

Юрскими

Попытка
думать

Сергей

Вагриус

Сергей Юрский

Попытка думать

Оглавление

Попытка думать	2
Глядя в темноту.....	4
В цирке.....	4
От цирка к театру.....	5
Органы чувств.....	7
Белая запятая.....	8
Как пришли стихи.....	10
Про разное.....	13
Глядя в темноту.....	15
Гедда Габлер и современный терроризм.....	16
Был доктор.....	35
Нечто очень общее.....	35
Нечто очень личное.....	36
Нечто очень спорное.....	37
Нечто очень нужное.....	39
Апостол Михаил.....	41
1.....	42
2.....	44
3.....	46
Время мести.....	49
Миф о фабрике мифов.....	52
Вдруг показалось... ..	59
Глава вторая.....	64
Вернемся к началу:.....	67
Горечь и надежда.....	70

«Думать вредно!» — я это хорошо знал, я ведь учился в театральном институте во времена, когда актерскую профессию загоняли под знамена почвенной непосредственности, дикорастущей наивности, утробного, не тронутого интеллектом темперамента.

Но были люди, у которых, вопреки «главному направлению», наличествовали в мозгу извилины. Извилины эти чесались и требовали для себя работы. Они, эти люди, отлично знали ходовые фразы сторонников спонтанности в искусстве и ссылки на авторитеты типа: «Поэзия должна быть глуповата», «Преумножая знания, преумножаешь скорбь», да и попросту — «Горе от ума». Знали, но продолжали наблюдать и по-своему судить увиденное, размышлять и формулировать результаты размышлений. Эти люди раздражали тех, кто был их начальником. Ибо, по странной закономерности, в начальники в тот период (только в тот?) выходили исключительно индивидуумы, от природы лишенные мыслительного аппарата.

Люди, не маршировавшие в общем строю, вовсе не были героями. У них не было ни возможности, ни сил, ни желания плыть против течения. Но плыть по течению они не могли просто в силу своей натуры. Они уходили в боковые заводы общественной жизни, их сталкивали на второстепенные должности, и они не возражали. Они теряли в скорости продвижения к признанию и успеху или вовсе отказывались от того и от другого. Они честно тянули лямку на скромной малооплачиваемой преподавательской работе, окапывались во второстепенных журналчиках и газетах, объявлялись руководителями кружков при Домах культуры.

И везде, где они трудились, возрастали ДУШЕВНОСТЬ и ДУХОВНОСТЬ. Если мы сейчас со вздохом сожаления вспоминаем, что в самые свирепые и самые застойные годы в Советском Союзе, вопреки всему, был довольно высокий образовательный уровень, были очаги культуры, была мощная тяга людей к литературе, к искусствам, то это благодаря им — отказавшимся от благ во имя одного только права — думать и говорить то, что думаешь.

Можно сказать, что их было немного, потому что они нигде и никогда не были в большинстве. Можно сказать, что их было много, потому что — мне повезло! — я встречал их на всех параллелях и меридианах моей кочевой жизни.

Они были солью в пресной общественной жизни того времени.

Они влияли на меня, эти люди. Наше общение делало меня ответственным в моей зависимой актерской профессии. Вслед за ними я пытался думать и формулировать результаты моих размышлений. Так началась и продолжается до сих пор моя «другая» жизнь, отличная от актерской.

Этим людям, среди которых были ныне известные всем, и множество других, известных лишь своему узкому кругу, всем им, ежедневным подвижникам Духа, никогда не манифестирующим свое подвижничество, с благодарностью и трепетом я посвящаю эту книгу.

Здесь собраны эссе (или — ОПЫТЫ) разных лет. Некоторые из них были опубликованы в специальных, иногда весьма малотиражных изданиях. Немногие предстали перед широкой аудиторией в мгновенно стареющих еженедельниках. Другие не публиковались никогда.

Ныне я впервые рискнул собрать их вместе, чтобы обозреть самому и представить читателю мой путь осмысления профессии, великих образцов, которых полагаю своими духовными учителями и, наконец, начала постижения религии.

Книжку эту можно рассматривать как нечто цельное, где каждое последующее является развитием предыдущего. Но, может быть, это уже гордыня — так думать? На всякий случай перед каждой частью я кратко сформулирую, о ком или о чем речь и в какой обстановке возникла нужда об этом говорить.

Для вас, уважаемый читатель, это будет ориентиром, и вы сами выберете, с какого места начинать, что вам интереснее. Потому что это не ученый труд, а мой разговор с вами. Это не утверждение готовой концепции, а ОБМЕН НАБЛЮДЕНИЯМИ И МЫСЛЯМИ конкретно с каждым, кто захочет вступить со мной в диалог.

С. Юрский

Москва, декабрь 2002

Глядя в темноту

*Какая скука — «обязанность быть культурным человеком!»
Читать книги, ходить в театр, в музей, слушать музыку должно
быть не обязанностью. А радостью, жгучей потребностью. С чего это
начинается?*

Это было лет сорок назад. Я уже был актером. Снялся в нескольких фильмах, много играл в театре. Ко мне пришла некоторая известность. Мой бывший одноклассник Валя Верховский, работавший в журнале «Пионер», сказал: «Напиши для ребят, для подростков, как ты сам чувствуешь театр... живопись». Я отнекивался — я сам еще ни в чем толком не разобрался. «Вот об этом и напиши, тогда они тебе поверят».

Глядя со сцены в темноту зрительного зала я попытался представить себе лицо моего зрителя. Я взялся за перо и попробовал письменно с ним заговорить.

В цирке

В детстве я жил в цирке. В самом цирке, внутри. Прямо за кулисами.

Шла война. Холодной зимой 1943 года мы приехали из эвакуации в Москву. Отца назначили художественным руководителем московского цирка. Мы приехали из теплого Узбекистана, а здесь был мороз. Мы шли по городу в узбекских халатах, которые привезли с собой, и все равно было холодно. Меня знобило. Ноги у меня распухли. Я заболел. Мы добрались до Цветного бульвара, дом 13, где и сейчас находится московский цирк. Мы вошли в тепло — приятное и едкое, пахнущее лошадьми, потом, опилками, свежевыглаженным бельем, гримом, жарящейся на электрической плитке яичницей и не знаю еще чем.

Был вечер, и шло представление. Откуда-то снизу доносилась музыка и гул зрительного зала. Еще несколько минут назад мы шли по военной Москве — затемненной, суровой. Шинