвости — о деньгах, которых нет, — ее-то как раз передать некому...

...Обед. Руки Софики привычно моют и чистят овощи. Наверное, она хорошая повариха, но обед — это утомительная рутина, да еще после рабочего дня. Потом придут друзья мужа, и от обеда, приготовленного на два дня, не останется и следа. Но сила жизни в ней больше хозяйской досады: когда мужчины запевают, Софики выходит плясать. Она пляшет не для них — для себя, страстно, азартно, как бы разрывая силки повседневности, высвобождаясь. Но из спальни вылезает заспанная дочь, ее разбудил шум. И опять реплику трезвости передать некому. Это уже не просто реплика, это роль. И исполнить ее, кроме Софики, в доме не может никто. Если она не возьмет на себя партию порядка в этом домашнем персимфансе, то он и не сладится, не сложится в единое целое, не станет семьей.

И вот еще почему, быть может, современная служащая женщина в лице Софики с такой нелогичной горячностью защищает от посягательств семьи свою неудобную службу. Ну, разумеется, удобнее получать больше и быть ближе к дому. Но разве не веселее шагать по улицам родного города или трястись в

автобусе, а потом брести по осеннему лесу, ехать в тачке, украсив голову венком из разноцветных листьев, зная, что впереди ждет чья-то нужда, которой можно (а иногда, увы, нельзя) помочь?

Недаром проходы Софики по улицам в сопровождении верного Санчо, фотокорреспондента Ираклия, служат как бы рефреном фильма.

Наверное, Ираклия, трогательного и безответно преданного Софики, авторы придумали (как по большей части делают это любые авторы), чтобы как-то компенсировать измену Арчила, с одной стороны, и утвердить единственность любви Софики — с другой. Но это сюжетная его функция. В фильме этот неожиданно ловкий увалень, наверное, редакционный балагур и общий любимец, который по-щенячьи кружит вокруг Софики, стараясь незаметно щелкнуть ее фотоаппаратом, обозначает нечто большее. Он олицетворяет свободу Софики, зону ее «внесемейных контактов», ее дружеские связи и то бескорыстное мужское восхищение, которое сохраняет женщину в женщине служащей, как ни странно, дольше и надежнее, чем это бывает с ее более ухоженной (или более озабоченной) домашней товаркой.

Софики Чиаурели идеально воплощает этот современный тип женщины, молодой, но не настолько, чтобы морщины опыта не легли на ее прекрасное лицо. Деловой, но не настолько, чтобы, вычерчивая свой ежедневный житейский «треугольник» от редакционного стола к прилавку гастронома, а потом к плите, она пожертвовала свободой самоосуществления себя как личности.

Эта призрачная и вожделенная свобода быть самой собой, а не только чьей-то возлюбленной, женой, спутницей жизни, на поиски которой отважно устремлялась простенькая Люда с Третьей Мещанской, была ею добыта как раз в счет рабочего времени, а теперь

семья, да и сама Софико уже склонны подчас считать «нагрузкой» эту завоеванную свободу. Эта свобода, увы, изначально была чревата угрозой семейных неурядиц, случающихся не только оттого, что дома Софико чего-то не успела, но главным образом потому, что она согласилась стать равным, если не старшим партнером, неосторожно позволив себе как личности сделаться крупнее и значительнее мужа.

Неудобный груз социального, служебного превосходства изо всех сил старается не уронить героиня панфиловского фильма «Прошу слова».

Трудно принимать решения в общегородском масштабе, работать мэром и выкраивать силы и время для семейного обслуживания мужа — футбольного тренера местного значения. Что-то в семейном механизме — даже налаженном — при этом подламывается, приходит в негодность. Случается негласный, но все равно неудобный мезальянс.

Мезальянс Софико не в должности, которую она так ревниво защищает, и даже не в возрасте, а в весовой категории личности, которая просто крупнее приятного во всех отношениях, ничем — к чести авторов и актера — не приниженного в пользу жены Арчила.

Может быть, эта особенная порода женщин, выросших в неласковом, революционном и военном быту, перестанет существовать, уступив место более гибким дочерям и внучкам, которые учтут издержки эмансипации и подлечат уступчивостью кое-где едва не пошатнувшийся институт брака?

Во всяком случае, глупое на первый взгляд упорство Софико на самом деле произвольно и естественно, как форма защиты ею вольной территории своей человеческой и женской (да, и женской тоже) самореализации. Ибо, помогая и стараясь понять других, она становится сильнее сама.

Надежда Петрухина из фильма «Крылья» принадлежит к другому поколению, другой национальной традиции, у нее другая профессия и семейное положение. Она мать-одиночка по исторической закономерности — была война. Да и мать-то она приемная. По положению — депутат горсовета, член многих комиссий, экспонат местного музея, по должности — директор интерната, а по призванию — летчик. Она из тех легендарных девчат, что прыгали с парашютом наперегонки с мужчинами и воевали не хуже их в составе своей женской эскадрильи.

Фильм «Крылья», казалось бы, один из самых женских в нашем кино. Сценарий написан талантливой Натальей Рязанцевой, поставлен он недавно погибшей и много успевшей за свою короткую жизнь Ларисой Шепитько, героиня его — бывшая летчица Надежда Петрухина — не то чтобы сыграна, а вот именно что воплощена, прожита Майей Булгаковой.

Трудно найти более емкий, более собирательный портрет эмансипированной женщины военной выделки, чем Надежда Петрухина. Кто не припомнит этот строгий, английского кроя, но сшитый в провинциальном ателье пиджачный костюм, белую крепдешиновую блузку с черным шнурком у ворота, газовую косыночку, короткую, под мальчика, стрижку. Кто не узнает эту руководящую напористость, грубоватость манер и простоватую веселость, девичий хохот немолодой уже женщины? Все здесь было угадано — резкая самостоятельность, которая дома, в пустой квартире, перерастет уже в одиночество. Командирский тон, который снискал угодничество подчиненных и непопулярность у подопечных, — административная скорлупа, из которой не вылупиться даже при самом искреннем желании. И обреченность неуклюжей попытки бывшей компанейской, «своей в доску» девчонки найти контакт с интеллектуальным кругом ушедшей от нее дочери. И гордое сознание своей осуществленности, которое живет в ней не столько как эта грубоватая и наивная «руководящность», сколько как лирическое воспоминание, как мечта о небе, с которой связан и ее единственный короткий фронтальной роман.

Правда, авторы этого фильма также не удержались от того, чтобы скрасить одиночество Нади Петрухиной безответной и преданной любовью интеллигентного директора музея, — ох уж эти запасные варианты! Но Лариса Шепитько, ничего не скрыв из очевидной ограниченности, человеческой нечуткости, из неудач своей героини, в то же время подарила ей мечту, мотив полета, проходящий через весь фильм, томительное чувство высоты.

Как ни странно, но лирические кульминации этого актерски точного фильма все же оказались сыгранными не актерами, а режиссером при участии самолетов. В первый раз, когда Надежда вспоминает, как сбили ее возлюбленного, и огромная стальная птица, которую она пилотирует, как живая, кружится и кружится над дымящимися развалинами его машины, и во второй раз, когда, осознав свое поражение в роли директора, она оставляет должность, приходит на аэродром и из шутового «катанья» на самолете вдруг вырывается в — реальный ли, воображаемый ли — полет.

Пустое, несущееся навстречу небо, покосившиеся облака, высота — трудное, неженское счастье даруют авторы этой женщине.

И про фильм хочется сказать — в нем чувствуется мужская рука.

Мы, женщины разных профессий, склонны считать это комплиментом. Может быть, в данном случае так оно и есть. «Зной» или «Восхождение» — лучшие фильмы Ларисы Шепитько — могут вызвать зависть у мужчин-режиссеров. «Ты и я» — ее самый женский, но и самый слабый фильм.

Но с «Крыльями» дело еще в другом. Самый тип женщины, который в картине обрисован с такой зоркостью, даже с сочувствием, тем не менее чужд как сценаристу, так и режиссеру — социально, человечески, возрастно. В фильме много неотразимо точных наблюдений, в нем есть сила анализа и мощная лирическая струя, но ничего от исповеди. По отношению к Надежде Петрухиной он сделан не изнутри, а извне, и вот почему она являет собой такой законченный, до конца объективированный социальный портрет. В лучшем случае это реквием тому поколению женщин, которые покинули гнездышко (правда, не столь уж уютное), приняли на себя мужские обязанности

и, разделив со сверстниками тяготы и почести, выпавшие на долю поколения, отошли вместе с ними в отдаление истории.

Вот почему об этом прекрасном фильме, сделанном по преимуществу женскими руками и о женщине, я не стала бы говорить как о «женском фильме».

Софико, сыгранная Софико Чиаурели, не отделена до конца от своей создательницы и — шире — от своих создательниц. Наверное, «Несколько интервью по личным вопросам» — не автобиография в прямом смысле ни сценаристок, ни режиссера, ни актрисы, но, несомненно, она их коллективная исповедь. Социально-типажное, легко узнаваемое и со многими из нас соизмеримое, так же существенно в ней, как то, что принадлежит ей одной, и то, что поверяется ее личным душевным опытом.

Софико — служащая женщина, жена и мать, как все мы, но она еще дочь этого народа, этого города, этой матери. Она племянница этих теток.

О эти удивительные грузинские женщины, которые составляют семью и родословную героини фильма! Софико существует в картине на фоне этих женских лиц, сохранивших и в старости благородство черт; на фоне характеров, упорствующих в своих воззрениях и предрассудках; на фоне судебных, помеченных изломами и травмами века. Софико и сама из них — приемница интеллигенток, поборниц женской самостоятельности, если и не революционерок, то деятельниц: мать ее стала жертвой памятных репрессий — и незамужним теткам пришлось взять девочку из детского дома. Колесо истории прошло и по ее судьбе.

Дуэт тетушек, непримиримой, воинствующей Маро, доживающей свой век за чтением газет, и покладистой Кето, охотно берущей на себя более низменную до-

машиную работу, напоминая о традиционном юморе «грузинского фильма», одновременно оказывается существенной частью того женского референдума, который мысленно устраивает Софико. Мы мало что знаем о их прошлом, но можно представить себе, что «женский вопрос» не миновал их, и жизнь Кето, созданной для обычных семейных горестей и радостей, была направлена и, увы, обкорнана властной рукой поборницы радикальной женской эмансипации Маро.

Отношения в семье, где девочка рано осталась без матери и потом — уже девушкой — должна была со страхом и смятением вновь знакомиться с ней; где разность характеров и сходство судьбы незамужних теток складывали ее первый детский опыт, проглядывают в личности Софико, с такой полнотой бытия сыгранной ее тезкой. Они в ее доброте и в ее иронии, в ее независимости и в ее «однолюбстве», в отсутствии всего дамского, кокетливого и в ее великолепной женственности. В ее человеческой стойкости.

Жизнь мало оставляет работающей матери семейства случаев для веселья, озорства, непосредственного проявления ее натуры, но, когда Софико, в венке из осенних листьев, катит в тачке, когда она хохочет и представляет вместе с детьми, когда пляшет для себя, а не для гостей, становится видно, как щедро одарила ее природа и как много в ней для счастья. Но не оттого ли, что природа дала ей так много, а жизнь своим сопротивлением сформировала личность Софико — естественную и широкую, но неуступчивую и самостоятельную, — судьба ее не милует? Ведь духовная личность — это нечто такое, что не всегда и не просто вмещается в установленные рамки существования.

Впрочем, ответа на это не дает ни фильм, ни сама

жизнь. И вот почему, переживая крушение своей — такой вроде бы надежной — семьи, Софико обращается мысленно к опыту других женщин, старается сфокусировать разноречие версий и вариантов чужой семейной жизни, чтобы разобраться в своей собственной.

ОТСТУПЛЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Словосочетание «женский фильм» неоднозначно и емко, и я обозначила редким пунктиром лишь опорные точки возможных его смыслов; за каждой из них — пестрота и плотность опыта, уже накопленного жизнью и кино.

Ведь фильм «на женскую тему», сложенный чаще всего мужскими руками, прошел вместе с его героиней разными путями эмансипации — трудным путем «члена правительства» Александры Соколовой, безошибочно воплотившейся в Вере Марецкой, ее же «сельской учительницы», путями популярных в свое время арштамовских «Подруг», раймановской Машеньки и многих других. Это целая вереница фильмов (а иногда, как «Таня», пьес), отмечающих поворотные пункты женской самостоятельности, ее приобретения и убитки, ее первоначальный беззаветный оптимизм и последующую острую конфликтность.

И совсем иное — «эмансипация» женщин в самом кино: их путь к режиссуре, начиная от документалистки Эсфири Шуб, бывшей актрисы Юлии Солнцевой вплоть до выпускниц ВГИКа Ларисы Шепитько или Динары Асановой. Это само по себе годится как предмет целого исследования — вклад женщин в наше кино. И хотя женскую тему подчас извлекали на свет божий женщины-сценаристки — П. Виноградская, М. Смирнова или Н. Рязанцева (автор не только «Крыльев», но и «Чужих писем»), все же отсутствие дистанции между фильмами, сделанными мужскими и женскими руками, — тоже один из индикаторов совершившейся эмансипации.

Тем самым как бы заранее исключается и теоретическая возможность «феминистского» фильма, столь существенного ныне на Западе. В самом деле: обозревая с птичьего полета или даже полета

авиалайнера огромную панораму имен и лиц, ни одного фильма феминистского происхождения или толка в ней не обнаруживаешь.

Но есть ли в нашем кино, где работает столько женщин со специальным образованием, то, что можно было бы назвать хотя бы «женским фильмом»? И что бы это могло значить?

«Несколько интервью по личным вопросам» — игровой фильм с документальными врезками, вроде бы такой объективный по форме, не претендующий ни на внутренний монолог, ни на субъективную камеру, — на поверку оказывается исповедью или, может быть, диалогом современной женщины с действительностью и с самой собой, опытом ее самопознания, основанным на глубоком личном знании, накопленных наблюдениях и посильном анализе.

Вот почему картина Ланы Гогоберидзе с Софико Чиаурели в главной роли среди многих фильмов, женщинам посвященных, сделанных в основном женщинами и касающихся «женского вопроса», представляется мне первым «женским фильмом» нашего кино в точном смысле этого слова.

1981

НА ФЛЕЙТЕ ВОДОСТОЧНЫХ ТРУБ

До сих пор казалось, что талант Никиты Михалкова протейческий по преимуществу, как говорили в старину. Кто бы еще мог так — без пота, бутафории и пошиба комиссионного магазина — «перевоплотиться» в чеховское или гончаровское время, воссоздать изыски стиля «модерн» или наше не такое уж давнее (50-е годы) прошлое? Ведь даже «Пять вечеров», фильм, который можно посчитать по рубрике современности, — был в то же время несомненным явлением ретро. Вкус, изящество, чувство меры...

И вдруг вся эта стройная система, называемая «кинематограф Н. Михалкова», рушится в грохоте, скрежете, гаме, в каких-то раблезианских чрезмерностях картины «Родня». И это — первый по сути — современный фильм режиссера. Конфуз получается...

Не будем торопиться списывать эти раздражающие барабанные перепонки поп-звучности на счет автора сценария В. Мережко. Экстравагантный характер — по преимуществу деревенский, чаще — женский — стал для него уже своего рода специальностью. Но даже такая актриса, как Н. Гундарева, играя свою нравную гражданку Никанорову, все же оставалась как бы внутри истории, не выходила за пределы «личного» сюжета. Таково было режиссерское решение, таков подход к этой драматургии. Нонна Мордюкова, которая со своей стороны немало числит в послужном списке сильных и своеобразных женских натур,

наверное, без труда могла бы сыграть еще одну подобную роль. Тем более что сюжет и тут вроде бы остается в семейных пределах. Ее героиня, приехав из села в город навестить дочь, застаёт развал семьи (зять ушел, городская внучка, воспитываемая в садике, отбилась от рук). Потом она разыскивает собственного мужа, который тоже ее бросил, уйдя в город, но и там развал — он пьет, жена его и дети живут отдельно. И хотя симпатичный бобыль, с которым она встретилась в поезде (еще один запасной вариант!), вроде бы готов предложить ей руку, Мария надеется увезти в деревню мужа. Короче, это легко могла бы стать комедия о вздорном характере и золотом сердце, которое в конце концов оказывается нужно всем...

Но то, что делает Нонна Мордюкова, выходит из всех предустановленных на этот случай рамок и норм. С первой минуты, когда на захолустном перроне с сумками и чемоданами, с гвалтом и суматохой появляется Мария, становится очевидно, что дело не просто об одной (еще одной) неумной женской натуре, но о чем-то большем. Даже просто о другом.

Кажется, в этом фильме — доселе изящнейшего из режиссеров — никто и ничто не остается в своих пределах; всё и вся выходит из самих себя, из своих берегов. Если решительная по натуре героиня Нонны Мордюковой пугается (а в непривычных условиях это случается не раз), то чуть не до обморока, пугая других; если хохочет, то гомерически; если стучает по лбу беглого зятя, то так, что он валится с ног. Если зять, доведенный ее добрыми намерениями до белого каления, берется переплясать тещу, то это уже не пляска, а ристалище.

Надо сказать, и Ю. Богатырев в этой роли и С. Крючкова — переодетая в модный ширпотреб дочка своей мамы, — почти не уступают Н. Мордюковой по взрывной силе характеров.

И если в фильме присутствует третья, уже погло-

щенное городом поколение семьи, то внучку Марии, в согласии со всеобщим выходом вещей за свои пределы, играет мальчик.

Семейный сюжет с его малыми и милыми недоразумениями взорван изнутри центробежными силами гораздо более общих и мощных противоречий, и все в этой ленте сдвинулось и летит в хаосе громкостей современного города —

вокзалы, холлы, стадионы,
одноэтажные районы,
мотоциклисты, повара,
et cetera, et cetera —

(если перефразировать на минуточку Пушкина, а за ним и Маяковского). В том-то и дело, что героиня Нонны Мордюковой — это «священное чудовище» деревенской темы (спешу заверить подозрительного читателя, что это не поношение: «священным чудовищем» неореализма называли великую Маньяни) — встречается не только с полуцивилизованной дочерью, с ушедшей в одиночество, огороженное поп-громкостями, внучкой, застрявшим в предместье и спившимся мужем. Она встречается с Городом. Город в картине не карикатурен, как вовсе не карикатурна сама Мария, — он тоже вздыблен усилием авторского воображения, представлен не в усредненности своего быта, а в крайностях и странностях сосуществования в нем укладов и форм. Это не захолустье — это красивый южный город с просторными парками, проспектами и набережными, с новыми вокзалами, гостиницами и ресторанами, которые, однако, живут своею, обращенной на себя жизнью, забыв о своей функции обслуживать людей.

Администраторша гостиницы, овладевающая на служебном посту приемами каратэ; швейцар, наподобие старинного семафора закрывающий путь всякому потенциальному постояльцу; бурлящая своей жизнью кухня ресторана — не то чтобы преувели-

чены — они просто показаны в своей расфункционированной активности. Равно как шумы, которые кажутся непривычно громкими. Лента всего лишь перешла «звуковой барьер», привычный нашему кино, но не жизни. Громкости не выдуманы авторами фильма, они лишь наглядно «очуждены». Одиноким дом на краю чаши стадиона, омываемый его многоголосым ревом и его тишиной, — как бы нечаянный символ этих странностей жизни, традиционно «остраненных» взглядом «естественного человека», Марии, которая, впрочем, без особых усилий ассимилирует их — будь то звездно-полосатый, наподобие американского флага, модный фартук дочери или ее фразочки.

Если от сюжета фильма обратиться к структуре эпизода — его конструкции, то и здесь обнаружится тот же взрывной характер. Каждый эпизод как бы стоит дыбом, не переходя плавно в следующий, а сшибаясь с ним без привычных тормозов.

Пара мотоциклистов в космических скафандрах, с ревом вырывающаяся из какой-то деревянной сараюшки на окраине; телефонный разговор с Прагой на всю улицу, перебиваемый заливиными трелями гармоны, как и дом на краю стадиона — не кинематографические гзги, не просто странности. Это крайнее, кричащее выражение многоукладности жизни, в которой рушатся прежние ценности, не успевают сложиться новые, разрываются естественные связи и люди на ощупь ищут друг друга по привычным позывным семейных отношений или просто притягиваясь к тем ярким и часто тщетным вспышкам души, которыми так богата Мария.

Мне как зрителю фильма (может быть, создатели его думали иначе) кажется, что картина не о преимуществах деревенской простоты и не о преимуществах городских удобств, не о бездуховности, как модно теперь выражаться, не об «отдельных недостатках»,

а о состоянии катаклизма, в котором живет современный человек, уже потерянный для устоявшихся патриархальных отношений, собранный в новые, еще не освоенные им общности, окруженный полезной, но неподвластной техникой и «службами», которые предпочитают служить себе, а не ему. «Монолог» самолета, который кому-то кажется олицетворенной механической силой, на мой взгляд, так же неоднозначен: в нем есть красота и мощь, есть и эта самая механическая сила и почти невыносимая громкость — во всяком случае встреча Марии и Города достигает здесь своей кульминации.

И все же позывные человечности пробиваются через все сверхгромкости и сверхмощности, которыми человек раскрепостил и закрепостил себя в этом фильме. Смешной ухажер Марии; ее собственная нерасчетливая, нелепая, тщетная и все равно прекрасная потребность всех соединить; мокрые глаза внучки (детский мотив постоянен у Н. Михалкова), как азбука Морзе, доходят до зрительской души через грохоты и скрежеты жизни.

Мотив маневров, окольцовывающий фильм и тоже сущностный для его смысла, как *memento*¹ тотальной угрозы, взрывается другой его кульминацией — проводами новобранцев. Эта огромная сцена (напоминающая масштабом о калатозовском фильме «Летят журавли»), где родные пробиваются друг к другу через человеческую массу, в какой-то момент обнаруживает истинный и широкий смысл слова «родня». И тогда Мария в своей великолепной и человеческой нелепости оказывается действительно нужна всем — еще деревенская, уже чуть-чуть городская, жена, мать, бабушка, знакомая, родственница всем нам...

Нет, разумеется, это не тот приятный во всех

¹ Помни (лат.).

отношениях, «добрый» фильм, к которому мы за последнее время привыкли. Он и громкий, и смешной, и страшноватый, и не слишком утешительный.

А вы ноктюрн сыграть смогли бы на флейте водосточных труб?

1982

ИЗ НЕНАПИСАННОГО

О громкости. Это ведь не просто один фильм, перешедший привычный звуковой барьер; это, видимо, какое-то новое явление в жизни (уличные и производственные шумы) и в искусстве.

Время прибавило веса пастернаковскому:

Тишина, ты лучшее

Из всего, что слышал.

Но тот же А. Вознесенский, который, в свою очередь, написал: «Тишины хочу, тишины», вместе с композитором А. Рыбниковым и режиссером М. Захаровым создали спектакль «Юнона» и «Авось», рок-оперу, где напор звука почти что сносит неосторожных посетителей первых рядов Театра имени Ленинского комсомола.

О дискотеках и ВИА не говорю. Демаркационная линия, которая в самом бесконфликтном случае все-таки отделяет отцов от детей, на этот раз прошла через акустику.

Можно понять современную звукобоязнь:

Тишины хочу, тишины...

Нервы, что ли, обожжены?

Хотя какой борец с дискотеками отказывается нынче от вечерней порции телешумов, будь то футбольный матч или конкурс песни? Но качественно новые громкости, вероятно, все же нечто более существенное, нежели возможности техники, помноженные на разницу поколений.

Иногда мне кажется, что это новый способ выделения из обыденности акустического игрового квазипространства. Что прозрачные стены, оттого что они воздвигнуты из ритмов и децибел, а не из

кирпича и бетона, в каком-то смысле более прочны. Кто не видел на улице парня с наушниками (мотив, использованный в фильме «Родня»)? Он идет среди прохожих, но он отсутствует: он движется в другом измерении.

Звук не просто огораживает пространство — он его формирует. Может быть, молодым людям нужен этот игровой хронотоп внутри общего делового (или не делового, аморфного, что еще хуже) времени-пространства? Во всяком случае, тут есть над чем задуматься.

О том, что увеличение силы звука качественный скачок, а не просто количественное приращение, нас должен был бы заставить задуматься хотя бы В. Высоцкий.

Не написано о Высоцком при жизни — не о ролях, а в целом: опять упущение нравственное.

Высоцкий создал свой личный акустический взрыв без синтезаторов и усилителей, с помощью одной пары легких и голосовых связок, с одной — не электрической — гитарой. Магнитофоны и микрофоны пришли позднее.

Теперь, посмертно, ощутима тенденция к пьедестальности восприятия: поэт, автор своих песен, положенных на бумагу. Это пьедестальнее, но и стерильнее: слово Высоцкого рождалось не пишущей рукой, а хрипящей гортанью. Громкость здесь не вторичный признак, а суть. Так же как его широко распетые не гласные, а согласные; и не только звонкое, раскатное «р-р», но и совершенное глухое, тупое, но от этого не менее агрессивное «т»:

Идет-т охота-та на волков,

Идет-т охот-та...

Именно в кустарности — как жаль, что нельзя сказать рукотворности, — в неоснащенности его громкостей техникой, через их живую физиологию приоткрывается, быть может, и смысл ее. Ведь добывалась она не только из связок, но и из личности. Она была антиподом пониженного голоса, тихости, молчания. Он один кричал от всех и за всех на пределе возможностей, как говорили встарь, органа.

Может быть, поэтому в «земле людей» Высоцкого можно найти чуть ли не все профессии, хобби, состояния — спортсменов, самолетных пассажиров, автомобилистов, физиков и лириков; можно

услышать город, пригород и деревню; и старые погудки на новый лаг. И хотя природа не отпустила ему могучей грудной клетки, он озвучил всех нас. И во всех — ломая социальные барьеры — нашел отклик. Кричал и докричался.

По этой же причине было бы неблагодарным делом centrifugировать в Высоцком высокое (поэзия, Гамлет) от прочего «высоцкого». Он законный наследник фольклора подворотни, уличного романа и блатной лирики. Здесь он нашел жанр городской баллады, пригодный для многого, и созвучный интонационный строй. Отсюда же заимствовал свой первый имидж хулигана (старая бродильная закуска российской поэзии). В этом традиционном образе он впервые нарушил, вместо Уголовного кодекса, общественную тишину и моральное благообразие, продираясь голосом сквозь тупость и твердость согласных, как сквозь кляп во рту.

Об этом бунтующем начале наобно не забывать и тогда, когда, обдираясь о собственное неблагозвучие, он выбился в Гамлеты.

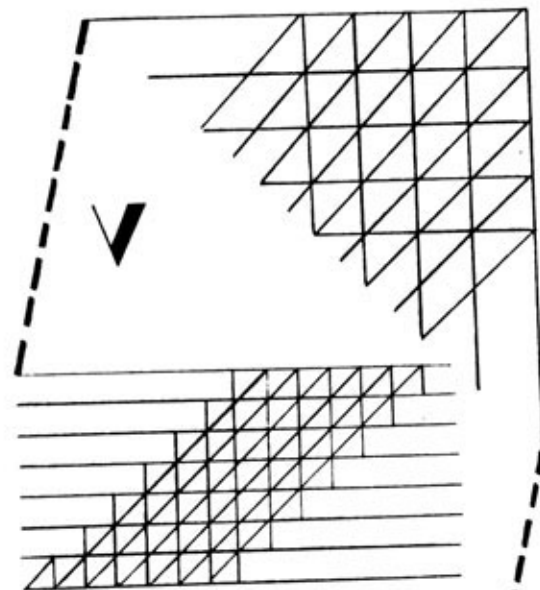
Роль, ставшая жизнью, или жизнь, ставшая ролью. Шекспир и действительность во всяком случае сопоставимы в его судьбе. Кроме целой россыпи баллад, в совокупности составивших нечто вроде малой энциклопедии нашей жизни, они сделали его и поэтом личной темы, собственной открывшейся двуликости.

Схватка не только с внешним, но и с внутренним миром. Успех как искушение, дешевая распродажа популярности, опасная бездна возможностей — беды, постигающие услышанного. Былое изгойство уже почти как спасение, и та спасительная неутоленность, тяга куда-то — может быть, даже в сторону смерти — все это как будто бы открыло звуковой клапан.

Наверное, не случайно, что в последние годы он сумел прорваться наконец сквозь строй согласных к гласным, к полногласию:

Я коней напою-у-у,
я куплет допою-уу,—
Хоть мгновенье еще постою-уу
на краю-уу...

И громкость, завоеванная врукопашную, стала достоянием звукозаписи и посмертной славы...



IN
MEMORIAM

ДВА ЛИКА КРАСОТЫ

«Смерть осуществляет заключительный монтаж нашей жизни», — написал младший коллега Висконти, Пьер Паоло Пазолини, еще не подозревая, сколь трагически, своею собственной гибелью, он оправдывает эти слова. Впрочем, он и написал их не в качестве поэтической метафоры, а во вспомогательном качестве примера, в теоретической статье «Семиология реальности». «После смерти, по истечении потока жизни, проявляется смысл этого потока. Либо быть бессмертным и невыраженным, либо высказаться и умереть».

Лукино Висконти умер в усилие высказать свое последнее важное слово. Он не успел довести до конца «Невинного» — другие доделывали этот неоспоримо висконтиевский и посмертный его фильм. «Невинный» вышел на экраны, когда его автора уже не было в живых. Великий монтажер Смерть отделила своей цезурой прозрачно-ясный эпилог от долгой и непростой жизни.

Композиция целого редко достигает в наше беспоконное время такой стройности, как творческая жизнь Висконти. Ибо, как никто из неореалистов, которым он честно предшествовал, сам он был выходцем из предшествующей ему культурной традиции. И как мало кто в кино вообще, был он посланцем — в этот новый мир техники — старых, не технических, традиционных или автономных искусств: театра, литера-

туры, живописи, музыки, архитектуры. То целое, что представляет собою противоречивый, разный и одновременно стройный «кинематограф Висконти», неразрывно и не случайно связанный с движением неореализма, менее всего «кинематографично» в обыденном понимании. Слово «техника» применимо к нему скорее в том — сильно поубавившемся — своем значении, в котором можно было говорить о живописной технике Леонардо или Веронезе. Есть развивающаяся кинотехника и кинематографическая техника Висконти, которая делает узнаваемыми его кадры, мотивы, способ ведения рассказа; которая заметно меняется от «раннего» к «позднему» Висконти, сохраняя свои главные черты. Его картины — неважно, что они хранятся в виде роликов пленки, — входят в тот же ряд рукотворных художественных ценностей Италии, что и старые венецианские палаццо, фрески фра Анджелико, романы Верги, оперы Верди или предания об актерском искусстве Томмазо Сальвини и ди Грассо. И шире: в европейскую художественную традицию.

Входят не как отдельные предметы искусства, о сравнительной ценности которых можно спорить, а как целостный мир — мир художника Висконти¹.

Понятие авторства в кино — в тех случаях, когда речь идет о таких сильных индивидуальностях, как Бюнюэль, Бергман, Феллини или Висконти, — ничуть не менее реально, чем, положим, в живописи или скульптуре Возрождения, где мастеру споспешествовали в работе ученики и подмастерья. Не говоря уже об авторстве, скажем, купола Брунеллески.

Разумеется, современное индустриальное разделение (даже раздробление) труда в кинопроизводстве

¹ По-видимому, в этот мир надо включить и театральные работы Висконти, но, к сожалению, для нас они остались недоступны — и придется судить лишь по материалам западных его исследователей.

не то же самое, что былая цеховая общность ремесленников, собравшая в своих атомных реакторах такое богатство взаимообогащающих народных умений и талантов, что при определенных условиях они породили цепную реакцию гениальных художников Возрождения. Все же в этой новой коллективности кино — особенно если она складывается вокруг таких мастеров, как Висконти, в более или менее постоянные общности художников разных профессий — есть нечто от утраченной безымянности искусства.

Когда я пишу «кинематограф Висконти», то речь идет не о режиссерском диктате, достаточно тривиальном в кино, а о чем-то более сложном, представляющем итог всей совокупности многолетних отношений мастера с его постоянными сотрудниками — сценаристкой Сузо Чекки Д'Амико или редактором Марио Серандреи; композитором Нино Рота или оператором Джузеппе Ротунно, художником Марио Горбулья или костюмером Пьеро Този, не говоря уж о «звездах» кинематографа Висконти — Сильване Мангано и Клаудии Кардинале, Берте Ланкастере и, конечно, Хельмуте Бергере. А также с единомышленниками и будущими соратниками по неореализму — Дзаваттини или Де Сантисом; с будущими режиссерами — Франческо Роззи или Франко Дзеффирелли, с продюсерами, с цензурой (отношения с нею были всегда у Висконти конфликтные), — иначе говоря, обо всем, что в конце концов запечатлелось на пленке в виде фильмов, распечатывалось в копиях, распространялось по миру и вошло в наше сознание под именем Висконти.

Кинематограф Висконти имеет свои повторяющиеся — даже навязчивые — мотивы, свои постоянные, основополагающие структуры, даже привычные странности. Свои противоречия, выражающие в личной, резко индивидуальной форме гораздо более

широкие исторические противоречия. Кинематограф Висконти сложен — его «тексты» реализуются до конца лишь в богатейшем многослойном контексте европейской культуры — ее отзвуков, отблесков, ее «проклятых вопросов». И в пестром контексте политической жизни современной Италии. Кинематограф Висконти — предмет для монографии¹.

Я выделяю лишь один существенный мотив, свидетельствующий — самой своею повторяемостью — важность его для Висконти и находящий свое завершение в последних двух фильмах, показанных и на нашем экране. Он вырастает как нечто необходимое из самой структуры его лент.

Структура первых двух полнометражных лент Висконти — «Наваждение» и «Земля дрожит» — определила надолго вперед его излюбленные жанры и полной рифмой отозвалась в последних его картинах — «Семейный портрет в интерьере» и «Невинный».

Разумеется, в творчестве Висконти, как всякого большого художника, можно выделить многие ряды последовательностей, связанные с развитием многих тем и мотивов его жизни.

Например, «Наваждение», «Земля дрожит», «Чувство», «Белые ночи», «Леопард», «Чужой», «Смерть в Венеции», «Невинный» — навеяны так или иначе литературой. Источники при этом могут быть очень различны. «Наваждение» сделано по американскому детективу «Почтальон звонит дважды». (Правда, режиссер взялся за него, когда фашистская

¹ См.: Шитова В. Лукино Висконти. М., «Искусство», 1965; Nowell-Smith Geoffrey. Luchino Visconti. London, Secher and Warburg in association with the British Film Institute, 1967, 1973. «Luchino Visconti», Reihe Hanser 181, Reihe Film 83, Carl Hanser Verlag, 1975.

цензура отклонила экранизацию Д. Верги.) Первый собственно неореалистический фильм Висконти (и, по мнению некоторых критиков, самый последовательный) «Земля дрожит» как раз и навеян историей семьи Малаволья Верги. «Чувство» использует новеллу К. Бойто, а «Белые ночи», сохраняя даже заглавие Ф. Достоевского, являются, однако ж, переложением мотивов его повести на фоне современной итальянской действительности. «Леопард» — экранизация одноименного романа Т. Ди Лампедуза, а «Чужой», можно сказать, даже буквалистски следует повести А. Камю. Если прибавить, что «Смерть в Венеции» переносит на экран новеллу Т. Манна, «Невинный» возвращает жизнь раннему роману Г. Аннунцио, а небольшой фильм «Работа» использует мотивы Мопассана, то станет очевидно, что литературность — вовсе не случайная черта кинематографа Висконти. При этом он обращается не к текущим бестселлерам, что свойственно всему современному западному кино, но очень часто к тому, что можно назвать литературой в собственном смысле. Тот же традиционализм мог бы быть прослежен и в отношениях Висконти с музыкой. Д. Верди значит в его кинематографе, к примеру, не меньше, чем Д. Верга.

Можно разделить ленты Висконти на современные и исторические.

Можно выделить в его творчестве сюжеты, посвященные кино.

Но все же две первые структуры, открытые режиссером в двух первых картинах, задают и два основных ряда, в которые укладывается почти все, сделанное Висконти в кино.

«Наваждение» (1942) было историей одной страсти, «Земля дрожит» (1947—1948) — семейным романом. За «Наваждением» последовали: «Чувство» (1953—1954), «Белые ночи» (1957), «Смерть в Венеции»

(1970), «Невинный» (1977). За фильмом «Земля дрожит» — «Рокко и его братья» (1960), «Леопард» (1962), «Туманные звезды Большой Медведицы» (1964), «Гибель богов» (1968), «Людвиг» (1972), «Семейный портрет в интерьере» (1974).

Разумеется, основная структура варьировалась, иногда очень существенно — подобно истории страсти в «Смерти в Венеции» или семейной истории в «Людвиге», но не настолько, чтобы вовсе утратить исходные черты. Немногие полнометражные фильмы Висконти — пожалуй, лишь «Самая красивая» и «Чужой» — полностью выпадают из этих двух главных жанров его творчества: психологическая драма или даже мелодрама с немногими действующими лицами и единой фабулой, трактующая историю одной (большей частью разрушительной) страсти, идущая прямо от традиции сцены, и сложно разветвленный, многофигурный семейный роман — эпическая форма, переживающая кризис в наши дни даже и в литературе. Правда, надо сказать, что, строя свои кинороманы, Висконти обычно выделяет и в них «пространство мелодрамы» (в «Рокко и его братьях», например), а мелодрама может иметь своим фоном большую историю (например, «Чувство»). Но та и другая структуры служат обычно истории разрушения, если не гибели человеческой личности или рода, семьи. Простые или большей частью сложные его сюжеты — сюжеты упадка.

. . .

«Красота проста» — Вам скажут.

(Ал. Блок)

Помню: зал маленького кинотеатра на окраине. Нас, зрителей, в зале пять человек. С убедительным общим энтузиазмом (хоть видим мы друг друга впер-

вые) уговариваем киномеханика прокрутить для нас, пятерых (другой публики киносеанс не собрал), ленту под детективным названием «Похитители велосипедов» Де Сика; мы приехали ради нее с разных концов Москвы.

Помню: женщина в черном, упавшая растрепанной головой на каменные плиты узкой улочки, — говорят, это великая трагическая актриса; но нам трудно увидеть не только великую, но и вообще актрису в этой женщине со странно обыкновенным и одновременно значительным лицом римской простодюдинки, вышедшей из глубочайших недр народной жизни, — Анне Маньяни («Рим, открытый город» Р. Росселини).

Помню: ослепительные камни и серые от пыли виноградники Сицилии; скульптурные лица крестьян; босые девушки с горделивой статью королев и смутное, малопонятное слово «мафия» («Под небом Сицилии» Д. Де Сантис).

Помню: волна горячей общности с малыми, но такими насущными заботами людей на экране и ходовое слово «неореализм», которое потрясает наше воображение вот этим почти невыносимым чувством сопричастности происходящему...

Неореализм был частью нашей личной биографии. Споры о неореализме вошли в плоть и кровь моего поколения вместе с фактами отечественной культуры. Лукино Висконти был одним из основоположников.

Но «Наваждение» было преднеореалистическим фильмом, снятым еще в условиях фашистской Италии. Трудности прохождения фильма через цензуру были связаны не столько с сюжетом — на первый взгляд банальным, но для Висконти чрезвычайно актуальным, — сколько с самой фактурой фильма, воспроизводящей черты и мотивы жизни современной Италии.

Принято считать, что «красный вирус», как шутят западные исследователи Висконти, который приведет

его к коммунистической партии, был вынесен им из Франции — из славных дней Народного фронта и сотрудничества с Жаном Ренуаром, ассистентом у которого он начинал работу в кино. Быть может. Более важно другое: с этого пути «красный герцог», как величали его враги, не сходил никогда. А между тем путь этот вел его через дебри неразрешимых и неразрешенных противоречий — личных и классовых. И может быть, сокрушительные удары истории заставили этого человека сильного и скептического ума обратиться к Марксу и Грамши в попытках определить свою человеческую позицию в условиях тотального крушения старой аристократической культуры, к которой он принадлежал не только по рождению, но и по культурологическим симпатиям. Так или иначе, но структуры, которые впоследствии были исследованы Висконти в совершенно иных временных и социальных координатах, первоначально одинаково погружаются им в современную и простонародную среду, как это будет свойственно только еще формирующемуся неореализму.

Ощущение летней грозы, «которая освежает воздух и в один момент очищает улицы от пыли и сора», о котором вспоминает Карло Лидзани, было связано не с атмосферой самого фильма «Наваждение» — тревожной и мрачной, а как раз с этим дерзким, почти вызывающим отказом от господствующего в муссолиниевской Италии павильонного «каллиграфического» стиля кино «белых телефонов» и открытием новой красоты всего, что заботливо изгонялось за кадр в эпоху фашизма как некрасивое: «уличные трактирчики, третьеразрядные гостиницы, грязные комнаты, вагоны третьего класса с деревянными сиденьями, полицейские участки с голыми выбеленными стенами и жалкой мебелью»¹.

¹ Лидзани Карло. Итальянское кино. М., 1956, с. 141.

Эти еретические тогда интерьеры распахивались в не менее еретический экстерьер — подлинные пейзажи Италии: «дороги и солнечные долины Эмилии, величавое течение реки По и ее бесконечные, уходящие за горизонт дамбы, кривые улочки и тесные площадки провинциальных городков, кишачие уличными торговцами и велосипедистами, ярмарка под открытым небом, необычные, полные воздуха ступенчатые улицы Анконы»¹.

Я выписываю то, что поразило некогда воображение забытой красотой живой жизни, ныне снова отодвинутой на второй план «новой зрелищностью» кино.

В кинематографе слишком многое зависит от случая. Но намерение иногда весит не меньше, чем результат. Висконти рассчитывал «Наваждение» на Анну Маньяни. Это не вышло, и он снял в главной роли актрису Каламаи. Запомним его первый выбор.

Зато в роли Джино, беспутного бродяги, в котором, однако же, живет исковерканный протест и искаженная цинизмом тяга к свободе, Висконти снял Массимо Джиротти — одного из излюбленных «положительных героев» грядущего неореализма.

Но если в 1942 году была воспринята как освежающая гроза непривычная натурность фильма, то смысл его обратный: подавленность и сжатость человеческого существования, взрывающаяся эксцессами темных страстей.

«Наваждение» — народная мелодрама, где Джино, случайно прибившись к таверне толстяка Браганы, становится любовником его жены, Джиованны, а потом вместе с нею и убийцей мужа. Сюжет старый, бродячий; неповторимы подробности того, как Джино, не расположенный к оседлой роли трактирщика,

уходит, Джиованна возвращает его и в бегстве от полиции гибнет.

Сейчас, десятилетия спустя, поражает не натурность сама по себе, а то, насколько она — сразу и сполна — освоена эстетически точно.

Уже тогда Висконти выделил мотивы, приводящие героев к гибели: одержимость и предательство. Уже тогда научился создавать для них внутри натурального кадра «сценическую площадку» с помощью света: расчерченная солнцем и тенью жалюзи комната свидания Джино и Джиованны; вырванная из ночи фарами грузовика площадка для убийства Браганы и т. д. — пространство мелодрамы посреди обычного течения жизни. Уже тогда, в черно-белой ленте, определил еще и символическую роль цвета (черный свитер Джино станет, впрочем, почти что «униформой» неореализма). Уже тогда режиссер оперся на классическую оперу — конкурс певцов-любителей, итальянское *bel canto* становится прологом убийства Браганы.

Повседневность народной жизни — то, что в неореализме станет естественной фактурой, — освоена эстетически. Несостоявшееся появление Анны Маньяни важно и в этом смысле. Висконти нужна была не только ее неистовая одержимость, но и ее лицо женщины из народа, *donna del popolo*. К сюжету «Маньяни» он еще найдет случай обратиться.

Между «Наваждением» и фильмом «Земля дрожит» — самой неореалистической картиной из всех картин неореализма — Висконти смонтировал документальную ленту «Дни славы» о разгроме фашизма в его родной Италии и о суде над фашистскими убийцами. В кадрах суда, снятых самим Висконти, сквозь политическую злобу дня становятся вдруг очевидны истоки эстетических пристрастий режиссера: неистовое до перехвата дыхания, до заикания красноречие обвинителя Берлингуэра и плавные

¹ Лидзани Карло. Итальянское кино, с. 141.

профессионально-закругленные периоды буржуазных адвокатов. Буржуазность всегда будет претить Висконти.

С одной стороны, воспользовавшись сюжетными мотивами великого итальянского натуралиста Верги в ленте «Земля дрожит», он впервые сложил большую форму многофигурного романа о величии и падении семьи потомственных рыбаков Валастро, которые попытались было нарушить извечный порядок вещей на острове Сицилия, сбросить ярмо перекупщиков и стать хозяевами своей судьбы. Речь шла о большой для Италии «проблеме нищего Юга»¹, и, несмотря на упадок семьи, в нем чувствовалось дыхание времени надежд и социальных перемен. Еще впереди было итальянское «экономическое чудо». Но уже не так далеко было и до времени разочарований, так что не только разные исторические пути, избранные сыновьями Валастро, но упадок и гибель семьи в свою очередь перейдет в один из «архетипов» кинематографа Висконти.

Таким образом, обращение Лукино Висконти к семейному эпосу станет для него способом исследования исторических закономерностей. Начиная с семьи Валастро, каждый из семейных портретов Висконти будет для него формой исторического романа, даже если действие его происходит в современности.

С другой стороны, съемки не только на натуре, но и на местном диалекте (к фильму придется записывать потом итальянский комментарий), в маленьком рыбацком поселке Ачи Трецца, где роли исполняли сами жители, а диалоги создавались путем импровизации, останутся в практике Висконти, сугубого

¹ Фильм был задуман как первая часть сицилийской трилогии того же названия.

профессионала, мастера, единственным подобным опытом.

Зато именно здесь, в глухой сицилийской провинции, он еще раз сумеет оценить эстетический смысл точно выбранной природы.

Первый «семейный портрет в интерьере» — статичная и торжественная общая фотография Валастро, сделанная в захолустном ателье на фоне бархатных драпировок и наивного, нарисованного на холсте пейзажа. И подлинный пейзаж: бухта Ачи Треццы в пляшущих огнях и отражениях факелов, бледное море, одинокая скала, острием замыкающая горизонт. Мерно бьет маленький деревенский колокол, призывая моряков в спасительную бухту. Траурной процессией на буксире тянутся растрепанные штормом лодки Валастро: это разорение. Ветер рвет шерстяные покрывала женщин, неподвижно, как статуи скорби, застывших на скалах.

Эти одинокие женские фигуры вошли во все монографии и хрестоматии кино. Они почти отделились от сюжета и даже от фильма в своем самодовлеющем эстетическом значении.

Никогда больше Висконти к природному циклу существования человека не обратится. Но в кадрах женщин Валастро запечатлелось то, что всегда останется в остатке любого фильма Висконти: красота.

Следующий свой фильм режиссер назовет «Самая красивая» и снимет его на тему Анны Маньяни («Подлинным сюжетом является Маньяни»). Это будет эксцентрическая комедия — вовсе не висконтьевский жанр. «Самая красивая» — также один из немногих фильмов режиссера о кино: можно сказать, самокритика кино. Из не тронутой декоратором Ачи Треццы Висконти переносит действие в павильоны кинокомпании «Чинечитта», где режиссер Блазетти (он играет

самого себя) выбирает маленькую девочку для своего будущего фильма.

Английский критик Джоффри Ноуел-Смит объясняет парадокс сюжета этой необычной для Висконти ленты остроумной игрой разных представлений о красоте. В то время как Анна Маньяни с великой и комической экспрессией пытается довести свою совершенно обычную девочку до кондиции маленькой «звезды», чтобы ее выбрали из десятков таких же маленьких «звезд», режиссер Блазетти неожиданно выбирает ее как раз за то, что этот дичок на прочих культивированных, всячески припомаженных девочек не похож. «Это победа естественности рабочего класса над буржуазной аффектацией», — пишет критик. Он совершенно прав на уровне фабулы фильма. Но есть в нем нечто сверх фабулы: сама Анна Маньяни, это «священное чудовище неореализма», «одна из последних великих пролетарских актрис», — по замечанию немецкого критика Вольфрама Шютте. Она противостоит буржуазности целого хора мамаш, которые смотрят на нее с презрением. Может быть, в том, как девочка, вызывая всеобщий хохот, отчаянно и честно ревет на экране, есть отблеск сокрушительной правдивости матери. Она противостоит мелкому цинизму киношника Анновацци, который ухаживает за ней и вымогает взятку, помогает и предает. В ней нет цинизма, аморальности, предательства, усталости. Когда после всех унижений дня и глумливого хохота над ребенком она получает контракт, то с презрением отвергает не только два миллиона лир, но и желанный «миг удачи»: она не продает достоинство свое и дочери.

Висконти повторяет оппозицию, нечаянно схваченную его камерой в документальных съемках «Дней славы»: в великолепном латинском красноречии Маддалены есть отблеск пламенности Берлингуэра, в то

время как мамыши напоминают о буржуазных адвокатах. В лице Анны Маньяни — в ее неправильном, но прекрасном лице простолюдинки — аристократ Висконти отдает дань восхищения своему народу, сбросившему фашизм.

На сюжет «Маньяни» он сделает еще короткометражный эпизод для фильма «Мы, женщины» (снова маленькая комедия), где покажет, как прямо из гущи римских улиц, из их недоразумений и перебранок она выходит на сцену маленького театрала и поет песенку о родном городе. Заметим, что в этом же фильме режиссер снимет Сильвану Мангано — актрису с лицом Маньяни, но в аристократическом варианте.

Следующая полнометражная лента «Чувство» сразу и резко выделила Висконти из русла неореалистической традиции. Все в ней было непривычно для неореализма — картина переносила действие в эпоху Рисорджименто, в среду старой родовой аристократии: она была цветной, костюмной, мелодраматичной. Даже на фоне «Дороги» Феллини, сделанной в том же 1954 году и обозначившей кризис прежних неореалистических мотивов, «Чувство» казалось странной опиской, капризом биографии. Между тем именно этот, еще ранний фильм на самом деле открывал собою перспективу будущего «позднего» Висконти.

Дворянская мелодрама «Чувство» варьировала не только заглавие, но и основные структурные элементы простонародной мелодрамы «Наваждение». Внезапное чувство итальянской графини Ливии Серпьеры к австрийскому офицеру Францу Малеру оказывалось предательством не только семейных, но и гражданственных уз. Она отдавала Францу, чтобы он мог дезертировать из армии, деньги карбонариев, порученные ей братом, маркизом Уссони. Третьей стороной любовного треугольника оказывалась таким образом борю-

щаяся против австрийского владычества Италия. Но поняв, что для Франца она лишь средство, Ливия выдавала его, обрекая тем самым на расстрел.

Если гибельная одержимость Джiovанны выражала коррупцию народной жизни в условиях фашизма, то «Чувство» было фильмом столько же историческим, сколь и современным. Висконти недаром заменил битву при Садовой из новеллы Бойто битвой при Кустоцце, сделав фоном мелодрамы час национального поражения вместо последовавшего за ним национального торжества: он относился к эпохе Рисорджименто подобно Антонио Грамши, без иллюзий. Но разрушительность страстей и предательства, аморальность и цинизм в той же мере были выражением кризиса, наступившего вслед за подъемом антифашистской борьбы, вынесшей неореализм на своем гребне.

Тема красоты, не без бравады обозначенная в заглавии комедийного фильма с Анной Маньяни, впервые выходит в «Чувстве» на уровень сюжета, связавшись с «немецкой» темой Франца, и на поверхность пленки, вызывая у современников недоумение и упреки: в «Чувстве» видят возвращение к ненавистному каллиграфизму. Между тем, как это и прежде случалось в биографии Висконти, — она была далекой зарницей, предвосхищением будущих исканий кино, его новой зрелищности.

Когда фильм вышел, все в нем ошеломляло непривычностью. Опера на экране: представление «Трубадура» Верди, ставшее манифестацией национальных чувств и местом, где Ливия впервые видит Франца. А для режиссера еще и признание родства с искусством сцены. Непривычное богатство висконтьевской костюмности, ее тщательность, не получившая еще наименования «ретро». Не раз отмеченная собственноручность и скрупулезность в расстановке малей-

ших деталей великолепного исторического декора. Изысканная цветовая символика этого первого цветного фильма мастера. Постоянное внимание к композиции кадра и к его контрапункту с музыкой: если тема Рисорджименто входила в фильм могучими ариями Верди, то греховная и безнадежная страсть Ливии обозначена была симфонией Брукнера.

Битва при Кустоцце приносила с собою в фильм частной жизни пространство истории. Менялась оптика. Как на батальных картинах, кадр становился необычайно широким, вместительным: шло отступление итальянской армии. И сквозь историю Ливия в обитом шелком тесном нутре кареты (пространство мелодрамы) мчалась к Францу.

Фильм можно описывать без конца: все в нем семиотично, эстетически точно, многопланово. Отметим главное: в «Чувстве» впервые совершается диффузия немецкой темы в кинематограф Висконти.

Музыка Брукнера. Немецкая речь на улицах итальянских городов: воспоминания национальной истории и собственной биографии. Австрийские казармы, куда в поисках Франца под циничными взглядами офицеров приходит Ливия. Сам Франц. «Хотя главное место на сцене принадлежит Ливии, — замечает Ноуэл-Смит, — с точки зрения исторической и социальной наиболее интересен образ Франца».

Действительно, в этом «Адонисе в белом мундире», противнике национализма и поклоннике Гейне, не трусе, но дезертире, поздний и уже бесплодный романтизм на глазах вырождается в злой цинизм сутенера; моральное падение Франца — частица крушения Австро-Венгерской империи, подточенной изнутри.

Замысел, однако ж, не был реализован в полном объеме.

В «Чувстве» повторился даже узор случайности,

в чем-то изменивший «Наваждение». На роль Франца Малера Висконти был намерен пригласить еще молодого Марлона Брандо с его великолепной и уже раненной мужественностью. И хотя это не получилось, намерение так же красноречиво, ибо не только актерский талант, но и просто типаж, физиогномика играет в фильмах Висконти необычно большую роль. В красивом, но не породистом лице Фэрли Грейнджера не хватало вырожденного байронизма Брандо. На фоне зрелой, культивированной, злой красоты Алиды Валли (Ливия) в нем показывалось что-то даже мальчишеское, наивное. Роль была точно скорее на психологическом, нежели на историческом уровне. В фильме больше Ливия своею страстью, деньгами и мстью разрушала Франца; и расстрел на раннем рассвете (тоже мотив, вынесенный памятью из «Дней славы») завершал его злосчастную судьбу.

Тип рокового мужчины, обольстителя, образ двойственной, губительной красоты еще не был открыт Висконти. Противоречие эстетики и этики, гедонизма и морали еще читалось в исторически ясных терминах борьбы за свободу и предательства. Мелодрама размыкалась в объективное пространство истории.

Следующая за «Чувством» картина — «Белые ночи» по Достоевскому, не потерявшая и по сей день своей исходной странности, подтвердила и усугубила многое, что в предыдущем фильме могло казаться опiskой.

Это не была собственно экранизация: фильм в точном смысле «по мотивам». Мотивы же были прочтены по-итальянски. Например, бабушка Наталии (так звали в фильме Настеньку) держала ковровую мастерскую (Россия — Восток). Но не эти объяснимые вольности (действие было перенесено в северную Италию) поражали в картине. Помню изумление, почти столбняк, в который повергло наши умы ере-

тически-рисованное грозное небо над выгородкой каналов и мостов. Если Верди действительно был знаменем Рисорджименто и театр помимо прочего был в «Чувстве» еще и местом действия, то Жилец, приглашая Наталию и бабушку на «Севильского цирюльника», просто подтверждал пристрастие Висконти ко всяческой театральности. Было отчего растеряться, если во времена «реабилитации физической реальности» (термин теоретика кино З. Кракауэра), всяческой документальности и еще не отошедшего неореализма театральность была демонстративно высунута наружу, помимо всяких мотивировок!

Но если вечное, дпящееся театральное время пело в фильме музыкой «Севильского цирюльника», то актуальное, быстротекущее сегодняшнее время попило и орало диском Била Хэйли в маленьком кафе, куда приводил Наталию Мечтатель.

Для западного зрителя шлягер Била Хэйли точно датировал действие 1957 годом. Для нас — тогда еще недостаточно ориентирующихся в шлягерах поп-музыки — безумный рок-н-ролл парня в черном свитере перед робко пританцовывающей Наталией означал нечто более общее: скрежещущее столкновение извечного мира мелодрамы и слепо мчащегося в неизвестное будущее «общества потребления». Стык времен был разителен и тоже весьма далек от традиции. Наконец — сама любовная история с молодым Марчелло Мастоаянни, тогда характерным актером итальянского экрана, в роли Мечтателя и почти комически-торжественным явлением в конце «образцового» романтического любовника Жана Маре (Жилец) — не столько соперничество обнаруживала, сколько смахивала на самопародию жанра. Все вместе было столько же попыткой найти Достоевскому экранный эквивалент (пусть даже по-итальян-

ски), сколько и переучетом наличных средств кино перед чем-то более важным.

Как ни странно, гораздо более «достоевским» оказался следующий фильм Висконти — «Рокко и его братья», хотя сюжетные мотивы были заимствованы у Джиованни Тестори.

Фильм «Рокко и его братья», вернув режиссера в лоно неореалистической экранной традиции, социальных и духовных проблем итальянского «экономического чуда» и семейного романа, обнаруживает тем не менее ожоги и травмы прошедшего бурного столкновения двух эстетических стихий в алхимической лаборатории творчества, среди декораций, воздвигнутых над каналами реального Ливорно.

«Рокко и его братья» — в каком-то смысле можно считать второй частью сицилийской трилогии, хотя действие происходило на севере, в Милане, в большом индустриальном городе. Зато патриархальная семья, перебравшаяся — подобно одному из братьев Валластро — на север в поисках лучшей доли, представляла судьбу выходцев с нищего юга в новых условиях «экономического чуда».

Дело больше не шло, как в классическом неореализме, о куске хлеба и крыше над головой: то и другое доставалось им сравнительно легко. Но патриархальная семья обнаруживала перед лицом относительно доступной цивилизации готовность мгновенной коррупции. Трезвый в оценке буржуазного мифа Рисорджименто, не разделял Висконти и иллюзий популизма, нашедших прибежище в «розовом неореализме». Роман из народной жизни был романом распада и гибели рода.

Верный своему историзму, Висконти развел братьев Паронди по разным социальным дорогам. В двух обрамляющих фильм новеллах он еще раз выстроил свою излюбленную оппозицию. Стандарти-

зованному убожеству скороспелого мелкобуржуазного достатка Винченцо он противопоставил социальный оптимизм Чиро, ставшего рабочим на заводах «Альфаромео» и вступившего в ряды сознательного пролетариата.

В обрамлении этих двух, ясных в своем социальном значении новелл разыгрывалось смутное соперничество средних братьев Симоне и Рокко в между-классовом вакууме миланского дна.

В отличие от младшего своего коллеги, Пазолини, никакой надежды на люмпенов, изнанку буржуазии, Висконти не возлагал. Деклассированность средних братьев — равное расстояние от быстрого и эфемерного обогащения на ринге до неблагородной нищеты — создает внутри большой формы семейного романа душное, замкнутое пространство очень висконтьевской мелодрамы.

Если в «Белых ночах» Достоевский послужил источником скорее экзотических сюжетных мотивов, то в трагических перипетиях отношений Симоне и Рокко с очаровательной «королевой предместья» Надей явственно различимо эхо треугольника Рогожин — Настасья Филипповна — Мышкин.

Добротная неореалистическая изобразительность Висконти напрягается в пространстве мелодрамы Симоне — Нада — Рокко до символа, иногда даже до грубой аллегории. Объяснение Рокко и Нади на площадке Миланского собора (кадр, ставший хрестоматийным); монтаж — параллельный до примитивности — убийства Нади Симоне и убийства души Рокко на ринге; тело Нади, распростертое на земле в позе распятия, и вражда-двойничество братьев на вечеринке — белый свитер побежденного победителя Рокко и черный — убийцы Симоне, — все это болезненное, мучительное, сотрясающее жизненно достоверную фактуру выбросами какого-то надсадного

эстетизма, выносило на полотно экрана не только вечный висконтиевский мотив гибельных страстей, но и вполне реальное разочарование. Историческая тема фильма «Рокко и его братья» — духовный кризис, разразившийся после несостоявшейся революции в условиях относительного процветания. Напомним, что год появления «Рокко...» на экране — это также год «Сладкой жизни» Ф. Феллини и «Приключения» М. Антониони — трех больших картин больших итальянских режиссеров, вышедших из недр неореализма и одновременно, хотя и по-разному, выразивших ощущение наступившего духовного вакуума.

В картине «Рокко и его братья» Висконти впервые нашел два актерских лица, которым суждена будет важная роль в его кинематографе: это Клаудиа Кардинале и Ален Делон.

Человеческие лица всегда больше обычного значили в кинематографе Висконти, хотя выбор актера слишком часто зависел от воли продюсера или от случая. Клаудиа Кардинале появлялась на экране как красивая женушка Винченцо, вовлекшая его в свой буржуазный мирок. Ален Делон мог быть сочтен не на месте в фильме неореалистически точном по фактуре: он так же мало походил на вчерашнего крестьянина, как и на завтрашнего боксера. Но для Висконти холодноватое, ускользающее изящество французского актера было важнее типажности. В нем он впервые нашел зримое воплощение утонченной духовности и сквозящего сквозь нее предательства, двойственной или, как стали тогда говорить, «амбивалентной» красоты. В Делоне режиссер разглядел первый, еще приблизительный эскиз того человеческого типа, который займет столь существенное место в его позднем кинематографе.

В следующем полнометражном фильме «Леопард», по роману сицилийского аристократа Томмази ди

Лампедуза, Висконти снова обратится к этим двум лицам, разрабатывая как бы уже найденные в них смыслы.

«Леопард» может быть назван — тоже условно, разумеется, — третьей частью несостоявшейся сицилийской трилогии. Самый объективный и самый гармоничный, красивый из фильмов Висконти, «Леопард» стал для него первым автобиографическим фильмом не только в личном, но и в более широком, историческом смысле.

Ноуэлл-Смит формулирует эту автобиографическую черту в терминах постоянного противоречия «между интеллектуальной верой в закономерность прогресса и эмоциональной ностальгией по уходящему миру, обреченному на разрушение». Непростая позиция потомка древнего рода герцогов Висконти, принявшего как данность и как долг борьбу за революционное переустройство Италии, несла в себе это интимно-автобиографическое и классовое — в самом широком смысле — противоречие изначально.

Семейный роман, до сих пор отнесенный в простонародную среду, обнаружил знакомые уже черты распада и гибели на уровне старинной сицилийской знати. «Леопард» может служить примером чистоты и строгости грамшианского анализа эпохи Рисорджименто и одновременно реквиемом уходящему миру аристократической материальной культуры.

Древняя охристая сицилийская земля. Статуи из пористого туфа, истертые временем. Великолепный и ветшающий в своем некомфортабельном великолепии дом князей Салина. Колыбель средиземноморской культуры, две с половиной тысячи лет несущая бремя чужих цивилизаций.

Висконти поразительно передает эту старость культуры, ее ауру. В кадре почти нет неба. Краски охристые, блеклые, как будто усталые. Он находит и чело-

веческое лицо под стать этой земле — Берт Ланкастер в роли князя Салины. Берт Ланкастер — в первый, но не в последний раз — выступает здесь как лицо «от автора» нелиричного и несообщительного Висконти. Он не просто герой ностальгии, но он сам — с этим старомодным благородством облика — часть ветшающей, латинской, чувственной культуры, обреченность которой он сознает и даже торопит, приветствуя брак своего племянника князя Танкредди и дочери разбогатевшего простолюдина.

На эти роли и взял Висконти из народного кино-романа Алена Делона и Клаудию Кардинале. Слепительная молодая пара переживала чувственный роман и на жестоком и прекрасном фоне творящейся истории. И снова красота выступала в своей двусмысленной, предательской «амбивалентной» роли — красота двух юных возлюбленных, вступающих в слишком выгодный брак: прекрасной Анжелики, внучки издольщика по прозвищу Пепе-дерьмо, ныне самой богатой невесты, и любимого племянника Салины, обнищавшего князя Танкредди, этого Протея старой аристократии, готового стать новой буржуазией. Туповатая, почти животная, но победительная прелесть Анжелики и ложеное, ускользающее изящество Танкредди таили за естественным физическим влечением и взаимной выгодой нечто разрушительное и угрожающее и для прошлого, и для будущего — торжествующую аморальность.

Буржуазное перерождение постигало Рисорджименто на самой его вершине. Гарибальди канонизировали, но революционный порыв надо было погасить. Смерть равно подстерегала князя Салину и вчерашних гарибальдийцев — истинных освободителей Италии. Естественная смерть старого человека и уходящего класса и вороватый расстрел на заре сплетались в трагическую гамму финала. Итальянское кино мало

знает таких красивых, гармонических, но и таких горьких лент.

Следующий семейный роман — роман упадка и разорения старинных родовых гнезд «Туманные звезды Большой Медведицы», современный и отечественный по материалу, стал в то же время стилистической и сюжетной интродукцией немецкой трилогии.

Обратим внимание: «Леопард» вслед за романом «Земля дрожит» был вещью сугубо исторической, нигде не срывающейся в мелодраму. Соответственно и изобразительность его не несла в себе ни отзвуков оперы, ни отсветов театральных софитов. Свет и цвет, зеркала, в которых отражается князь Салина, несли, как всегда у мастера, свою службу акцентов и символов, но помимо театральной условности. Поместье Салины было снято почти с той же строгостью, что и бухта Ачи Треццы. Так что не столько костюмность и цвет, которые к тому времени сделались всеобщим достоянием экрана и перестали эпатировать, сколько свет и музыка оказались средствами «театрализации кино», которая понадобилась столь неромантическому художнику, как Висконти, для выражения иррационального.

Черно-белый современный фильм «Туманные звезды Большой Медведицы» — самый театральный, смутный и мелодраматичный во всем кинематографе Висконти.

Современная Женева — перекресток Европы; лаконичный модерн обстановки, время маленьких костюмов «шанель», каблуков-шпилек и разговоров об экзистенциализме; красавица Сандра (снова Клаудия Кардинале) и ее американский муж Эндрью на вечеринке — состоятельная, модная, разноязыкая интеллектуальная элита — так начинается картина. Но Сандра отправляется в родную Вольтерру, чтобы передать в общественное владение фамильный парк

и открыть памятник отцу, погибшему в нацистских лагерях. Путешествие Сандры и ее мужа в родовое гнездо — это путешествие не только в пространстве, но и во времени; и не только в запутанные и смутные семейные отношения, но и в глубину мифа. Висконти и в этом принадлежал европейской общекультурной традиции; и в этом, как во многом другом, он оказался «предшественником» поисков кино.

Старинный дом и старый парк с его катакомбами, с изъеденными временем этрусскими статуями, полурасстроченными сокровищами становится пространством мелодрамы, где глухая семейная вражда (мать, выдавшая вместе с любовником мужа-еврея нацистам) откликается мифу об убийстве Агамемнона царицей Клитемнестрой и о мести детей, Ореста и Электры. Элегантная Сандра из женевского салона преображается среди старых реликвий несчастливой детства в подобие современной Электры. К тому же оказывается, что современный Орест — ее брат Джино — в свою очередь влеком к сестре порочной страстью.

Ничто не выдает так в современном искусстве глубокой кризисности, как тема инцеста.

В «Туманных звездах» нет ни князя Салины, стоически размышляющего над судьбой клонящейся к упадку аристократии, ни трезвого дневного света исторических перемен. Душевная болезнь матери, похороненное предательство, театральные свет, тени греха, падающие на лица брата и сестры, самоубийство Джино, источенная временем старина, из-под власти которой Эндрю пытается вырвать жену, музыканта Франка — все создает таинственную смутную атмосферу падения дома, упадка рода, запятнанного преступлениями. Даже латинская красота Сандры предстает омраченной — в трагическом театральном гриме, в тени.

Немецкая тема, тема фашизма, еще недавно столь ясная в творчестве антифашиста Висконти, на этом мифологическом фоне теряет в своей определенности. Как ни горько это констатировать, но многие последующие изыски в трактовке этого не изысканного, исторически определенного явления берут свое начало в смутных минутах Лукино Висконти.

. . .

«Красота страшна» — Вам скажут»...

(Ал. Блок)

Стоит задуматься, почему итальянский мастер, каждым кадром связанный с традицией национальной культуры и текущими поисками итальянского кино, так надолго обратился к сюжетам и материалу иной национальной культуры.

Можно предположить здесь интерес, восходящий к истории Рисорджименто: для потомка ломбардских аристократов связь с культурой Австрийской империи так же наследственна, как борьба против иноземного владычества. Как все поколение антифашистов, Висконти пережил эту двойственность и в собственной своей биографии: пиетет к вершинам немецкого духа и ненависть к немецким поработителям (для итальянского Сопротивления нацистская Германия была, естественно, не союзником, а поработителем).

Может быть, была еще одна, более общая причина: во времена наступившего духовного кризиса Висконти оказался в итальянском кино, пожалуй, единственным живым олицетворением общеевропейской культурной традиции, уходящей своими корнями в «проклятые вопросы» начала века, в проблематику «заката Европы». Среди всеобщего (уже вполне рас-

хожего) разгула всяческого ретро, псевдомифологии, фрейдизма, низведенного до сенсационной сюжетности, пикантного демонизма и «хорошо продающегося» насилия 70-х годов, он — один из немногих — не заигрывал с безднами, а в самом себе, в своем искусстве с первых же, еще преднеореалистических шагов нес родовые признаки этого мучительного, но в основе своей глубоко сущностного духовного кризиса, обозначенного рубежом нашего века.

Противоречия кинематографа Висконти в обратной перспективе немецкой трилогии суть именно родовые признаки, иногда «родимые пятна» этого кризиса. Противоречие причинного, текущего пространства-времени истории, реализованного в одной из двух излюбленных его структур — семейном романе, и неподвижного вечного пространства-времени мифа, воплощенного в театральных жанрах оперы и мелодрамы.

До поры до времени это противоречие Висконти тем или иным образом уравнивал, иногда предпосылая мелодраме движущийся фон истории, как в «Чувстве», иногда выгораживая в потоке движущейся истории площадку для мелодрамы, как в «Рокко».

В первой части немецкой трилогии — в огромном по охвату и мощи романе о падении семьи Эссенбеков — при видимом структурном совпадении с историей семьи Валастро, Паронди, Салина — историческое время, еще недавнее, пережитое, кровотокащее, биографическое, застывает в мифологическое время «Гибели богов». Переключка названий с вагнеровским «Кольцом Нибелунгов» не случайна, хотя исходную мифологию фильма можно возводить к целому ряду источников. К «Будденброкам» Томаса Манна, которых Висконти мечтал экранизировать, к шекспировскому «Гамлету», к мифу об Эдипе и — с еще большим основанием — к жизнеописанию римского

императора Нерона. Цезаристский Рим, усиленно воскрешаемый итальянским фашизмом, наверняка питал воображение мастера.

Ни один из фильмов Висконти не встречал таких трудностей сначала и таких нападков потом. Продюсер разорился, и снимать пришлось не в Рурском бассейне — колыбели Круппов и Тиссенев, послуживших прообразами Эссенбеков, а в Австрии и Италии. Критика встретила фильм нападками. Главное, в чем его обвиняли, что столь серьезную политическую тему, как немецкий фашизм, он перевел на эстетически неадекватный язык мелодрамы и оперы.

Язык был эстетически не так уж неадекватен, как может показаться: становящийся третий рейх и сам мыслил себя в театрализованном оперообразном облике всенародного мифа. К тому же Круппы и Тиссенев всерьез обиделись на режиссера: может быть, братоубийственные и кровосмесительные мифологические мотивы и впрямь напомнили им кое-какие семейные происшествия.

Но, разумеется, «Гибель богов» (другое название «Проклятые»), несмотря на расставленные там и здесь опознавательные знаки подлинных исторических событий, историческим фильмом не назовешь. Это скорее образ истории. Фильм начинается и заканчивается в дыму и отблесках багрового — хочется сказать, адского — пламени: варят знаменитую пушечную сталь. И сразу — дом баронов Эссенбеков, день рождения главы рода. За столом — три поколения семьи.

Хотя и здесь Висконти, как всегда, внимателен к декору, к бюргерскому великолепию дома, на нем нет патины времени: Эссенбеки пушечные бароны. Их богатство не обложено веками культуры. Меняется цветовая гамма Висконти: цвет яркий до грубости, до олеографии. Три цвета времени — чер-

ный, красный, белый — господствуют в фильме Черный — цвет свастики, цвет эсэсовских мундиров и начищенных сапог; красный — цвет пламени в сталеплавильных печах, цвет крови; белый — цвет смерти.

Образ нацизма предстает у Висконти не в его бухгалтерской прозаичности — не на массовом уровне, но и без туманов Валгаллы и прочей тевтонской романтики. Грубый смысл — грызня за власть — постепенно проступает сквозь богатство старой бюргерской (в томас-манновском смысле этого слова) культуры, сквозь ритуал семейных отношений — вот этими кричащими красками, скрипом сапог, запахом казармы. Исторический фон если и условен, то важен: день рождения старого Иоахима переходит в ночь поджога рейхстага и в убийство главы рода: с этой минуты семья Эссенбеков, собравшаяся за огромным, хрустящим белой скатертью, уставленным серебром и хрусталем столом, распадается с непостижимой быстротой.

Висконти построил «Гибель богов», как все свои семейные романы, на многообразии исторических путей Эссенбеков, выражающих социальную сложность момента: в антифашистскую эмиграцию и концлагерь, в пособничество нацизму, в SA и SS.

Вступают в соперничество между собой после смерти главы ветви рода. Родной сын погиб в первой мировой войне, но его вдова Софи и сын Мартин — законные наследники фирмы. Софи к тому же намеревается сочетаться браком со своим любовником Фридрихом — управляющим заводами. Но племянник Константин, причастный «новому порядку» как командир отряда штурмовиков, надеется с помощью SA стать хозяином положения. Тем более что третий родственник — интеллигент — должен бежать в ту же ночь и постараться переправить через границу семью. Впоследствии, когда это не выйдет, он вернется, чтобы

сдаться в руки гестапо и тем выкупить жизнь жены и детей.

Самоуничтожение рода, начавшись в момент поджога рейхстага, и дальше помечено вехами истории. Константин напрасно рассчитывает захватить контрольный пакет акций, пользуясь своим положением в SA. Следующий акт исторической драмы — знаменитая «ночь длинных ножей», уничтожение штурмовых отрядов. Злой гений Эссенбеков — Ашенбах — в черном мундире SS подталкивает Фридриха, любовника Софи, на собственноручное убийство Константина, обещая ему власть (многие и на самом деле сводили личные счеты в эту ночь).

Так же, как семейный обед Эссенбеков, «ночь длинных ножей» — следующая кульминация фильма: оргия скотинства штурмовиков, переходящая в оргию убийств.

То, что начиналось как история, завершается в огромном, теперь полупустом доме пушечных магнатов как кровавая мелодрама на мифологической подкладке, спровоцированная столько же зловецем Ашенбахом, сколько и тщательной выстроенной с первых кадров фильма цепью вождений и страхов последыша старшей ветви, Мартина.

Молодой человек с очаровательным лицом и извращенными наклонностями, выступающий на семейном концерте в честь деда в женском гриме (он имитирует песенку знаменитой дивы немецкого экрана Марлен Дитрих из фильма «Голубой ангел»), тайный растлитель малолетних и виновник самоубийства еврейской девочки; выросший под рукой властной матери, уязвленный и неблагодарный сын (комплекс не столь эдиповский, сколь нероновский); шкодливый трус, открывающий в себе насильника с ницшеанскими претензиями.

После страшных, кровавых для всей Германии

ночей — ночь внутреннего эссенбековского переворота совершается в подавленной тишине опустелого дома почти как ритуальное жертвоприношение. Слишком властолюбивая Софи и ее напуганный жених Фридрих, убравший соперников, больше не нужны Ашенбаху (Ашенбах выступает в фильме от имени SS, а SS — как символ становящейся нацистской тоталитарной государственности). Нужна молодежь, не только купленная отпущением тайных грехов, но и плененная идеей власти. Нужна «белокурая bestия», совершающая преступления уже не из-под полы, а преступающая в сознании дарованного права.

Готовится выморочная свадьба Софи и Фридриха. Немногие гости в доме, теряющем уже бюргерское обличье и становящемся похожим на нацистскую канцелярию или казарму.

Ощущая угрозу, Софи хочет объясниться с сыном. И тогда Мартин, истерически излив ей все свои детские обиды и страхи, насилует мать. Это не месть, это торжество самоутверждения.

В этом противоестественном акте он изживает не только детские комплексы, но и все человеческое в себе, становится «белокурой bestией». Безумная Софи перебирает детские рисунки и локоны сына.

«О Германия, бледная мать», — написал когда-то Бертольт Брехт.

Ритуал свадьбы совершается в ледяной тишине. Белая сестра со шприцем позади Софи. Шествие мертвых. Потом она и Фридрих удалятся к себе и примут приготовленный им яд. Огромная зала Эссенбеков украсится красными штандартами с черной свастикой в белом круге. И Мартин, затянутый в черный мундир SS, поправив фуражку и печатая военный шаг новенькими сапогами, проследует на середину и поднимет руку в нацистском приветствии. И снова будет вариться пушечная сталь.

Разумеется, историческая пронизательность Висконти в мифологическом пространстве-времени фильма далеко отставала от диалектики и трезвой горечи, с какой он показал родное Рисорджименто. Все же гигантская мифологема «Гибели богов» имела и стилистическую, и эмоциональную корреляцию с реальным нацизмом: она давала эмоциональный, если не социальный его портрет: портрет насилия, предательства, извращения всех естественных человеческих связей в борьбе за наследство Эссенбеков, отныне нерасторжимо связанное с символом свастики. Аморальная «воля к власти» в лице извращенного насильника и убийцы Мартина — обольстительной «белокурой bestии», расхожего нищанца в щегольском черном мундире — торжествовала над «историей».

Если в основе «Гибели богов» лежит мифологема, то как минимум — близкая к мифологическому же истолкованию проблемы «Германии и немцев» Томасом Манном: его тень упала на «Гибель богов» еще до «Смерти в Венеции», подобно тому как тень Достоевского протянулась от «Белых ночей» к «Рокко» и к той же «Гибели богов» (самоубийство ребенка).

То, что смутно брезжило сквозь театральную светотень «Туманных звезд Большой Медведицы», было сформулировано и выстроено Висконти кадр за кадром в обозримой сложности сюжетных хитросплетений, в символике цветов, в диалоге человеческих фактур и лиц — во всей огромной фреске «Проклятых».

«Демонизм» — тоже слово Томаса Манна — обрел здесь свое единственное лицо.

Я помню хорошо первые рекламные снимки «Гибели богов» в западных иллюстрированных журналах: Мартина в гриме Марлен Дитрих из «Голубого ангела» и рядом — сама Марлен, Лола-Лола. Не латинская простодушная и торжествующая, чувственная красота

Клаудии Кардинале, а вызывающая, почти зловещая сексапильность — разрушительная красота, несущая в себе угрозу и подавление, — таков был образ Лолы-Лолы, созданный Дитрих.

И хотя сама Марлен в жизни весьма далека от типа «вамп», извлеченного из нее экраном, не говоря о ее всем известном антифашизме, может быть, лицо «белокурой Венеры» и стало тем прототипом демонической красоты, которую давно искал Висконти. Во всяком случае в своих воспоминаниях, говоря о том, как режиссер фон Штернберг шаг за шагом лепил ее, подобно кино-Пигмалиону, она напишет: «Еще только раз после фон Штернберга я была свидетелем чуда создания актера и достижения вершин искусства. Это удалось Висконти с Хельмутом Бергером». Так, для «Гибели богов» режиссер отыскал и вылепил то, о чем мечтал: мужской вариант Дитрих, образ двусмысленной, демонической красоты.

Нашел своего героя на этот раз Висконти не на студиях, он открыл давно уже искомый им персонаж в лице мюнхенского студента Хельмута Бергера, никогда не помышлявшего о кино и давшего тогда же интервью, где он клятвенно обещал невесте уйти из кино после одного-единственного фильма. Разумеется, отыскав его, создав из него имидж, Висконти не смог расстаться с этим созданным его руками «чудовищем Франкенштейна».

Хельмут Бергер в полном смысле воплотил — показал во плоти — то, что было одержимостью Висконти с первого его фильма: опасную, истребительную и самоистребительную силу красоты. То, что он надеялся когда-то найти в лице Марлона Брандо — «Адониса в белом мундире» — и недовоплотил в Фэрли Грейнджере, то, что добродушно высмеивал в импозантной фигуре образцового любовника Жана Маре («Белые ночи»); угадывал в отрицательном обая-

нии Алена Делона, — обрело наконец свое единственное и последнее обличье. Мужественное и обольстительно-женственное, пошло-парикмахерское и аристократически-утонченное, прекрасное и вырождающееся в своей ускользающей, обманной, протейской, как сказал бы Томас Манн, сущности — нордическое и андрогинное обличье Хельмута Бергера.

Автобиографическая для Висконти (в широком историческом, разумеется, смысле) тема «заката Европы», вступившая в свои права с первыми признаками послевоенного духовного кризиса, приняла для этого наследника латинской культуры форму физического ее вырождения. Упадок старых палаццо с наследственным этикетом быта (сотрудники Висконти не раз удивлялись его фанатической придирчивости к любым мелочам декора и собственноручности его воссоздания). Фатальность крушения наследственных, семейственных человеческих связей в пространстве истории.

Обе излюбленные сюжетные структуры Висконти были формами выражения вещественной и человеческой разрухи, невозможности гармонии.

Исходная театральность кинематографа Висконти как бы реализовала вонне исходное же противоречие его творчества: трезвый исторический анализ и ощущение фатальной гибельности. «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», — мог бы он сказать пушкинскими словами.

Фатальность, гибельность в кинематографе Висконти не внешняя, не извне привнесенная обстоятельствами. Она в самих людях, в человеческих типах, и уже: в лицах.

Физиогномика в кинематографе Висконти наряду с декором всегда играла повышенную роль. Именно красота по большей части выступала у него как разрушительная сила.

В комплексе «заката Европы» был один мотив, традиционный для декаданса начала века, который с особенной пристальностью рассматривал эстет Висконти: отношения красоты и морали, эстетики и этики — их дисгармония и противоборство. Красота какого-нибудь Франца Малера («Чувство»), князя Танкреди и Анжелики («Леопард») была провоцирующе аморальна, разрушительна для морали. Но с годами противоречие напрягалось, и в творчестве Висконти — в этом тоже был он не одинок в европейском кино — проблема приняла более пугающую форму: эстетизация аморальности. Под этим углом зрения и построил он, в частности, анализ нацизма в «Гибели богов».

Не была ли в таком случае самой могущественной причиной, по которой Висконти удалился из знакомого мира итальянской повседневности и истории под сумрачные готические своды своей «немецкой трилогии», разница латинского, чувственного понимания красоты в его родной средиземноморской традиции и метафизической двойственности ее, в поисках которой он обратился к германской культуре и к Томасу Манну?

Мучительные противоречия эстетики и этики, красоты и морали, присутствующие всегда у Висконти, вырвались на уровень фабулы и стали содержанием предпринятой мастером экранизации новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции».

«Смерть в Венеции» — не расхожее ретро с общедоступными садомазохистскими комплексами — это подлинное и драгоценное произведение искусства.

Шаг за шагом и кадр за кадром выстраивает режиссер историю убийственного и убивающего влечения стареющего композитора Ашенбаха к мальчишеской еще красоте юного Тадзио, отпрыска знатной польской фамилии на итальянском курорте, к

которому исподволь подкрадывается холера. Красота и смерть, любовь и смерть впервые так тесно, вплотную сдвинуты, соединены у Висконти (мотив не просто традиционный — навязчивый для декаданса). Старение, болезнь, страшноватая и смешная попытка Ашенбаха омолодиться с помощью парикмахера — трагикомедия человеческого упадка параллельна упадку города. Смерть в Венеции — еще как бы и смерть Венеции, города, прекрасного красотой умирания. Пляжи, заполненные элегантно, изысканно публикой начала века (дело происходит до первой мировой войны), постепенно пустеющие; осклизлость старых стен, миазмы каналов, маленькая площадь с фонтаном, засыпанная антисептической известью, чумной и прекрасный город, из которого бегут здоровые и остаются мертвецы, — еще и метафора «заката Европы», почти буквальная ее реализация.

Стоит обратить внимание на два внешних, пластических мотива: сходство аристократического, культивированного облика Сильваны Мангано (она играет мать Тадзио) с «великой пролетарской актрисой» Анной Маньяни; и эхо андрогинного образа Хельмута Бергера в ангельском, еще не тронутом тлением отроке Тадзио. Первое сходство еще раз подтверждает отращивание мастера к буржуазной срединности. Второе еще раз напоминает, что красота у Висконти противоположна историческому времени и, значит, родственна смерти.

«Людвиг» — история легендарного баварского короля-мецената и третья часть немецкой трилогии — как раз и реализует в своей чудовищной барочной избыточности, равно как и в натуралистически отвратительной картине разрушения прекрасного человеческого облика тотальное самоистребление самоудовлеяющей красоты. Тему, которая столько лет мучила мастера, он воплотил наконец в полном, неурезанном

объеме, снова выведя на экран Хельмута Бергера. Можно сказать, что Бергер — истинный сюжет ленты в том смысле, как Маньяни была сюжетом «Самой красивой».

«Людвиг», кажется, самая длинная, самая перегруженная, вещественная, загроможденная, барочная картина Висконти. Как будто он хотел втиснуть в нее все лишние вещи, все — наглядное — перерождение искусства в гигантский, всепоглощающий кич, все, что его обступало, давило, овеществляло тайные пороки целой культуры — весь почти фантастический накал вещного безумия, владеющего современным миром. «Людвиг» потрясает зрителя этим видимым единоборством Висконти с самим собой.

Фильм, который мастер — уже тяжелобольной — сделал вслед за «Людвигом», был, как всегда, красив, но в своей плотной вещественности точен, изящен, мудр, как будто в «Людвиге» свершился «экзорцизм» — изгнание дьявола вещественности.

Фильм возвращал действие в Италию, в современность, к обозримым — хотя и неразрешимым — социальным противоречиям, к форме семейного романа, к традиционным для Висконти культурным оппозициям, к объективному и горькому, но не мрачному взгляду на действительность, к антифашистским мотивам, к лирическому герою, которого, как и в «Леопарде», играет Берт Ланкастер, к «проблеме» Хельмута Бергера, но без мучительной inferнальности «Гибели богов» и «Людвига». Фильм был как бы пробегом по клавиатуре излюбленных мотивов Висконти — отчетливым, легким, артистичным, не лишенным обертонов иронии и печали.

Это был предпоследний фильм Лукино Висконти — «Семейный портрет в интерьере» — его шлягер.

Если можно в двух словах определить авантюрный сюжет и встречные мотивы этой почти детективной

ленты, то это тщетность попыток понять противоречивую, пеструю и сложную действительность наших дней и сквозь эту тщетность призыв: все же стараться понять ее, все же не отгораживаться от ее — пусть вульгарных, чуть ли не уголовных посягательств, ибо нет ничего бесплоднее смерти при жизни, запертости в традиции, замкнутости в мире ушедшей — даже самой высокой — красоты. Среди многих оппозиций этого фильма, может быть, особенно важна одна: оппозиция прекрасных, хранящих усилия человеческого гения, но мертвых вещей, населяющих палатки старого профессора (натюрморт — мертвая натура), и живых, прекрасных человеческих лиц и тел. Поразительна свежесть, с которой стареющий Висконти снял любовную сцену Льетты, Стефано и Конрада: прекрасен ее золотистый ренессанский колорит, ее естественная латинская чувственность. Рядом с этой основной оппозицией диссонанс культурных пластов, который прежде, быть может, выглядел бы у Висконти кричащим, — мудрая красота старинного палатки и лаконизм современного интерьера, построенного маркизой Брумонта в верхнем этаже для своего любовника, — теряет значение. В нем есть ирония и терпимость: кто знает, как скоро история покроет патиной традиции этот сегодняшний «последний крик» и отведет ему место на той же заповедной территории истории культуры?

Тема человеческого возраста — история личности — со временем вошла в кинематограф Висконти, наряду с темой большой истории, как тема автобиографическая.

Когда-то В. Шитова сделала точное замечание о несообщительности, неавтобиографичности искусства Висконти.

С тех пор как роман Лампедузы предоставил в его распоряжение фигуру скептического «резонера»

князя Салины, alter ego автора нет-нет и появлялся в его фильмах в резком острающем сдвиге. Скептическому Салине наследовал Ашенбах, двойник двух великих — Томаса Манна и Висконти, — выставивший тайное тайных дряхлеющей европейской души в трагическом, а иногда и шутовском обличье талантливого и бесстрашного Дирка Богарда. Старость «лирического» героя никогда не была для Висконти просто старостью и смертью — она всегда есть возраст класса, культуры, традиции.

В «Семейном портрете» профессора снова играет Берт Ланкастер, который некогда играл великолепного Салину, — играет на редкость благородно, с тем спокойным человеческим достоинством, которое так редко удается на экране.

Поначалу кажется, что маркиза Бьянка Брумонта, ее дочь Льетта, жених дочери Стефано и молодой любовник маркизы Конрад — все это богатое, беспечное, нарядное, все это вульгарное, крикливое, бесцеремонное семейство врывается в безмолвное палатцо, живущее памятью прошлых культур, как стая бесов. Они бесчинствуют — ломают, перестраивают, так что трещат старые массивные потолки, шумят, треплются по телефону, ссорятся, интригуют, занимаются любовью и наркотиками; они втаскивают в благородный дом Профессора все, вплоть до уголовщины, полиции, пластиковой бомбы, и самое гнусное — за все платят чистоганом (вспомним всегдашнее отвращение Висконти к буржуазности), притом нечистым: муж Бьянки Брумонта, как и отец Стефано, к тому же еще неофашисты.

И все-таки именно они — эта накипь современной элиты — постепенно пробуждают к жизни и старый дом, и душу старого Профессора. Дом открывает свои тайники — свое сравнительно недавнее антифашистское прошлое (вот здесь мать Профессора

прятала противников режима), душа — свои печали, свои исторические вины (Профессор служил Науке, а Наука — Войне), свои смутные человеческие ошибки. Две генерации, два момента истории, два миропонимания сталкиваются, чтобы ощутить мгновенную потребность увидеть и понять друг друга.

О, как нища была бы обеспеченная старость Профессора, если бы он высокомерно отринул это агрессивное и несчастное племя с его запутанными личными и социальными проблемами, увидев в них бесов, а не людей!

Сумбурное вторжение постепенно складывается в композицию «семейного портрета» вокруг старого Профессора. Самоуверенный, изысканный и вульгарный аморализм Бьянки (Сильвана Мангано), безыдеальная, но тянущаяся к какому-то смутному идеалу расцветающая юность Льетты; ухоженная, деловитая молодость Стефано; и среди них, как всегда, — ускользающая, двусмысленная, продажная красота Бьянкиного «жиголо» Конрада (Хельмут Бергер).

На этот раз — намеренно и отчетливо размытая, ускользающая от точного определения тайна. В последний раз Висконти использовал протеческую сущность выпестованного им прекрасного и пошлого экранного «имиджа», чтобы выразить непознаваемость для Профессора этого нового поколения, к которому он тянется и которое не может понять. Кто он, этот продажный красавчик, немецкий эмигрант с крашеными золотыми волосами? Левый студент? Спекулянт наркотиками? Тонкий знаток искусства? Циник? Антифашист? Автор делает фигуру умолчания. Но кем бы он ни был — верным ли сыном растленного «общества потребления», вольным стрелком в его богатых угодах, он — его жертва. Духовная, моральная, физическая. Через бездну исторического непонимания Профессор уга-

дывает это и усыновляет его — несостоявшегося сына своей плоти и, увы, вполне реального наследника исторической вины.

«Ваш сын Конрад» — подписано последнее письмо то ли самоубийцы, то ли убитого неонацистами. Это могло бы быть признанием в любви, если бы не было «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом».

«Семейный портрет», снова возвращающий кинематограф Висконти в пространство истории и беспощадный в обрисовке дурной сложности современного большого общества, оказался в то же время лишен бесплодной злобы и пошлого самодовольства иных стариков, думающих, что мир уйдет в могилу вместе с ними. Автор делает жест сочувствия и попытку понимания навстречу этому запутанному, вульгарному, самому себя пожирающему современному миру. Это высшее мужество художника.

Если бы «Портрет в интерьере» был последним фильмом Висконти, можно было бы сказать, что это его завещание. Он так и сделан — как завещание. Но судьба дала ему время и силы снять еще одну картину — «Невинный», по одноименному роману Габриеле Д'Аннунцио. Она может показаться простой случайностью, уступкой аппетитам продюсеров, незначительным довеском к значительности сделанного. Но такая творческая биография, как биография Висконти, выстраивает себя изнутри. Она придает случайности смысл высшей закономерности. Возможность, предоставленную чьим-то капиталом, она использует в своих целях, — смешно думать, что самый настырный продюсер мог бы использовать Висконти в своих целях. Великая ирония искусства в том, что оно использует тех, кто думает воспользоваться им.

Габриеле Д'Аннунцио не может быть случайным именем в биографии Висконти. Современник и сопер-

ник Джованни Верги, безвкусный итальянский ницшеанец и настоящий поэт, манерный символ декаданса и провозвестник фашизма, он воплотил в своих сенсационных противоречиях и зигзагах тот самый духовный кризис, который неотступно мучил Висконти своими призраками.

Висконти — основоположник неореализма, и Висконти — отец новой зрелищности. Висконти — «верист» и Висконти — «декадент». Висконти — беспристрастный историк общества, ученик Грамши, и Висконти — театральная магия и шарлатан, последователь Верди. Висконти — живописец «семейных портретов» в экстерьере истории, и Висконти — режиссер оперы и мелодрамы «в интерьере».

Право, было бы упущением истории, если бы в конце этого долгого-долгого пути она не дала Висконти счастье с прошлым в лице Габриеле Д'Аннунцио.

Этот ранний, еще не слишком вычурный, психологически разработанный роман режиссер выбрал сам для экранизации. По сюжету самая что ни на есть мелодрама и, может быть, самый простой, прозрачный фильм старого мастера. В нем все изящество, вся декоративность ретро без его излишеств.

...Никто уже не сумеет так расставить букеты в вазах, так разбросать безделушки, так воссоздать отношения господ и слуг — весь этот ушедший мир утонченных пустяков и грубых страстей, как умел Висконти. Все нынче снимают красиво и богато, но между всеобщим стилем «новой зрелищности» и Висконти отношения как между оригиналом и репродукциями. Он знал эту культуру, он был ею вскормлен, любил и ненавидел — ею жил.

В «Невинном» ретро предстает в очищенном, снятом, чуть ироническом виде. Красота на грани пошлости. Но грань нигде не достигнута, только маячит.

В этом ритуально украшенном и скрупулезно

обставленном пространстве мелодрамы в последний раз разыгрывается действие о красоте и морали, об этике и эстетике, о холодном гедонизме и горячей любви — классическая проблемная пьеса фин-де-сьекаль с музыкальными собраниями, женской эмансипацией, церковным сумраком крещения, с убийством невинного дитяти и вздутой ветром муслиновой занавеской — символом этой попорченной невинности.

Висконти открывает во всем этом д'аннунциевском демонизме реальность. Единственность летнего дня в старом загородном имении. Подлинность женской любви — тихое упорство жены, которая, однажды изменив мужу, никогда больше не будет принадлежать ему душой; гордость любовницы, которая не захочет быть игрушкой мужских страстей. В условном, тщательно срежиссированном пространстве мелодрамы течет истинная жизнь, исторически достоверная. И только Туллио — муж, любовник, эстет, гедонист, нищанец — разыгрывает картонную драму своих «сверхчеловеческих» претензий на женщин — красивых рабынь, на жизнь и смерть чужого ребенка (кстати, в этой роли он вновь намеревался снять Алена Делона).

Висконти вносит лишь одну поправку в д'аннунциевский сюжет: у Д'Аннунцио роман написан от первого лица, это исповедь Туллио. У Висконти в конце «спектакля» Туллио убивает себя. Он обставляет самоубийство всеми аксессуарами мелодрамы — он убивает ее вместе с собою. Он убивает свой бездушный эстетизм, выморочную красоту, ее уже недействительные соблазны; в своем лице он убивает «д'аннунцианство» — манерное выражение реального духовного кризиса, сотрясшего начало нашего века мучительной гримасой декаданса.

Самоубийца не вызывает сочувствия — он убил себя вовремя и кстати. Эстетика и этика встали на

свои места. Театральный маг и чародей Висконти освободил красоту от заклятия смерти.

В терминах русской литературы можно было бы сказать, что «слезинка ребеночка» еще раз перевесила соблазны эстетизма.

В этом смысле «Невинный» — и антифашистский фильм тоже, хотя действие его относится к 80-м годам прошлого века. Он возвращает без обиняков и двусмысленностей простую мораль человечности на ее извечное место. Вот почему эта «случайная» картина может быть сочтена не слишком крупным, но достойным послесловием к кинематографу Висконти.

. . .

Как мало кто, Висконти был равен самому себе. Он был протестантом и первооткрывателем в авторитарные времена фашизма; основоположником и еретиком неореализма; традиционалистом среди мелькания сенсационных мод. Он был верен своим политическим симпатиям, эстетическим пристрастиям, однажды избранным формам, темам, унаследованным от разлома веков. Его часто называли старомодным, относили к концу XIX века — ну что ж, он не стеснялся и этого.

Теперь он отошел в лоно любезной ему истории культуры, чтобы стать достойным собеседником Великим на технизированном, расхожем языке десятилетий аристократов и интеллигентов, антифашист, рабочий человек кино, мастер, художник — Лукино Висконти.

1977

В СТОРОНУ ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА

Умер Теннесси Уильямс — самый крупный из драматургов современной Америки. Когда умирает человек — любой человек, уходит целый мир. Когда умирает художник, целый мир остается.

О Теннесси Уильямсе существовала еще при его жизни немалая литература — «уильямсоведение». О нем писали монографии, диссертации, статьи и рецензии. Писали о нем и у нас¹. Его ставили, переводили, забывали, вспоминали, превозносили и бранили.

А он продолжал сочинять, терпеть поражения, отчаиваться и опять сочинять.

Только смерть делает оставшийся от писателя мир завершенным. Ряд отдельных пьес — более или менее удачных, сыгранных и недоигранных, экранизированных — становится чем-то целостным: театром Теннесси Уильямса.

«Людям следует помнить, что, когда жизнь их окончится, все пережитое ими придет в чудесное состояние необыкновенной гармонии, которой они бессознательно восхищаются в драме,— писал Теннесси Уильямс.— Ведь гонка наша временная. Вели-

¹ См.: Неделин В. Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильямса.— В кн.: Уильямс Т. «Стеклозверинец» и еще девять пьес. М., 1967; Злобин Г. Проза Теннесси Уильямса.— В кн.: Уильямс Т. Римская весна миссис Стоун. М., 1967; Вульф В. Возвращение Теннесси Уильямса.— В кн.: От Бродвея немного в сторону. М., 1982.

кое и единственно мыслимое достоинство человека состоит в том, что он волен сам выбирать себе идеалы и жить, не поступаясь ими,— так, словно он, подобно действующему лицу пьесы, надежно огражден от растлевающего натиска времени. Извлечь вечное из безнадежно ускользающего, преходящего — величайшее волшебство, доступное смертному».

Уильямс выбрал себе идеалы и жил — трудно и счастливо, шумно, иногда драматично, порой скандально — но ими не поступаясь. Ему удалось извлечь нечто вечное из своего преходящего времени и опыта. И сейчас, когда жизнь его окончилась, то, что он извлек, постепенно приходит в состояние гармонии, как все, что уже случилось, обозримо и может быть понято в своей целостности.

Автор, как будто бы уже знакомый, снова становится незнакомцем, особенно для нас: слишком велико расстояние и коротко время, которое нас от него отделяет. Но всякий шаг в сторону Теннесси Уильямса — это шаг в сторону взаимопонимания культур и людей.

• • •

Писать о Теннесси Уильямсе трудно, настолько каждая из его пьес скрупулезна и требует пристальности. Тем более что «поздний» Уильямс и мало поставлен, и плохо прочитан. Писать надо мелко и бисерно — тонким пером. А приходится — обобщенно, грубо, выделяя самое общее, спрямляя линии и углы.

Кое-что в перспективе времени проясняется. Из нагромождений отдельного как будто бы проступает общее. Попробую высказать гипотезу из своего далека.

Уильямс принадлежал к числу художников-предтеч. В своем сугубо индивидуальном творчестве он очень рано выразил то, что со временем выйдет на

поверхность и станет массовидным. Не только на уровне культуры — субкультуры, контркультуры, попкультуры и всяких прочих культурных движений и слоев, но и на уровне просто жизни.

Именно оттого, что он ощутил это новое так сейсмографически рано — еще до всеобщего землетрясения второй мировой войны, он, быть может, так долго искал ему выражение и долго не был понятим. Если даже не принять всерьез утверждение Уильямса, что писателем он стал в четырнадцать лет, то и тогда инкубационный период его творчества был достаточно велик. Самый знаменитый из американских драматургов, стал знаменит не рано, не легко и не вдруг.

Он родился в 1911 году в Колумбусе. Первая пьеса его «Каир! Шанхай! Бомбей!» была поставлена в 1935 году. Но первый — и взрывообразный — публичный успех пришел к нему, когда приспело время: «Стеклянный зверинец» — 1944 год, «Трамвай «Желание» — 1947-й. Даты не требуют пояснения. Даже для Америки, куда война, начавшаяся в Европе в 1939 году, долго доносилась, как отдаленный гул.

Мода на Уильямса только краем сомкнется с молодежными движениями 50-х и 60-х годов: они будут избирать себе других идеологов и других идолов. Уильямс к тому времени будет уже общепризнан.

Но сейчас, из отдаления времени, кажется самоочевидным, насколько писатель, на свой страх и риск дрейфовавший в числе таких же утлых суденышек у берегов официальной морали, задолго выразил суть будущего «бунта без цели»¹.

Напомним, что Марлон Брандо, родоначальник всех бунтарей на экране, свою первую серьезную роль, определившую его путь к славе, сыграл в 1947 году

¹ «Бунтарь без цели» (1955) — фильм с Джеймсом Дином, давший этот броский лозунг поколения.

в том самом знаменитом спектакле «Трамвай «Желание», поставленном Э. Казаном.

За семь лет до этого, в 1940 году, Уильямс пережил свой первый серьезный провал: Тياتр Гилд снял его пьесу «Битва ангелов», не доведя ее до бродвейской премьеры. Пьеса была о «диких» и «неприрученных», и ее главному герою, Вэлу Зевьеру, эта неприрученность стоила жизни.

В 1951 году Марлон Брандо повторил свой успех в экранной версии «Трамвая «Желание» (может быть, лучший фильм, снятый по пьесам Уильямса), а в 1953 году он сыграл в фильме «Дикарь», воплотив в лице мотоциклиста Джонни, затянутого в черную кожу, первый и сразу ставший нарицательным тип времени, прообраз нового поколения, выходящего на арену истории.

Сыграет Марлон Брандо и Вэла Зевьера в киноверсии новой, переработанной редакции «Битвы ангелов» — «Орфей спускается в ад» (фильм назывался «Беглец»). Но «Орфей» никогда не будет иметь на родине автора успеха, сколько-нибудь сравнимого с другими пьесами этого счастливого для него периода. Может быть, оттого, что его «неприрученный» герой был открыт автором слишком задолго и оказался неприрученным к тому подлинному жизненному явлению, которое он предвосхитил.

То, что станет *credo* поколения 50-х — воплотится вслед за «Дикарем» Брандо в странном и как бы недоконченном лице Джеймса Дина — кумира поколения, придет к нам как проза Сэлинджера, — было заблаговременно выражено Уильямсом в его ранних пьесах. В их частных сюжетах совершалось историческое действие: отпадение от традиционной системы ценностей.

Те, кто сурово укоряли и укоряют писателя в недостатке социальности или стыдливо его извиняют,

забывают, что «социальный жест» американского автора как раз и заключался в добровольном выпадении его за пределы социальной структуры в асоциальное, в отказе от господствующих ценностей во всех ипостасях — конформистской, официозной, житейской, даже героической. Кого и куда приведет этот бунт без цели — следующий вопрос, заданный историей. Но в том, что все написанное Уильямсом было неприрученностью, несогласием, неприсоединением, — сомнений нет.

Не только ханжеский пуританизм и голливудская «фабрика грез», но и золоченая пыльца «американской мечты» («Это было очень Скотт-и-Зельда-Фитцджеральдо», — напишет Уильямс ехидно по поводу одной party¹), и сама суровая хемингуэвская контестация, стоический кодекс «настоящего мужчины» — весь опыт «естественного отбора», унаследованный от американских пионеров, от франтиреров Дальнего Запада, — все было отринуто во имя «униженных и оскорбленных», остающихся в остатке даже самой честной борьбы за существование.

Когда Уильямс на Кубе встретится с Хемингуэем, то, вопреки всем опасениям и худшим ожиданиям, встреча пройдет, как говорится, в обстановке сердечности и взаимопонимания: они без надрыва найдут общий — профессиональный — язык (об этом драматург расскажет в своих «Мемуарах»).

Более парадоксально, что в своей «антихемингуэвской» личной биографии Уильямс повторит все ту же классическую «американскую трагедию» успеха. Как и Хемингуэй, добившись признания, он тотчас же ощутит опаснейшую из ловушек: быть купленным (после смерти об Уильямсе напишут, что он был одним

¹ См. об этом подробнее в моей книге «Герои безгеройного времени» (М., 1971).

из самых финансово преуспевающих драматургов за всю историю американского театра). Как и Хемингуэй, он вступит в борьбу с чудовищем успеха, погубившим столько талантов. Каждый из них осуществит свой вариант эскапизма: Хемингуэй — героический, Уильямс — божественный.

Образ жизни битников, хипстеров, хиппи, который станет своего рода артистической модой и будет старательно имитироваться состоятельными плейбоями, делается для Уильямса естественно и единственно возможной формой личной неприрученности. Депрессивные состояния, однополая любовь, наркотики, алкоголь, психоанализ — все это не просто пикантные подробности скандальной биографии, но мучительные, иногда болезненные способы выживания таланта даже за счет интересов личности. Но даже в самом расхожем и кратком из жизнеописаний Уильямса указано, что как профессионал он был необычайно дисциплинирован: несмотря на все неурядицы личной жизни, он до самой смерти ежедневно садился за машинку.

Наследственная болезнь (как это было с Достоевским) лишь обострила и вынесла на поверхность темы и проблемы, которые на поверку оказались совершенно типическими, ибо дело шло о социальных болезнях целой цивилизации. В формах сугубо и демонстративно индивидуальных Уильямс выразил общий духовный кризис «общества потребления», как его станут называть. Это был мятеж слабости против силы, убожества против полноценности, греховности (в евангельском, а не эпикурейском смысле) против добродетели, индивидуальности («свой каприз» по Достоевскому) против гордого индивидуализма.

То, что в 50—60-х годах примет характер молодежных движений, было задолго угадано, если и не сформулировано в терминах поколения, — в мерцаю-

щих смыслами фигурах нежной Лауры и сентенциозной Аманды («Стекланный зверинец»), саморазрушительницы Бланш («Трамвай «Желание»), сентиментальной Альмы («Лето и дым»), не говоря о мимолетных абрисах сценических миниатюр «Американского блюза».

Из отдаления времени становится видно, что конфронтация, как теперь говорят, Бланш Дюбуа и Стэнли Ковальского в самой знаменитой из пьес Уильямса «Трамвай «Желание» именно этот исторический рубеж и обозначила.

Если не взглянуть на театр Уильямса исторически, то столкновения его героев потребуют бесконечного множества частных причин, а смысл их все равно останется зыбким и сомнительным.

Не просто духовность Бланш против бездуховности Стэнли, не утонченность против грядущего хама, а кризис ценностей (в их числе одной из фундаментальных традиций американизма — «настоящего мужчины») — вот что знаменует собою «Трамвай «Желание». Иррациональная, женская, греховная, вопиющая слабость против освященной всеми авторитетами «мужской» Америки.

Я думаю, образ Стэнли вызвал при своем появлении так много разногласий просто потому, что контуры проблемы еще только брезжили в наступающем десятилетии.

Разумеется, Стэнли Ковальский представляет традицию в сниженном, вульгаризированном, усеченном виде. Но Уильямс слишком художник, чтобы лишить Стэнли собственной правды и сделать карикатурой. Поляк по рождению, Ковальский ощущает себя «сто-процентным американцем», носителем американских ценностей. Потенция — нужды нет, что она обращена здесь на собственную жену, кегли, карты и пиво, а не на настоящую борьбу и ее престижные эрзацы —

сафари или корриду, — основа этих ценностей, залог их полноты: Стэнли обуреваем американским комплексом полноценности.

Ново было и то, сколь мало Уильямс идеализировал или приподнимал на котурны Бланш Дюбуа (эту работу тоже взяла на себя та критика, чье сознание слишком привыкло к конфликту «положительного» и «отрицательного»).

Дело, таким образом, было не в массовидности Стэнли и избранности Бланш и даже не в их взаимной нетерпимости (я ссылаюсь на различные трактовки пьесы). Драматург запечатлел — точнее, предвосхитил — противостояние двух видов ценностей на историческом переломе.

Сам Уильямс к теме «поколения», стоявшего уже на пороге, не обратится никогда. Один из его парадоксов в том, что новые ценности он реализует в форме не то что старой — почти антикварной: главным образом в череде причудливых характеров «южных леди», не приспособившихся к деловой Америке. Именно здесь берет начало неподражаемый комизм даже самых «черных» драм Уильямса. Но молодое поколение в лице лучших воспитанников Студии актера Ли Страсберга, американского последователя метода Станиславского, протянет ниточку преемственности от автора, на пьесах которого они повзрослеют. Встречи с его драматургией заложат основы не только их артистической техники, но и самого их артистического образа. Ибо кризис, разразившийся в 50-х годах, не был бунтом «лучших», как бы их себе ни представлять. Это был протест против любого вида социал-дарвинизма, движение неприспособившихся, самосознание «униженных и оскорбленных» по Достоевскому, «увечных» или «убогих» — «mutilated», как назовет одну из своих пьес Уильямс. И самые великолепные мужчины нового поколения американ-

ского кино — Марлон Брандо и Пол Ньюмен¹ — в лучшие свои годы изнутри преодолеют «комплекс полноценности», традиционный стереотип «настоящего мужчины» («tough guy»), создав новый тип — неприрученного, страдающего и лишенного полноценности героя, который поставит общество перед загадкой своей агрессивности и своей надтреснутости. Ампула «неврастеника» найдет в них своих далеких и радикально изменившихся потомков. Таковы, мне кажется, некоторые общие предпосылки театра Уильямса.

ПЕРВОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ В ТЕАТР

Пьесы Теннесси Уильямса — классика еще при жизни — с опозданием², правда, укоренились в нашем театре и сегодня составляют уже привычную и постоянную часть репертуара. Если назвать только спектакли, идущие в Москве — «Сладкоголосую птицу юности» и «Татуированную розу» (МХАТ), «Трамвай «Желание» и «Кошку на раскаленной крыше» (Театр имени Вл. Маяковского), «Царствие земное» (Театр имени Моссовета), «Лето и дым» (Театр на Малой Бронной), «Орфей спускается в ад» (ЦАТСА), «Стекло-анный

¹ К сожалению, здесь нет места писать об исполнении ролей в пьесах и экранизациях Уильямса Брандо и Ньюменом. См. об этом подробнее в кн.: Березницкий Я. Как создать самого себя. М., 1976. Единственное, в чем я не могу согласиться с автором, это в прямой преемственности имиджа молодого Брандо от хемингуэевского «loser» (проигравшего). Вся эстетика нового поколения складывалась на путях отталкивания от предыдущего опыта, Хемингуэя в особенности, как раз потому, что его влияние было очень мощественно.

² Первая постановка Т. Уильямса была осуществлена в Москве в 1961 году. Театр имени Моссовета показал «Орфей спускается в ад» с В. Марецкой в роли Лейди. В своих мемуарах писатель ссылается на успех этого спектакля в противоположность неуспеху пьесы в США.

зверинец» (Московский театр юного зрителя), то это составит существенную часть «золотого запаса» американского писателя.

Спектакли эти очень заметно раздвинули диапазон нашего театра в целом. Они принесли немало актерских удач. На них трудно достать билеты. Но если попытаться вспомнить спектакль, после которого захотелось бы, как в «Евгении Онегине», воскликнуть:

Ужель загадка разрешилась?

Ужели слово найдено?—

то в этом месте, подобно Пушкину, пришлось бы сделать «фигуру умолчания». Играть Уильямса — дело благодарное, ставить его — дело трудное. Даже американский театр насчитывает не много классических постановок. Нашему же режиссеру каждый раз приходится выбирать между американской экзотикой, посылкой русификацией и деликатной безбытностью. Чаще всего — благо сегодняшний театр к этому привычен — режиссеры избирают последний путь.

Остановлюсь для примера на самой скромной, но и самой дерзкой попытке — сыграть Теннесси Уильямса «для старших школьников».

На сцене Театра юного зрителя идет «Стекло-анный зверинец». Это прозрачная и романтическая пьеса, и все же встреча со школьниками требует сугубой осторожности: сосредоточенность, понимание и сочувствие, в котором нуждается «Стекло-анный зверинец», отнюдь не «тюзовские». Речь идет о тонких вещах. История Аманды Уингфилд, закинутой с дочерью Лаурой и сыном Томом в большой промышленный город, по-уильямсовски смешна, почти гротескна, но по-уильямсовски горестна.

³ Брошенная мужем Аманда отчаянно бьется, чтобы как-то уцепиться в чуждом ей «многоэтажном» мире. Это тем труднее, что среди пожарных лестниц и мусорных ящиков задних дворов большого города она все еще живет воспоминаниями о своем «светском» дебюте в Блу Маунтин, о празднествах и пикниках в дельте Миссисипи — иллюзиями «южной леди», очутившейся в суровом мире деловой Америки. Ей приходится кое-как изворачиваться, распространяя подписку на не слишком популярный журнал и пытаясь пристроить детей по своему разумению. Но и дети не обнаруживают

нужной практичности. Том тянет ляжку клерка в Континентальной обуви и мечтает о бегстве в дальние края, как его отец. Лаура, плохо притворяясь, что ходит на курсы стенографии, живет в хрупком мире своих стеклянных зверюшек. Как многие герои Уильямса, она увечна в буквальном смысле, и, хотя физическая хромота ее еле заметна, она создает (или, скорее, выражает) душевное «увечье» — непригодность Лауры к повседневной жизни, к самым обыденным человеческим контактам, к любому выходу вовне. Тщетная попытка найти Лауре жениха терпит крах.

Режиссер В. Левертон задумал этот спектакль для актрисы Лидии Князевой, в прошлом одной из самых известных трагисток нашей сцены. Это естественно. Напомним, что первый успех Уильямса на американской сцене связан как раз с именем исполнительницы роли Аманды, Лоретты Тейлор. И Князева оправдывает надежды режиссера. Энергия ее героини кажется титанической как раз потому, что исходит от очень маленького существа почти детской комплекции; ее сентенциозность по отношению к детям граничит с бесцеремонностью, а «хорошая мина» при явно проигранной игре — почти что с глупостью. Но, ставя спектакль для актрисы, режиссер уделил главное внимание не Аманде, не Тому и даже не Лауре самим по себе, а тому, что между ними. Героическому душевному усилию Аманды подвигнуть детей на поступки. Колебания Тома между привязанностью к сестре и стремлением прочь. Кроткой стойкости Лауры. Кажется, что эти трое держат в руках невидимые нити, связывающие их судьбы: на открытой сцене, придвинув актеров почти к рампе, режиссер заставил зрителей следить за дрожанием этих нитей. То, что юные зрители слушают пьесу в тишине, что «чувства, похожие на нежные, изящные цветы», вызывают у них отклик, — уже очень много.

Все же пьеса причудливее и контрастнее, идеальнее, смешнее, грубее, драматичнее. И дело не только в актерских нехватках. Речь идет о нехватке того, что в ранние дни Художественного театра называли «атмосферой».

Ныне сцена почти забыла об этом завоевании русского театра, связанном с именем Чехова. По сравнению с пьесой изящный спектакль Театра юного зрителя кажется несколько дистиллированным.

И это недостаток не «психологии», а именно «атмосферы» тех мусорных городских «джунглей», где собаки под окнами убогого жилья рвали, по воспоминаниям Уильямса, бездомных кошек, где о небе напоминали лишь пожарные лестницы и пышный мир воспоминаний Аманды казался столь же неуместным, как хрупкое стекло Лауры.

И если пунктир взаимной нежности, жалости, раздражения, соединяющий героев пьесы, — собственное завоевание ТЮЗа, то недостаток «атмосферы» — белое пятно всех практически постановок Уильямса на нашей сцене.

* * *

Еще не вышли «на дорогу» битники Джека Керуака, еще далеко было до провоцирующего манифеста «хипа» — «Белого негра» Нормана Мейлера¹, а пьесы Теннесси Уильямса уже шокировали публику своей непривычной откровенностью, истеричностью и жестокостью, как сам он скажет о себе. Эта репутация, этот привкус сенсации останется за ним навсегда. Даже тогда, когда всякого рода шоки станут привычным инструментарием современного искусства, а «самотипизирующая действительность», размноженная средствами массовой коммуникации, оставит их далеко позади.

Не будем пересказывать читателю зады американской критики о влиянии мятежника Лоуренса, автора знаменитого «Любовника леди Чаттерлей», на Уильямса, не будем говорить о драматурге и в терминах фрейдизма. Действительно, вслед за Лоуренсом Уильямс далеко раздвинул рамки проникновения искусства в заповедную область секса, а идеи венского психиатра оказали воздействие на все западное искусство

¹ Тут я снова отсылаю читателя к книге «Герои безгеройного времени», глава «Раскольники и массовая цивилизация».

в целом, и на Уильямса в том числе. Темы эти широко разработаны на родине автора, так что оставим кесарево кесарю.

Обратим внимание на другое: сколь многие экстравагантности уильямсовских пьес не выдуманы, а взяты прямо из жизненного опыта. Точно так же, как разительные впечатления детства, легко укладываемые в фрейдистские схемы, подлинны, личны, неизгладимы. Удивительно даже, как много сырой, кровотокающей материи собственной жизни вошло в пьесы драматурга. И как много этой материи набралось: как будто прежде чем стать знаменитым писателем, он долго «изучал жизнь», опускаясь до самого ее дна, а иногда — не слишком часто — приобщаясь к образу жизни международной элиты.

Между тем будущий Теннесси Уильямс (а на самом деле Томас Ланир) родился в семье не бедной и не заштатной. Отец его, Корнелиус Ланир, происходил из старого, известного на Юге военного рода и занимал видное положение в Интернациональной обувной компании. Мать — Эдвина Дакин — была дочерью епископального священника, в доме которого и явился на свет будущий писатель. В детстве он перенес тяжелую болезнь, и это сделало его «маменькиным сыночком», всячески избегавшим мужской брутальности отца («настоящего мужчины»). Трудные отношения в семье заставили его рано искать самостоятельности, и, хотя к двадцати семи годам он получил диплом бакалавра искусств университета в Айове, его действительными «университетами» были бездомность, безденежье, голод (в буквальном, физическом смысле), иногда почти нищенство. Ему пришлось быть официантом — без жалованья, на одних чаевых — в кабачке знаменитой немецкой мимистки Валески Герт, ночным лифтером в гостинице, где селились богатые одинокие вдовы, билетером в маленьком

кинотеатре, не говоря уже о любой работе, за которую он брался, путешествуя без гроша в кармане. И кажется, что дело не только в обнищании семьи, в «великой депрессии» начала 30-х годов, даже не в отвращении к работе клерка в Интернациональной обувной компании, предоставленной молодому Уильямсу. Если литературный труд, начавшийся очень рано, помогал ему выжить, то варево жизни, в которое он окунулся, уйдя из дома, составило тот питательный бульон, на котором взрастала его литература. Уильямс не сначала «изучал жизнь», чтобы потом ее описывать, но писал всегда, спасаясь тем от отчаяния. Но он и не боялся доходить до крайних степеней бедственности и отчаяния, как бы готовя свою душу для творчества. Может быть, инстинкт творчества и побуждал его к этому. Если Хемингуэй говорил о низком болевом пороге художника, то у Уильямса почти никакого порога и не было: всякую человеческую боль он ощущал как свою. У него не было другого чувства и способа самосохранения, кроме литературы: «Я всегда писал из более глубокой потребности, нежели просто профессиональная. По правде говоря, у меня никогда не было выбора — писать или не писать». Уильямс не скупился на такие признания. Все, что он писал, было, таким образом, более чем автобиографично: исповедально. И, казалось бы, логично предположить, что наиболее естественной формой самовыражения должна была стать для него лирическая поэзия. Он и был поэтом — во всех родах литературы. Но ни два сборника стихов, ни несколько томиков прозы не идут в сравнение с его театром. Они скорее выполняют роль набросков тем, эскизов для художника.

«Театр и я нашли друг друга на горе и радость, — запишет он о том памятном лете 1934 года, когда сделает свой первый опыт в драматургии — «Каир!»

Шанхай! Бомбей!».— Я знаю, это единственное, что спасло мне жизнь».

Казалось бы, драма — самый далекий от лирики, самый объективированный род литературы. Но, может быть, именно это видимое противоречие — исповедальность и объективация, если можно употребить такое неуклюжее слово,— как раз составляет трудно улавливаемую и еще труднее воплотимую особенность театра Уильямса. Меньше всего его пьесы похожи на монодрамы с лирическим героем, выступающим от имени автора. Скорее, наоборот: они поражают какой-то радужной пестротой персонажей, мельтешением многоцветной жизни. Помимо сюжета в них множество всякой всячины — зарисовок, наблюдений, неповторимой характерности типов и личностей — как будто рассматриваешь огромную и яркую энтомологическую коллекцию. Но в этой щедро рассыпанной автором всячине всегда присутствует особое уильямсовское тремоло. Если в его пьесах нет авторского alter ego или рупора идей, то все же он всегда лично присутствует в своем театре, развоплощенный на множество лиц и фигур. И, может быть, эта мистифицированная форма исповеди и самоочищения (одна из его пьес так и называется «Purification» — «Очищение») — наиболее естественна для его бесстрашного в самопознании и самонаблюдении, но чувствительного и застенчивого характера (Уильямс пишет, что он краснел до самой старости). Сенсационная откровенность мемуаров Теннесси Уильямса, вышедших в конце его жизни (1972), не предпосылка, а скорее достигнутый им предел, последняя черта «очищения». Может быть, именно поэтому (а вовсе не благодаря секретам ремесла, которые, как всякий большой талант, он пересоздавал наново) его пьесы находят такой благодарный зрительский отклик в любой аудитории. Как ни шокируют видимые экстравагант-

ности его пьес, они касаются таких глубин человеческой природы, что любой мало-мальски совестливый человек находит в них пищу для познания самого себя.

Слишком многое в мире пишется для того, чтобы поразить читателя. Уильямс если и эпатировал иногда, особенно в интервью (он сам сравнивает себя с клоуном), то все-таки был ближе к клиницисту, который, заразившись или даже привив себе болезнь, продолжает наблюдать и описывать ее. И как бы уникальны ни были его личные и частные недуги (а болезни и отклонения — наследственные, благоприобретенные, физические и душевные — преследовали его всю жизнь), они были частью того состояния общества, которое вскоре обнаружит себя в формах глубокого духовного кризиса.

ВТОРОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ В ТЕАТР

«Лето и дым» в Театре на Малой Бронной принесло одну из самых бесспорных актерских удач — исполнение роли Альмы Уайнмиллер О. Яковлевой.

«Лето и дым» — одна из самых невинных пьес Уильямса; цензуре нравов в ней практически нечего делать, хотя внутренний поединок между Джоном Бьюкеноном и Альмой Уайнмиллер проходит по той щекотливой границе любви и секса, которая играет такую роль у Уильямса. Альма, дочь священника, всю жизнь и всей душой любит Джона (Альма по-испански — душа, скажет она ему). Джон, сын врача и медик, готов любить женщин всем телом (анатомическая схема человеческого тела висит у него в комнате): сначала упоительно вульгарную Розу Гонзалес, потом бойкую и наивную Нелли, безголосую ученицу Альмы, дочь местной «веселой вдовы», которая ходит на станцию подбирать проезжих коммивояжеров.

Парадоксальным образом, именно идеальная Альма — фигура, которая у любого другого была бы «голубой», — выписана Уильям-

сом в неотразимой подробности сердечных движений и бытовых черточек. Душевная грация и ее комическое продолжение — жеманство, постная чопорность пасторской дочки и застенчивая порывистая страстность, раздражительность, выросшая от постылого существования, и зябкость — все вместе представляет для актрисы задачу столь же сложную, сколь и увлекательную. Вибрация нервов всегда свойственна сценическим созданиям О. Яковлевой, ее способность к микродвижениям души, не совпадающим с житейской логикой, как нельзя лучше совпали с манерой Уильямса. Множество маленьких душевных событий, из которых состоит жизнь Альмы, вроде бы однообразная, — тихие вспышки гнева, мгновения паники, визгливые нотки и то самое уильямсовское тремоло, чуть-чуть высокомерный ум и запоздалая наивность, изящество и жалкость, — все это, ювелирно разработанное режиссером и актрисой, создает то электрическое поле, которое окружает Альму ореолом странности. Если и «убогости», то прелестной, если прелести, то ущербной.

Но изъян спектакля в том, что душевное богатство Альмы — Яковлевой расходуется не в «общественное пространство» провинциального городка, а в разреженное, почти пустое сценическое пространство спектакля. Актриса играет всю пьесу фактически сама с собой, без сколько-нибудь равного партнера.

Разумеется, Джон Бьюкенен по сравнению с Альмой — фигура куда менее жизненная, скорее мечтаемая. Она требует прежде всего индивидуальности, а актер в рост Марлона Брандо или Пола Ньюмена, скажем честно, находится не в каждом театре. Но как минимум она требует равенства перед режиссером, ибо кольцо сюжета охватывает обоих. Джон и Альма не просто два персонажа любовной неудачи, но как бы две стороны одной медали, и вся пьеса существует лишь как их «поединок роковой». Он признает права души как раз тогда, когда она, признав права тела, приходит к нему с мольбой о любви, увы, запоздалой. И тогда добродетельная Альма, встретив на станции молодого коммивояжера, впервые приемлет то, что всегда отталкивало ее от любимого ею Джона, и тем как бы выполняет свое предназначение.

Не говорю уже о том, что за каждым из этих двух протагонистов — целая гроздь характерных персонажей американской

провинции, причудливо сцепленных отношениями родства, общности, связей, сплетен, привычек, обычаев. И все это живет и дышит не как сумма хороших и похуже ролей, а как единое целое — мир Теннесси Уильямса. Ибо его персонажи при всей их характерности все же не до конца отделены друг от друга. Хотя после «Стеклянного зверинца» драматург и не прибежал к фигуре рассказчика, объединяющей всех действующих лиц воспоминанием, но причастность их к автору остается чертой его театра даже и без специального приема. Все, что происходит в главном течении пьесы, как бы разбегается по всей ее ткани, как круги на воде, и наоборот: каждая мелочь отдается в диалоге Альмы и Джона, идущем через всю пьесу. Вот почему спектакль все же не решает «проблемы Уильямса». И «монолог» Альмы — О. Яковлевой, как бы полон он ни был сам по себе, все же неполный фрагмент пьесы, составляющей одно из звеньев во внутреннем диалоге автора с самим собою.

* * *

В своих сенсационных «Мемуарах», о которых я уже упоминала, Уильямс заметил, что наибольшее влияние (если можно вообще говорить о влияниях помимо самой жизни) на него оказал даже не Лоуренс, как часто думают, но Чехов. «В то лето (это и было лето 1934 года, когда двадцатичетырехлетний литератор впервые написал для театра. — М. Т.) я влюбился в творчество Антона Чехова, по крайней мере во многие его рассказы. Они приобщали меня к той особой литературной интонации, с которой я ощущал в то время близкое родство. Теперь мне кажется, что он слишком многое обходит молчанием. Я все еще влюблен в деликатную поэзию его письма, и «Чайка» до сих пор остается для меня величайшей из современных пьес, не считая разве что «Мамаши Кураж» Брехта».

Впоследствии Уильямс даже дал себе труд сделать свой сценический вариант «Чайки» для американского театра (к сожалению, он не опубликован).

Если на сильные впечатления природы посредственные отвечают подражанием, то у большого таланта оно рождает нечто противоположное — познание самого себя. Практически почти все, что написал Уильямс, находится как раз в той области, которую Чехов обходил молчанием. Каковы бы ни были отношения Нины и Тригорина, Треплева, Аркадиной, Маши — все «пять пудов любви», о которых говорил автор, они во всяком случае не читаются в терминах тела и души, иначе говоря — чувства и секса (хотелось бы знать, что говорит по этому поводу уильямсовская вариация на тему «Чайки»!). Между тем как пьеса «Лето и дым», где есть свое Лунное озеро (оно присутствует во многих пьесах американского драматурга) и свои «пять пудов любви», движима именно этим — для Уильямса необычайным — противоречием.

Взаимная склонность Альмы и Джона остается втуне как раз потому, что разделилось на две ипостаси само понятие любви, и эротика предъявила свои права на место в искусстве, потеснив традиционные интересы «Альмы-души». Это не было умозрением, скорее прозрением Уильямса. В ближайшие десятилетия «сексуальная революция» станет общим местом молодежных движений и «просто любовь», заключающая в себе всю полноту идеальных и чувственных влечений, окажется предметом ностальгии (вспомним шлягерный успех «Истории любви»).

Посыл пьесы «Лето и дым», казалось бы, недвусмыслен: ощутив ущербность своего целомудрия, Альма-душа отрешается от него — и по стопам городской проститутки отдается первому встречному (к смыслу этого понятия в театре Уильямса мы еще вернемся). А беспутный Джон, испытав воздействие Альмы, добropорядочно женится на дочери проститутки — Нелли. Круг сюжета, таким образом, замыкается, и плотская эротика правит бал.

Пример продиктован скорее случайностями московской театральной конъюнктуры, нежели сознательным выбором, но легко может быть умножен: «Татуированная роза», «Кошка на раскаленной крыше», «Царствие земное».

И, однако, тот, кто указал бы на Уильямса как на проповедника гибельности плотских страстей, был бы в таком же праве. Нетрудно вспомнить пьесы, где эротика выступает как разрушительная сила, а девственность — даже смешная — проистекает не из ущербности, а из чего-то более высокого, чем страсть, — из альтруизма («Ночь игуаны», например).

Примеры можно умножить и тут, но дело не в статистике, не в «розовом» и «голубом» периоде Уильямса. Все дело в том, что диалог Альмы и Джона, «души» и «тела» переливается из пьесы в пьесу, из прозы в драму, никогда не оставляя автора при одной из правд и всегда колебля эмоциональный итог. Кажется, что едва Теннесси Уильямс показывал гибельный путь плоти, как бросался на ее защиту, но не успевал он воспеть земную страсть, как за ней открывалась человеческая разруха (можно ведь и победу Альмы над собственной чопорностью истолковать не как торжество, а как пиррову победу плоти).

Кажется почти символическим, что, начав «Покерную ночь» (пьесу, которая получит название «Трамвай «Желание»»), Уильямс отложил ее для пьесы «Лето и дым» и работал над обоими сюжетами параллельно, закончив «Лето и дым» раньше.

Бланш Дюбуа — по отношению к Альме Уайнмиллер как бы опыт иной, противоположной биографии, и наоборот: Альма — такая же «южная леди», такая же деликатная, хрупкая натура, как Бланш, прожившая другую судьбу. Бланш начала там, где Альма кончила, разве что она подбирала не коммивояжеров, а солдат, пьяных новобранцев. А можно

сказать наоборот: когда жизнь ее пошла на слом и она приехала в дом сестры испробовать свой последний шанс, то попыталась воссоздать для обитателей нью-орлеанского квартала и для искомого жениха свой бесплотный, идеальный, пусть немного смешной и жеманный облик а la Альма Уайнмиллер. И когда прошлое (которое в финале пьесы «Лето и дым» должно стать будущим Альмы) вырывается наружу, она кончает безумием. И это тоже «путь всякой плоти».

Честно говоря, как критику мне всегда хотелось, чтобы О. Яковлева сыграла Бланш Дюбуа. И истинная сила ее исполнения в спектакле «Лето и дым» в том и состоит, что она играет не чопорную старую деву, а то смятение, то душевную хрупкость и скрытую страстность, которую подозревает в ней Джон и которая одинаково чревата и чуть-чуть взвинченным целомудрием Альмы, и нервической греховностью Бланш.

Видимое двуединство и противоположность образов Альмы и Бланш, одновременность их создания красноречивы и наглядны для всего пути Уильямса. Он не прямой и не извилистый («сложный», как принято в таких случаях писать). Он как бы пульсирующий. Коллизии часто вытекают (или втекают) друг в друга, согласно «принципу дополненности». Диалог идет не только на уровне героев, но и на уровне целых пьес. Это диалог автора с самим собой. Слово «диалог» приводит на память не столько Чехова, сколь Достоевского. И действительно, сходство, если не влияние русского романиста на Уильямса,— тема сама по себе увлекательная. Но мы ее лишь называем.

Интересно для сходства-различия Альмы и Бланш и то, что автор отождествлял себя с обеими. Уильямс вообще чаще отождествлял себя с героинями, с «южными леди» своих пьес, нежели с героями, хотя, разумеется, мотивы собственно автобиографические отда-

вал последним. Напротив, синдром инфернальной соблазнительности — то, что на языке театральных ампул называлось когда-то «вамп», — он, вопреки традиции, отдавал мужчине.

Этот мужчина-вамп, романтический герой-любовник, которого в лице Джона Бьюкенена («Лето и дым»), Вэла Зевьера, Ларри Шеннона, Брика Поллита он не столько возвращает (суждение критики), сколько впервые выводит на сцену,— такой же постоянный персонаж театра Уильямса, как «южная леди». Парадокс этого персонажа в том, что он на самом деле антипод американского героя — антигерой, как назовут его впоследствии. Уильямс так же мало склонен идеализировать какого-нибудь Ларри Шеннона, как и Бланш Дюбуа.

Абсолютизирован он лишь в одном отношении (в этой связи и говорилось об утопичности характера Джона по сравнению с Альмой) — в эротическом.

Для достаточно пуританской Америки подобное смещение кодекса «настоящего мужчины» в свою очередь служило переоценке ценностей. Главное свойство уильямсовского антигероя, кто бы он ни был — врач, писатель, бродячий шансонье, священник, лишенный сана, или спортсмен, создавать вокруг себя эротическое поле всеобщего притяжения. Ему даже не обязательно быть «действующим» лицом — достаточно просто быть, появиться, как Вэлу или Ларри Шеннону, чтобы вокруг все зашевелилось, пришло в движение и расположилось острием к нему, как металлические опилки в силовых линиях магнитного поля. Не только в «Битве ангелов», где появление Вэла вызывает всеобщую любовную лихорадку в городке, но и в более позднем и строгом варианте пьесы «Орфей спускается в ад» сюжет образуется разнородным, но одинаково инфернальным влечением

к нему трех женщин: религиозным экстазом немолодой жены шерифа Ви Толбет, сообщничеством, «неприрученностью» мятежной аристократки Кэрол Катрир, страстью Лейди.

Влечения эти не складываются в традиционный — в данном случае многоугольник, ибо женщины слишком разнотельно относятся к нему, а он до поры до времени уклоняется от всех притязаний. Зато сами эти притязания и складывают особую структуру сюжета: если можно так сказать, радиальную, лучевую. И, даже поддавшись страсти Лейди — то есть как бы включившись в одну из цепей причинности, Вэл гибнет не от нее: Лейди заслоняет его от выстрела мужа и собственной жизнью расплачивается за свое короткое цветение. Вэл Зевьер погибает страшной смертью на перекрестке разнородных влечений: город линчует его и как чужого, «неприрученного», и как inferнального любовника, а в подтексте еще и как «Спасителя», искупающего грехи мира¹. (В первоначальном названии — «Битва ангелов» — отчетливее был мотив этой изначальной борьбы света и тени, греха и искупления.)

Можно отнести за счет родословной Уильямса его не слишком последовательные попытки сформулировать дилемму Альмы — Джона в терминах христианского мифа². Можно отнести это за счет общей тенденции искусства XX века к мифологизации (тем более что библейские символы — не единственные в театре Уильямса).

Как бы ни развязывалась конкретная судьба ге-

¹ В «Битве ангелов» не только имя его ассоциируется с французским звучанием «Савуар» — «спаситель», но Ви Толбет рисует его на одном из своих полотен в виде Спасителя.

² Зарубежная критика составила целый каталог христианских символов в пьесах Уильямса.

роя — довольно буржуазным браком Джона Бьюкенена, падением Ларри Шеннона, которого прибирает к рукам вожделеющая к нему вдова Мэксин Фолк, страстной надеждой Мэгги-«кошки» уложить в постель собственного законного мужа Брика или страшной гибелью Вэла, — радиальная структура, в центре которой любовное, эротическое излучение, действительна для многих его пьес.

Попытки вновь и вновь материализовать эту любовную радиацию в конкретном персонаже, создать из материи повседневной действительности маленьких американских городков человека-«звезду», — вернее, беззаконную комету, которая одним своим появлением приводит в движение и ставит на дыбы косный быт, такая же закономерность театра Уильямса (речь идет о периоде его успехов), как пульсация вечного борения плоти и духа. Вот почему романтические его любовники — меньше всего герои идеальные или хотя бы «положительные». Они несут на себе и стигматы того порядка вещей, из которого вырвались в «неприкаянность», ожоги и травмы тех борений, которые — скорее невольно, чем вольно — они вызвали «на себя».

В звездные годы Уильямса весь комплекс этих мотивов — сексуальная свобода, неприрученность, противостояние обществу, разрыв с условностями, радикализм — *сredo* «рассерженного поколения» — выступают в узнаваемом социальном обличье: в «Битве ангелов», например, Вэл Зевьер — писатель, к тому же «красный», так же социально определенны и его линчеватели: шериф Толбет и его пособники Пес и Коротыш. В более поздних пьесах открытая социальность как бы впитывается характерами, проникает их изнутри. Но кем бы ни являлся автор в каждой из пьес — последователем мятежника Лоуренса, апогоетом пола или моралистом с врожденным чувст-

вом первородного греха, — дело идет не о сексуальной революции в быту, столь модной в эти годы, но всегда о «битве ангелов».

ТРЕТЬЕ ОТСТУПЛЕНИЕ В ТЕАТР

«Кошка на раскаленной крыше» в Театре имени Вл. Маяковского — едва ли не самый «дефицитный», иначе говоря, зрительский из спектаклей Теннесси Уильямса в Москве. Трудно сказать, чему он этим обязан больше: участием двух любимых актеров (Т. Доронина — Мэгги, А. Джигарханян — Большой Па) или самоигральности пьесы, которую сам автор выделял в этом смысле из других. Действительно, это одна из самых «объективированных» его пьес и, кажется, единственная, где сильная личность не обязательно страшная. Уильямс боялся и не любил силу, и даже «звезды» его в том или ином смысле убоги или увечны.

Увечен в буквальном смысле Брик Поллит: он сломал ногу в пьяном виде на стадионе и в течение всей пьесы передвигается на костылях. Подобно Вэлу или Ларри Шеннону, отказываясь быть главным действующим лицом в сюжете, бездействующий Брик тем не менее — главное его лицо. Все усилия Большого Па Поллита, умирающего от рака и оставляющего огромное наследство, и жены Брика Мэгги, борющейся за это наследство, устремлены на Брика. Фокус пьесы в том, что, хотя все построено вокруг борьбы за наследство между семьями двух сыновей Большого Па, на самом деле борьба идет за ту ценность, которая в иерархии театра Уильямса стоит выше любого богатства: за любовь Брика, который отказывается быть хорошим сыном и наследником, точно так же как быть мужем своей жены.

Можно сказать иначе: хотя в эпицентре пьесы находится Брик, действующими лицами ее выступают Мэгги и Большой Па. И хотя автор гордился соблюдением на этот раз аристотелевских трех единств, эти две фигуры как бы делят пьесу на сферы влияния.

Фигуру Большого Па Поллита, плантатора (self-made-man¹), аме-

риканские критики иногда называют «раблезианской». Но нам он скорее может напомнить горьковского Егора Булычова. Джигарханян и играет так, как сегодня можно было сыграть Булычова: остро, жестко, сухо. Не столько взрыв плотского жизнелюбия, когда на мгновение Большой Па поверил во врачебную ложь, но яростную и тщетную попытку отыграть свою жизнь у смерти, как у жизни он сумел выиграть свое баснословное богатство. Актер дает своему герою осознать, что «победитель не получает ничего», и этим делает старого хищника по-уильямсовски увечным, а значит, в чем-то и человеческим.

Красавица и умница Мэгги тоже поставлена в позицию убожества.

По далекой ассоциации почему-то вспоминается, что Мерилин Монро, по подсказке Михаила Чехова, мечтала сыграть «инфермальницу» Грушеньку из «Братьев Карамазовых». Наверное, это была бы очень американская Грушенька.

Татьяна Доронина — очень русская Мэгги. Кое-как выкарабкавшись из бедности, тем более унижительной, что, как и у Бланш, бедность эта — родовитая, Мэгги ни богатства прочного не получила, ни мужа. «Кошка на раскаленной крыше», она вынуждена притворяться, лгать, бесстыдно драться за деньги, хотя дело идет о любви.

Героиня Дорониной отчаянно отважна в этой борьбе. У нее хватает духу шутить и ерничать перед лицом проигрыша, дерзко блефовать, идти напропалую, напролом и не сдаваться даже за пределами возможного. «Жажда жизни и злоба на жизнь», — сказал Немирович-Данченко исполнительнице роли Маши Прозоровой в «Трех сестрах». В этом примерно диапазоне играет Доронина свою Мэгги.

Надо отдать справедливость режиссеру А. Гончарову: он не ограничился двумя характерами и постарался поставить пьесу в целом. Изящная конструкция Э. Стенберга намекает на богатство дома и в то же время в своей сквозной пронизываемости дает возможность для подслушивания, подглядывания друг за другом в схватке за наследство. Можно заметить, что старший сынок Большого Па со своей беременной супругой чуть окарикатурены — но и автор не пощадил их, как и елейного служителя церкви Такера, неуклюже требующего пожертвования. Можно пожалеть, что характер Боль-

¹ Человек, сделавший сам себя (англ.).

шой Ма, не лишенный в пьесе обертонов своеобразного героизма, сведен к той же карикатуре. Есть потери, но общий тон взбудораженности, скандала, вылезавшего наружу из-под благолепных попыток праздника (день рождения Большого Па), найден.

Но, выстраивая отношения в доме Поллитов — сочувствуя Мэгги в ее драке за мужа и за наследство, отдавая должное стоическому прагматизму Большого Па, — режиссер, мне кажется, не принял слишком всерьез дилемму Брика. Молодой актер играет корректно, он, что называется, «типажен» — хорошо выглядит, хорошо носит костюм, но (так было и с В. Качаном в Театре на Бронной, играющим Джона) для уильямсовских «инфернальчиков» этого недостаточно.

Между тем главное и самое интимное в пьесе совершается в глубоких недрах отношений к Брику Большого Па, Мэгги и не присутствующего на сцене, покойного, но для всех из них реального Скиппера. Кстати, никаких сексуальных отношений между Скиппером и Бриком как раз не было. Подобно Вэлу, Брик, не желая вовлекаться ни в какие страсти — ни в супружеские, ни в семейные, ни в денежные, ни в сексуальные, — тем не менее вызывает их «на себя». И если он не гибнет физически, как Вэл, то все равно падает жертвой «битвы ангелов» в собственной душе на перекрестке чужих разнородных страстей.

Это очень трудно для театра, и американская критика чаще всего тоже пишет об исполнителях ролей Большого Па и Мэгги, но здесь редостение всего театра Уильямса.

. . .

Однако сказать, что главной пружиной театра Теннесси Уильямса служит любовь (а это, кажется, признано всеми), значит сказать все и ничего. Лучевая структура пьес с героем-«звездой» в центре обнаруживает множественность родов, видов, оттенков и нюансов любви. Брика любят Мэгги, Скиппер, Большой Па, и все эти разные любви в сюжете пьесы равновелики. В «Мемуарах» по поводу своей первой и единственной влюбленности в женщину Уильямс обмол-

вился словами о «той полной эмоциональной зависимости, которая в народе известна как любовь». В придаточном предложении сказано главное, ибо любовь для Уильямса в самом общем виде это эмоциональная зависимость одного человека от другого.

Мэгги, Скиппер, Большой Па — каждый на свой лад — зависимы от своей привязанности к Брику. Брик, напротив, «до утраты сил» стремится к высокому и недостижимому равенству идеальной дружбы, как Вэл Зевьер стремится к свободе. Именно поэтому они инфернальны для окружающих — они от них не зависят.

Но противоборство Альмы-души и Джона, адвоката плоти, в замкнутом кольце сюжета — лишь первый, эротический слой того более общего и мучительного противоречия, которое снедало Уильямса всю жизнь. Со временем — историческим, когда «сексуальная революция» стала общим достоянием, и личным, когда возраст промолвил свое memento, — сквозь «битву ангелов» проступило противоречие гораздо более глубокое. С одной стороны, любовь — это всегда «эмоциональная зависимость». С другой стороны, независимость — это природное человеку одиночество, из которого нет другого выхода, кроме той же любви. Переключка с экзистенциализмом, которая тоже отзовется в бунте поколения, слишком очевидна. Но одиночество человека в мире для Уильямса тоже плод не столько ума холодных наблюдений, сколько сердца горестных замет. Плод личного опыта. В «Мемуарах» Уильямс напишет — тоже по конкретному поводу и тоже в придаточном предложении — о «великой скорби, составляющей главную тему всего, что я пишу, — это скорбь одиночества, которая следует за мной как тень, и это тяжелая тень — слишком тяжелая, чтобы таскать ее за собой ночью и днем».

Едва ли американский драматург подозревал, что столь любимый им Чехов в одной из своих записных книжек написал: «Как в могиле я буду лежать один, так в сущности я и живу одиноким».

У того и у другого это не запись настроения, не дань обстоятельствам, а чувство, из которого вырастает литература.

Одиночество героев Уильямса часто — и чем дальше, тем больше — граничит с несуществованием, с потерей себя. Ведь они не укоренены во враждебной и чуждой социальной структуре. Их асоциальность, изгойство и есть их «социальное положение». Вот почему любовь как любая форма зависимости от другого человека — эротическая, кровная и даже просто случайная, минутная, мимолетная — необходима им, чтобы реализоваться, найти путь в будущее (беременность Лейди в «Орфее») или, на худой конец, просто выжить, удостоверить свое бытие в мире.

Не раз уже приходилось вспоминать на этих страницах Бланш Дюбуа — одно из самых живых, полных, типичных и бесконечно индивидуальных созданий американского автора.

Исторический смысл экзистенциального одиночества уильямсовских героев очевиден в ее судьбе. Обнищание Юга, выбросившего из своих родовых (если и не «дворянских») гнезд бывших хозяев («Вишневый сад» вспоминается здесь без натяжки). Раннее и жестокое столкновение с темными «тайнами пола». Та особая деликатность, хрупкость и идеальность душевного склада, которая делает это разрушительным. Хождение души по мукам в поисках какого-никакого прибежища: то, что высокопарно можно назвать падением Бланш, а обиходно — проституцией. Тщетная попытка возродить из развалин свой идеализированный образ, найти житейскую гавань. Можно назвать это деклассированностью или асоциаль-

ностью, можно бессознательным бунтом, — так или иначе, но отпадение от ценностей общества оставляет героев Уильямса без опоры.

Казалось бы, во всем противоположная робкой Лауре из «Стеклянного зверинца» выдавшая виды Бланш принадлежит к той же череде неприспособившихся, искалеченных жизнью, униженных и оскорбленных персонажей Уильямса.

Если не считать изнасилования Бланш ее шурином Стэнли (мотив для Уильямса, кстати, нехарактерный), то «любовные» перипетии в фабуле «Трамвая «Желание» — тщетная попытка Бланш устроить свою судьбу, выйдя замуж за Митча, — обнаруживают одну особенность: они почти лишены момента индивидуального выбора. Митч подходит больше остальных друзей Стэнли, вот и все.

В истории Бланш это следствие ее прошлого. Оно не оставляет ей права на выбор и заставляет цепляться за любого.

Но в театре Уильямса, где, казалось бы, пуды любви, это, как ни странно, достаточно универсальный закон. Точно так же, как эротическое излучение героя-«звезды» неизбирательно и направлено, даже помимо их воли, в мир, так же и призыв «убогих» к любви-милосердию неизбирателен и направлен в мир. Недаром первое издание «Стеклянного зверинца» — *Gentleman Coller* («Поклонник»), вообще необходимый для Лауры, чтобы ей просто выжить. Когда эта надежда — без всякого насилия и специальной жестокости — рушится, ее ждет тот же печальный исход, что и Бланш.

Эту удивительную особенность своего театра Теннесси Уильямс суммировал в нечаянной, как бы проходной реплике той же Бланш, которая стала крылатой и которой сам он придавал решающее (в том числе автобиографическое) значение: «Я всю

жизнь зависела от доброты первого встречного». Вот почему сказать, что главной темой Уильямса была любовь, значит сказать очень мало. Даже такая безумная, на одном предмете сосредоточенная страсть, как обожествление Серафиной покойного мужа Альваро («Татуированная роза»), в конце концов оказывается обманом, и к жизни ее возрождает близость с «первым встречным», ничуть не великолепным, — напротив, обиженным жизнью, к тому же не скрывающим своих меркантильных интересов, — проезжим шофером Монджикавалло. Но «первым встречным», нужным убогому, чтобы выжить, а сильному (Лейди, Мэгги), чтобы жить, может оказаться вообще кто-то третий — не жених, не любовник, даже не неизвестный коммивояжер Альмы. Как любовь эротическая, так и любовь родственная (напомним, сколь сильно он был привязан к своей сестре Роз), в театре Теннесси Уильямса — частный случай чего-то гораздо более общего. Все виды и роды человеческой привязанности — длительные и минутные, избирательные, случайные, высокие и корыстные, мизерные — сопоставимы перед лицом одиночества, выброшенности из уютной социальной ячейки, отторженности.

Вот почему любовный мотив у Уильямса универсален. Он не привязан к традиционным формам полового влечения, не связан никакими предрассудками и предубеждениями. Субъектом, как и объектом любви может быть кто угодно. В пределе это и есть «первый встречный» Бланш.

И это тоже не было абстракцией, но прозрением художника накануне появления генерации «битников», а потом и «хиппи», детей-цветов, коммун и молодежной контркультуры 60-х — начала 70-х годов.

Но было и нечто шире и важнее, вынесенное драматургом из собственного жизненного опыта. В эти

кануны молодые художники-нонконформисты ощущали себя «малыми судами», отважно совершающими плавание у опасных скал вопреки штормовым предупреждениям, которыми встречало их общество. «И хоть плавали мы поодиночке, но не теряли друг друга из виду, а порою держали связь», — напишет Уильямс в «Мемуарах», и это давало им теплое чувство общности. «Общие трудности сближают, как любовь, и любовь эта была тем хлебом, который нам не раз довелось преломить вместе». Образ этот — «предупреждение малым судам» — драматург использует как название для одной из любимых своих пьес.

Любовь — та единственная надежда противостоять «общим трудностям», вокруг которой складывается театр Теннесси Уильямса со всей экстравагантностью его сюжетов, во всей его жестокости и человечности.

ЧЕТВЕРТОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ В ТЕАТР

На сцене Театра имени Моссовета идет «Царствие земное» — одна из самых простых по фабуле пьес Уильямса. На Ноевом ковчеге, в который постепенно превращается затопляемая наводнением ферма, остаются трое, не считая кошки: умирающий от чахотки Лот, его новоиспеченная супруга Мёртл, которую он только что привез из города, чтобы ферма не досталась его сводному брату Цыпленку, и этот самый Цыпленок — нечто вроде работника на ферме.

Режиссер П. Хомский взял трех сильных актеров — Г. Бортникова (Лот), В. Талызину (Мёртл) и Г. Жженова (Цыпленок) и добросовестно разыграл с ними фабулу пьесы. Бортникову он дал преимущественно краски физической немощи, умирания. Жженову, напротив, он предложил черты жизнестойкости: бесправный, его Цыпленок все равно крепко стоит на земле и является истинным хозяином фермы. Мёртл — натерпевшаяся и намыкавшаяся в жизни, — попробовав найти общий язык со своим, как теперь говорят, «некоммуникабель-

ным» супругом, прибавается постепенно к сильному, хотя и неприветливому Цыпленку. Два хлебнувших жизни существа находят друг друга и отправляются на крышу.

Можно играть пьесу и так, хотя некоторые нюансы при этом могут показаться причудливыми. Ну, например, выносливая и приспособленная Мёртл Талызиной вполне могла бы сама забраться на крышу — ей незачем зависеть от доброты первого встречного. А твердый и основательный Цыпленок Жженова, очень мало подверженный всякого рода комплексам, мог бы не вымещать свое бесправие на женщине, пугая ее мнимой жестокостью. Не говоря уже о ситуации в целом: пересидевать наводнение на крыше, питаясь куриной кровью, вместо того чтобы, как все, уехать.

Но эти недоумения означают, что к произведению поэтическому (каково все творчество Уильямса в целом) начинаешь подходить с мерками житейского здравого смысла. Иначе говоря, весь второй план — общий контекст театра Уильямса — в постановке опущен.

В самом деле, в чахоточном Лоте нетрудно узнать родовые черты Альмы-души. Разве что утонченность вкусов выглядит в мужчине еще жеманнее, а целомудрие (Мёртл никак не может уложить его в супружескую постель) унижает его еще больше, чем женщину. Но если любить значит зависеть, то Лот целиком зависит от вкусов, привычек, интересов своей покойной матери, мисс Лотти. Вместо пива и бейсбола он занят тем, как мыть подвески от хрустальной люстры или обесцвечивать волосы. И образ этой бойкой леди, подцепившей увальня, отца Лота, но занемогшей из-за бегства возлюбленного, проступает сквозь характер Лота, как бы дополняя черты Альмы чертами Бланш.

И все-таки манерное и смешное, что есть в Лоте, не умаляет для автора высокой ноты его «увечности» (недаром он живет наверху). И с братом, живущим на первом этаже, его связывает мучительная любовь-ненависть, ревность к сильной плоти («Мисс Нэнси», называл Уильямса отец). И в Цыпленке живет любовь-ненависть к изнеженному белокожему брату. Увечность молодого, здорового существа внешне выражена в его расовой неполноценности. Между ними не

просто борьба за дом или за душу Мёртл, но все та же «битва ангелов».

В «Царствии земном» телесная жизнь в очередной раз побеждает претенциозную по форме и хрупкую духовность Лота. Он умирает. Но все же Цыпленок обещает вывести Мёртл не куда-нибудь, а на крышу, вверх¹. И речь уже не о собственности на ферму — о самой жизни.

То, что происходит между Цыпленком и Мёртл, вряд ли можно назвать в обычном смысле любовью. Это скорее те «общие трудности», которые «сближают, как любовь» и обещают выход из одиночества. Это невольная близость двух существ перед лицом грозящего небытия.

Но, разумеется, проще и на первый взгляд актуальнее сыграть пьесу о расовой сегрегации (которая само собою входит у Уильямса в состав «трудностей»).

* * *

«Царствие земное» принадлежит к тем поздним пьесам Уильямса, которые на родине автора успеха не имели. Последним его бродвейским шлягером стала «Ночь игуаны» со знаменитой Бетт Девис в сезоне 1961/62 года. После этого началось глухое десятилетие несчастий, болезней и неудач. Но писать Теннесси Уильямс не перестал. Когда он был здоров и не лежал в нервной клинике, то каждое утро садился за машинку.

Сейчас, знакомясь с поздними пьесами Уильямса (с теми, которые попали в руки, разумеется), я думаю, как мало изменились его темы и мотивы и как, однако ж, сильно изменились сами пьесы. Они похожи и не похожи на всемирно знаменитые драмы его звездных лет. То, что их отличает, я назвала бы — в самом

¹ Одна из ранних пьес Уильямса так и называлась «Лестница на крышу». Сюжет ее не имеет ничего общего с «Царствием земным», но смысл мотива остается в силе.

общем виде — неуклюжим словом «минимализация».

Американская критика числит Уильямса среди мастеров сюжета. Действительно, классические пьесы его можно назвать в каком-то смысле даже авантюрными. В них много чего случается. Выше говорилось о «лучевой» структуре иных из его драм. Она вызвана, правда, надобностями более глубокими, нежели просто профессиональные. Но она создает многообразие, многолинейность и многослойность сюжетного развития.

Американская критика отмечает черты сенсационности и экстравагантности в классических пьесах Уильямса. Правда, как говорилось выше, многие видимые экстравагантности его пьес заимствованы прямо из опыта самого писателя. Например, лоботомия, операция на мозге, которая угрожает одной из его вполне здоровых, но слишком правдивых героинь («Внезапно, прошлым летом»), на самом деле была сделана любимой сестре Уильямса, Роз, и это стало для него одним из глубочайших душевных потрясений. Всю остальную жизнь Роз провела в разных заведениях для душевнобольных — и это случается с Лаурой и случится с Бланш Дюбуа.

Из жизни была заимствована, например, гротескная ситуация «Ночи игуаны»: расстрига-священник, в качестве гида таскающий по свету целую компанию учительниц-туристок. Именно в такой причудливой женской компании Уильямс совершил свое первое путешествие в Европу, а гидом был родной дед будущего драматурга, епископальный священник Дакин. Дружбой с тем же Дакином-старшим навеян другой, еще более экстравагантный мотив «Ночи игуаны»: фантастическое путешествие Ханны с дедом, «старейшим поэтом мира», в дебри Мексики. Уильямс очень любил своего деда, едва ли не самого жизнелюбивого человека в семье. После смерти бабушки, ко-

торая всю жизнь была его спасительницей в бедах, он взял деда к себе и много с ним путешествовал по всему свету. Преподобный Дакин умер в возрасте 96 лет.

Примеров можно приводить еще множество, но суть не в них, а в том, что собственная жизнь всегда служила Уильямсу материей для искусства, как искусство было способом выживания. Жизнь и искусство, так сказать, «потребляли» друг друга в его биографии. И если в классических пьесах это были спорадические — часто сенсационные — мотивы, то в пьесах поздних это нечто другое: опыты быстротекущей жизни, может быть.

Видимая пестрота жизни здесь иссякает, становится беднее. В «Царствии земном», к примеру, количество действующих лиц сведено к минимуму. Угрожающий социальный фон поглощается и впитывается этими немногими протагонистами. Так, в фигуре Лота, одержимого памятью о мисс Лотти, как бы совмещено двуединство Альмы-Бланш. Страшные фигуры линчевателей из «Орфея» или «Сладкоголосой птицы юности» на сцене не присутствуют, но сегрегация живет в душе Цыпенка. Может быть, именно поэтому пьеса так трудна для постановки. За коротким рассказом Цыпенка об унижении, которое он пережил в баре, или за щебетанием Мёртл, развлекающей Лота страшной судьбой подружек, огромные ассоциативные ряды, разворачивающиеся все в ту же действительность американского Юга. Но «закодирована» она в житейских частностях, подобно тому как осколок бутылки у Чехова отражает всю лунную ночь.

Если Уильямс гордился соблюдением аристотелевских единств в «Кошке на раскаленной крыше», то в «Царствии земном» (другое название «Семь нисхождений Мёртл») они достигнуты походя, между прочим,

настолько ситуация сгущена и спрессована. Уже не богатейшая плантация дельты Миссисипи, а жалкая ферма; не смерть главы, за которой продолжится жизнь рода, а потоп, грозящий поглотить ферму целиком (библейская символика очевидна). И если настоящая борьба в «Кошке» шла гораздо дальше богатства — за чувство, за любовь, за продолжение жизни (Мэгги), то и это многообразие в «Царствии земном» тоже сворачивается в один-единственный мотив. Борьба за ферму в конце концов сводится к тому, чтобы вылезти на крышу и выжить.

То, что постепенно, шаг за шагом, сближает Цыпленка и Мёртл, не только не любовь, но еще далеко не привязанность и даже не физическое влечение. Это «общая трудность»: одиночество. Автор выводит его на сцену в начале пьесы почти как действующее лицо: «при открытии занавеса в декорации разлитое настроение блюза, имя которому одиночество». А в конце Цыпленок скажет: «Нет ничего на свете и во всем царствии земном, что может сравниться с одним-единственным: с тем, что случается между мужчиной и женщиной, и только это совершенно». Мужчина и женщина безымянны, но то, что случается между ними, надежда выглянуть за пределы одиночества и, может быть, продолжить жизнь в детях. Цыпленок всегда хотел ребенка от белой женщины — то есть полноценного. Надежда минимальна, но максимальна потребность.

Минимализация жизненных обстоятельств, нарастающая в поздних пьесах Уильямса, означает максимальность потребности человека в другом человеке, какими бы они оба ни были. Таково, если угодно, «содержание» понятия «любовь» применительно к театру Уильямса в целом.

Это не то же самое, что мы привыкли называть словом «чувство», — что-то иное, какая-то первейшая

необходимость, вроде куса черного хлеба для души. Напомним, что знаменитая фраза Бланш о «добrote первого встречного» обращена к психиатру, который приехал, чтобы забрать ее в сумасшедший дом. В этом есть жестокая ирония, если не считать того, что он обошелся с нею милосердно.

Персонажи Теннесси Уильямса испытывают неутолимую потребность в любви как во встрече с другим, способной пробудить тело или душу. Таков в самом общем виде «конфликт» в его театре.

Лейди, благодарная Вэлу за свою неожиданную беременность, рассказывает ему свой личный, житейский вариант притчи о «бесплодной смоковнице». Принцесса Космополис, «чудовище», как сама она себя аттестует, переживает тот же сюжет «бесплодной смоковницы» в терминах души: она благодарна случайному «жиголо» Чансу Уэйну за то, что он пробудил в ней способность к минутному человеческому участию.

Вот откуда у Уильямса пристрастие к образу романтического любовника, человека-«звезды»: он дарит людям (именно людям, а не кому-то одному) то, в чем они больше всего нуждаются: возможность любить, понятие о любви, если не самое любовь. Поэтому Чанс Уэйн, наемный любовник богатых старых дам, во «втором» поэтическом плане пьесы — все тот же романтический герой, хотя и искаженный. Он профанировал свой дар любви, но дар-то был настоящий. И за это его если и не линчуют, как Вэла, то оскоряют. Но даже и профанированный, этот дар все равно нечто большее даже самого огромного богатства. Об этом Уильямс напишет пьесе «Молочные реки здесь больше не текут».

Пьеса эта — «минимализация» одного из постоянных сюжетов Уильямса о богатой старухе и бедном жиголо. Женщина, которая в молодости проститутки-

рвала свою красоту, используя ее как орудие для получения богатства или места на Олимпе искусства, в старости осознает свое одиночество и ощущает потребность любви — таков один из мотивов и «Сладкоголосой птицы юности», и «Римской весны миссис Стоун» — единственной большой повести драматурга.

В поздней пьесе ситуация опять-таки сжата до предела и до предела обобщена.

Миссис Гофорт не просто богата — она богата баснословно, она — один из идолов ушедшей эпохи, доживающая свой век в неприступном «орлином гнезде».

Кристофер Фландерс, который пробрался к ней по козьим тропкам, жертвуя сторожевым псам своими ляжками, — отчаявшийся и сошедший с круга спутник богатых старых дам по прозвищу «ангел смерти». Он не просто обнищал — он несколько дней не ел (опять-таки подробность, заимствованная из собственной биографии). Выспаться и поесть — таково минимальное, грубо-жизненное его «сквозное действие».

Но миссис Гофорт не верит никому, кроме своего «гориллы» (который нагло ее обкрадывает), и готова платить чужестранцу лишь за услуги определенного рода. Фландерс от них уклоняется, и его не кормят.

На самом деле монструозная старая дама умирает от рака (чего давно ожидают ее потомки, разбросанные по свету), и «ангелу смерти», не ответившему на ее любовные притязания, достается труд милосердия: облегчить последние минуты ее ухода в вечность. Он освобождает ее от тяжелых драгоценностей, занесенных во все каталоги мира, которые больше не нужны и остаются беспризорными. Сквозь характерные черты отчаявшегося попрошайки проступает его вторая — поэтическая — сущность: дарящего любовь.

Как бы ни были ужасны и смешны богатые старые ведьмы, оценивающие мужчин-проститутков, как бы наглы и жалки ни были молодые люди, предлагающие себя за вознаграждение, какая бы грубая похоть и расчет ни завязывали эти бесчеловечные связи, в конце их, как узкая просинь, как просвет в искомую человечность, брезжит все та же неистребимая надежда на «доброту первого встречного», которая в мире Теннесси Уильямса стоит больше всех легендарных сокровищ миссис Гофорт.

ОТСТУПЛЕНИЕ В ТЕАТР ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА, КОТОРОГО Я НИКОГДА НЕ ВИДЕЛА

Мне трудно представить, как ставят пьесы Теннесси Уильямса в театре у него на родине, — я этого не видела¹. Я никогда не видела спектакля по Уильямсу, который показался бы мне столь полным и целостным воплощением его драматургии, каким были для нас, положим, «Три сестры» Чехова в постановке В. И. Немировича-Данченко. От этой целостности и полноты можно потом отступать как угодно далеко, но именно потому, что она была.

Как ни странно такое предположение (это опять-таки не более чем гипотеза), я думаю, что инструмент для постановки этого наисовременного драматурга был выработан в русском театре на заре нашего века. Он называется «атмосфера». Атмосфера была найдена Художественным театром для постановок Чехова, к которому я постоянно возвращаюсь в этой статье еще и потому, что для меня это кратчайший путь к Уильямсу. Разумеется, его атмосфера — и даже техника ее создания — должна быть совсем иной. Но без этого ныне

¹ Существует, правда, четырнадцать фильмов, снятых в одном только Голливуде, на его сюжеты. Но, во-первых, удавшихся среди них раз-два и обчелся, а во-вторых, театр не то же самое, что кино. Уильямс писал для театра.

популярного экологического понятия, мне кажется, секрет Теннесси Уильямса останется на замке.

Уильямс писал не только для театра. Он издал два сборника стихов и несколько сборников рассказов — и многие сюжеты его пьес имеют аналоги в прозе. Но при всех достоинствах его прозы, как и поэзии, они все же не идут в сравнение с его театром.

Всего сильнее Уильямс там, где он выпускает своих действующих лиц из стеснительной клетки описаний на простор их собственной индивидуальности. Описания Уильямса жестче, одномернее, целеустремленнее, чем словоизъявление — живое, гибкое, многозначное — его причудливых сценических персонажей.

В то же время пьесы Уильямса никогда не бывают собранием отдельно взятых характеров, предоставленных самим себе. В них, как говорилось, всегда присутствует автор-демиург, поэт, из воспоминания и воображения которого возникает целое — пьеса.

Она рождается, как Афина Паллада из головы Зевса, — во всеоружии театральных средств: сценографии, музыки, освещения, иногда прямого авторского вмешательства (рассказчик в «Стекланном зверинце», например). Сценография Уильямса условна и экспрессивна, она призвана не только обозначить место действия, но и выразить внутренний смысл «экологии» героев (американцы называют это *environment* — окружение человека).

Его ремарки — маленькие стихотворения в прозе, театральная бутафория не заменяет их, их хочется не столько видеть старательно выполненными, сколько читать вслух.

Но секрет в том, что между откровенной условностью уильямсовской сценографии и безусловными человеческими характерами, ее населяющими, остается как бы незаполненное пустое пространство, воздух. Их взаимное сочленение не жестко, оно подвижно, смыслы часто возникают не только в сценических паузах, но и как бы в промежутках между элементами спектакля, на их стыках. Музыкальные пассажи, свет так же красноречивы у американского драматурга, как слова, а слова подразумевают еще одно неизвестное — личность актера. Может быть, еще и поэтому проза, где персонажи и описания пригвождены друг к другу, сковывает Уильямса.

Он никогда не относился к своим пьесам как к чему-то неподвижному: многие из них существуют в двух и более вариантах. Он не только не требовал от театра буквализма в выполнении ремарок, но даже по отношению к тексту оставлял режиссеру необычную свободу. Например, в ремарке к «Царствию земному» он замечал, что два или три высказывания повторяются и варьируются, чтобы на репетиции для них можно было найти точное место. И это автор, поэтические достоинства которого далеко выходят за обычный уровень драматургии!

Может быть, все дело в том, что театр Уильямса живет по музыкальным законам. «Американский блюз» — общий заголовок одноактных пьес, которые принесли ему первое признание критики — в этом смысле не случаен. Театр Уильямса не только весь пронизан мелодиями (автор скрупулезен в их обозначении) — он еще насыщенный звуком: криками чаек, шелестом пальм, океанским прибоем, свистками паровозов, скрипом ржавых петель и старых полов — всеми звуками жизни, в число которых входят и человеческие голоса. Само развитие тем в театре Уильямса музыкально.

Кажется, что все термины Станиславского — «ансамбль», «подтекст», «второй план», «сквозное действие», «атмосфера» — сущностны именно для театра Уильямса. Но они относятся не только к психологии характеров — они относятся к целому.

И все же есть еще нечто, что отличает (в формальном смысле) театр Уильямса от чеховской, к примеру, традиции и делает его более трудным для постановки, чем средняя «западная» пьеса.

Дело в том, что пьесы американского драматурга насыщены «южны». Они принадлежат в этом смысле той же мощной традиции, что романы Фолкнера или Вульфа. Они провинциальны, одноэтажны, старомодны, причудливы, смешны и страшны и естественны даже в своих вычурах.

Беседки в казино на Лунном озере, вечера и дуэли в дельте Миссисипи, океанский прибой за стенами гостиницы в провинциальном городке, старый богемный французский квартал и аристократический Садовый район в Нью-Орлеане, блюзы, пронизывающие

теплый вечерний воздух, негритянское «синее пианино» за углом в баре — все это не просто обстоятельство той или иной пьесы, но постоянный географический и временной фон, хронотоп, в котором живут персонажи Уильямса.

Эта «южность» не была просто данью детским впечатлениям — она была чертой природы. Если Теннесси Уильямс нуждался в перемене обстановки, то отправлялся на юг, в некомфортабельную, еще мало тогда туристскую Мексику. Если он хандрил в Лондоне или Париже, то выздоравливал, едва пересекал границу Италии. Италия была его «хорошей страной»; она приобщила его к творчеству Лукино Висконти и подарила ему одну из самых счастливых дружб его жизни — с Анной Маньяни. Живя в Нью-Йорке, Уильямс продолжал описывать какой-нибудь Блу-Маунтин или Глориоз Хиллз, как Чехов, живя в Ялте, избирал в своих пьесах подмосковные усадьбы.

Но «областничество» Уильямса определяет не только географический, но и социальный климат его пьес — созданный сегрегацией, чреватый насилием климат американского Юга. Здесь не только танцуют на балах дебютантки и парочки милуются на Лунном озере — здесь могут линчевать, сжечь заживо, как сожгли Итальяшку, отца Лейди, а потом и Вэла Зевьера, кастрировать, насильно выслать из города; малейшая примесь негритянской крови ставит здесь вне закона, а внутренняя независимость делает «белым негром». Здесь нищают и идут на слом родовые гнезда и бывшие их владельцы, здесь стреляются, сходят с ума, запирают в сумасшедший дом не только больных, но и здоровых; здесь соседи шпионят друг за другом, здесь женятся ради денег, мужа и жены ненавидят друг друга, священник вымогает на церковь. Здесь умирают от безденежья и чахотки, ютятся по углам и погибают «униженные и оскорбленные». Атмосфера пронизана ежеминутной возможностью насилия, и одиночество подстерегает даже среди себе подобных.

Если в спектаклях нет географии и истории, если молчит музыкальное пространство и не выстроено социальное пространство, то даже прекрасно сыгранные роли еще не составляют театра Теннесси Уильямса. Когда я пытаюсь представить себе, каким мне хотелось бы видеть Уильямса на сцене, то думаю не только о Чехове в Художественном театре, но и о прославленных постановках предшественника

Уильямса — Юджина О'Нила в Камерном театре с Алисой Коонен. Или о современных спектаклях грузинского театра — как в условно-поэтическом варианте Театра имени Руставели, так и в углубленно-психологическом — Театра имени Котэ Марджанишвили. Другие могут думать о чем-нибудь другом.

...И еще эта непрочитанная «Чайка» дразнит воображение вероятным «алгоритмом» перевода авторского театра на сценический язык иной культуры...

* * *

Последней бродвейской постановкой Уильямса при его жизни стала пьеса «Туалеты для летнего отеля» — история отношений Скотта и Зелды Фитцджеральд, в которой автор, верный себе, принимает сторону безумной Зелды. Действительность не меньше, чем искусство, любит создавать нечаянные символы, знаки препинания в судьбе: пьеса, не слишком значительная сама по себе, — дань памяти «американской мечте», некогда воспетой Фитцджеральдом в самом пленительном и жалком ее варианте. В конце пути драматурга, порвавшего с этой мечтой у порога, она ставит изящную, чуть насмешливую виньетку.

Но та — более или менее общепринятая в американской критике — великодушная снисходительность, с которой Теннесси Уильямсу «прощают» общую слабость его поздних пьес, — не недоразумение ли, не странная ли aberrация зрения, привыкшего к яркому и экзотическому и не умеющего разглядеть простое? Поздние пьесы Уильямса (не по материалу, а по технике) ближе к любимому им Чехову. И слово «поздний» само — не включает ли в себе указания на иной, более глубокий смысл?

Понадобилось одиннадцать лет после постановки «Кошки на раскаленной крыше», чтобы «Предупреждение малым судам» принесло автору уже далеко

не шлягерный — «малый» и скромный успех. Пришло и прошло время — сначала «битников», потом «хиппи». То, о чем прозорливо догадывался Уильямс, стало былью в «бурные шестидесятые» годы, и пьесы его — признанные и классические — уже мало чем могли шокировать новые поколения. Они навсегда запечатлели судороги больной цивилизации в канун духовного кризиса. Но время проходит, а «проклятые» вопросы остаются.

Время... С возрастом Теннесси Уильямс стал ощущать его утечку — об этом он говорил не раз. И дело не только в том, что он стал писать о наступающей старости, как и прежде, передоверья собственным мучениям и страхам женским фигурам — Принцессе Космонополис, миссис Стоун, даже чудовищной миссис Гофорт.

В своих поздних пьесах американский автор продолжал работать «против времени», пытаясь остановить и рассмотреть мгновение вовсе не прекрасное. Именно мгновение, самую малую частицу самых мизерных человеческих существований. Осторожно и постепенно высвобождая слишком человеческое из последних условностей некогда отринутой им социальной структуры и из условностей, вернее, привычек сцены, которые он наконец сумел преодолеть.

«Vieux saige» («Французский квартал»), «Предупреждение малым судам», «Чудесное воскресенье для пикника», примыкающие по своим мотивам к «Американскому блюзу», — золотоискательские опыты драматурга, во всеоружии мастерства и таланта, по добыче чистых крупниц человечности.

Пишу это в здравом уме и полной памяти, сознавая свое расхождение с общим мнением американской критики.

Минимализация, о которой говорилось выше, кажется здесь всех сторон пьесы: жизненных обстоятельств, сценического действия, персонажей.

Мы больше не найдем тех резких сюжетных сдвигов, которые прославили Уильямса: он сбрасывает свое умение интриговать зрителя, как балласт, оставляя *minimum minimum* событийности.

Мы больше не найдем в этих пьесах человека-«звезды» с его магнетическим, инфернальным обаянием.

Люди, о которых пишет драматург, не имеют ничего. Они не занимают никакого места в социальной структуре, ютятся где-то между ее ячеек. При этом речь идет не о люмпенах. Богема — да, но люмпенство, которое никогда не обходится без романтизации аморального насилия, Уильямсу ничуть не симпатично. Но на фоне богатого американского общества персонажи последних пьес Уильямса даже меньше, чем Башмачкины (какой-никакой, он все-таки «клерк»), — они исчезающая в социальном смысле величина. У Леоны Даусон («Предупреждение малым судам») едва ли не самой «респектабельной» из них, — мелочная лавчонка и трайлер — дом на колесах, своего рода символ непринадлежности.

Тем очевиднее их малое (даже микроскопическое) человеческое.

Пьесы разные. «Французский квартал» — часть автобиографии. Подобно «Стеклянному зверинцу», это пьеса-воспоминание о неимущей, разноплеменной, полуартистической богеме, ютящейся в одном из старых домов старого квартала Нью-Орлеана, именующего себя пансионом, где молодой писатель когда-то нашел негласное товарищество таких же, как он, неприрученных. В пьесе почти ничего не происходит, если не считать того, что происходит под любой «коммунальной» крышей (с поправкой на общие особен-

ности театра Уильямса),— кто-то умирает, кто-то отчаивается, заключаются временные союзы, сквозь неуживчивость и сварливость проглядывает потребность людей друг в друге.

Изо всех живописных обитателей пансиона — потрепанного жизнью чахоточного художника Найтингейла (подобно Лоту, он хранит зеркальце и расческу своей матери), молоденькой Джейн, больной раком, которая делит свою студию с мужчиной-стриптизером Таем, и других — обратим внимание на хозяйку пансиона миссис Уайр. Скандальная и деспотичная, как все хозяйки подобных заведений, потеряв сына, она по-матерински покровительствует молодому писателю, который уйдет из-под ее опеки, как некогда ушел из материнского дома Том Уингфилд. Материнские фигуры, подобные миссис Уайр, нередко занимают теперь центральное место в пьесах Уильямса.

Выше говорилось, что понятие «любви» у Уильямса не привязано к сфере только эротической — оно обнимает всю сумму человеческих «общих трудностей». Хозяйка убогого пансиона миссис Уайр, Леона Даусон — самая вздорная и самая добрая из завсегдатаев бара «У монаха», неуклюжая Боди («Чудесное воскресенье для пикника»), в отличие от стареющих хищниц миссис Стоун или миссис Гофорт, уже не претендуют на эротическую любовь. Если некогда Бланш надеялась на «доброту первого встречного», то эти наследницы деспотической и самоотверженной Аманды Уингфилд ищут того «первого встречного», на которого они могли бы излить свою — довольно обременительную, впрочем, — доброту. Они так же излучают в мир свое неутомимое материнство, как Вэл Зевьер или Джон Бьюкенен — свою эротическую притягательность. «Дарение любви» и здесь складывает структуру пьесы. Но чаще всего оно остается неутоленным и тщетным.

Если автор по преимуществу отождествлял себя с женскими фигурами своих пьес, то Леоне, по собственному признанию, он отдал свою «дьявольскую гордость», отвращение к самолюбивой жалости. Разойдясь со своим сожителем Биллом, она уезжает на трайлере в ночь и туман искать того «первого встречного» (пусть это будет кто угодно), о ком можно было бы заботиться. Но и те, кто остается в захолустном баре «У монаха» на океанском берегу где-то между Лос-Анджелесом и Сан-Диего, обнаруживают толику человечности.

Если способность любви от inferнального любовника перешла в «Предупреждении малым судам» к экспансивно-материнской фигуре, то потребность в «добrote первого встречного» от Бланш унаследовала совсем уличная Вайолет, похожая на анемичное водяное растение.

Вайолет — крайний случай минимализации в театре Уильямса; у нее нет не только прошлого или постоянного места жительства, но пары приличных туфель. А из всех уловок и ухищрений, к которым прибегает, цепляясь за жизнь, Бланш, у нее сохранилась лишь гротескная, почти автоматическая привычка нырять рукой под стол, едва рядом очутится мужчина. Уже не близость, а только прикосновение к живой плоти удерживает ее растительное существование плавучей водоросли, и она находит каплю участия у хозяина бара, который соглашается приютить ее у себя.

Может быть, именно за эти микродвижения сердца Уильямс так любил свою пьесу «Предупреждение малым судам» и единственный раз, рекламы ради, вышел в ней на сцену в роли Дока (кстати, роль, в которой можно найти прямые реминисценции чеховских врачей — Чебутыкина и Астрова).

Столь же гротескно-ничтожны сюжетные перипетии «Чудесного воскресенья для пикника», где

смешные претензии на светскость молодой учительницы и ее старшей коллеги сталкиваются с надеждами любвеобильного сердца Боди, и — редкий случай — комическая любвеобильность побеждает смешную претенциозность.

В поздних пьесах Уильямса комическое, изначально присущее его театру, в свою очередь как бы высвобождается из-под мелодраматического. От этого общий смысл, оставаясь горьким, в то же время просветляется.

Смешное, даже абсурдное, всегда присутствует в театре Уильямса не в виде реплик и не рядом со страшным и трагическим, но вместе с ним и в нем. Подобно автору «Вишневого сада», Уильямс мог бы сказать о лучших из своих поздних пьес: «Я писал комедию, местами даже фарс». И этот причудливый и отважный юмор, пронизывающий, как вечерний луч, убожество существования, как раз и поднимает смешотворно-мизерные, почти амебообразные проблемы, вроде воскресного пикника на озере, до бытийного уровня.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА

Теннесси Уильямс, который щедро поделился с читателем всеми своими интимностями в «Мемуарах», всегда считал гораздо более интимным для себя процесс творчества. В наше время, когда западное искусство все чаще избирает своим предметом себя, он написал об этом единственный раз — в «Пьесе для двоих».

«Пьеса для двоих» проста и сложна одновременно. Феличе и Клер, брат и сестра, актеры, репетируют в пустом театре «Пьесу для двоих». Нет ни персонала, ни жилища — ничего, кроме пустого захолустного

театра с разрозненным реквизитом: остальное застряло где-то в пути. Компания бросила их на произвол судьбы, считая безумными. Сестра и брат обуреваемы страхом перед жизнью, Клер спивается, но Феличе знает, что надо открыть занавес и играть: это единственное спасение.

Пьеса в пьесе, которую репетируют брат и сестра, как бы дублирует их душевное состояние: сценические Феличе и Клер, брат и сестра, испытывают страх перед жизнью в буквальном смысле — они не могут заставить себя выйти из дома, где их отец убил мать и себя. Они боятся людей.

Подобно тому как Лот одновременно воплощал мисс Лотти, так Феличе и Клер в двух своих ипостасях соединяют в себе крайнюю степень человекобоязни и крайнюю степень публичности — актерскую профессию, суть которой в том и состоит, чтобы выносить себя на люди.

Это единственная пьеса, где Уильямс написал об искусстве, которое для него подобно любви и больше чем любовь удостоверяло бытие человека: оно — единственное — побеждает время.

Феличе и Клер уходят в пьесу в поисках выхода. Они его не находят: ни у того, ни у другого недостает душевных сил поднять отцовский пистолет и повторить освобождающий выстрел. Они признают себя побежденными. «На лицах обоих трогательное сознание поражения. Они протягивают друг другу руки, и свет задерживается мгновение на их сплетенных руках. Они обнимаются, свет гаснет. Занавес».

Эта на первый взгляд пессимистическая пьеса — одна из самых гармоничных в творчестве Уильямса. Если Том из «Стеклянного зверинца» бежал когда-то, оставив Лауру перед лицом наступающей деградации, то Феличе как бы возвращает этот братский и человеческий долг, разделяя с сестрой ее участь.

«Пьеса для двоих» не только о братском единении «увечных». Пронизанная страхами брата и сестры, она о их мужестве. «Доктор однажды сказал, что я и ты храбрее всех, кого он знает. Но это абсурд, мы с братом пугаемся своей тени. «Я знаю,— сказал он,— и именно поэтому ценю вашу отвагу».

«Послушайте!» («Out Cry» — другое название пьесы) — отважная попытка брата и сестры вырваться из мрака одиночества и отчаяния к людям, и свет поражения на их лицах — это свет неугасимой человечности. Хемингуэй писал о победителе, который «не получает ничего». Мужество побежденных, а не победителей — высшая доблесть в театре Теннесси Уильямса.

. . .

Театр Уильямса возник в то время, когда новое слово «экология» стало одним из самых употребительных. Вода, воздух, деревья и птицы — все обнаружило свою конечность и стало предметом заботы человечества. Все, кроме самого человека.

Со всем, что в нем заключено исторически переходящего и вечного, а также вечного, добытого из опыта собственной нелегкой жизни, театр Теннесси Уильямса — «Красная книга» человека. «Out Cry» автора, обращенный к людям и побеждающий время.

1985

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Есть старая-престарая задача об Ахиллесе и черепахе, которую ему никогда не удастся догнать. Критика — тот же Ахиллес. Десятилетия, прожитые нами, на глазах отходят в область истории, унося с собой память быстротекущих мгновений. Кончаются и книги, которые стараются их удержать.

Станным образом, эта книга кончается вместе со временем, в которое и о котором она была написана. Текущая критика может перейти на страницы книги всегда только в прошедшем времени. Но русская грамматика знает два вида прошедшего времени: несовершенный и совершенный. Эта книга посвящена прошедшему совершенному — в каком-то смысле уже завершенному времени. За ее концом начинается новое, текущее, настоящее время. Оно принесет с собою новые проблемы, новые имена, новые спектакли и книги. Они пока еще скрыты в грамматическом «будущем» времени.

Но время живое, неграмматическое, время дней нашей жизни и ее мгновений не знает остановки. И каждое текущее мгновение — перекресток между вчера и завтра.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
I. Гамлет и мы	
В присутствии и при участии смерти	8
И мое мнение об экранизации	32
Чехов-77. (Кино — театр)	44
Из <i>ненаписанного</i>	86
Васса-83	89
Михаил Ульянов играет Шолом-Алейхема	96
II. Вампилов и другие	
Самокритика А. Володина	116
Из <i>ненаписанного</i>	125
Вампилов и его критики	128
Из <i>ненаписанного</i>	158
Слова, слова и еще раз слова!	162
Из <i>ненаписанного</i>	178
III. Любите ли вы театр?	
Театр начинается с...	182
Из <i>ненаписанного</i>	192
Профессия — актер	195
Из <i>ненаписанного</i>	205
IV. Сеанс повторного фильма	
Еще начало...	208
Из <i>ненаписанного</i>	219
Из диалогов об Андрее Тарковском	223
Из <i>ненаписанного</i>	244
«Женский фильм» — что это такое?	246
На флейте водосточных труб	263
Из <i>ненаписанного</i>	268
V. In memoiam	
Два лика красоты	272
В сторону Теннесси Уильямса	316
Послесловие	367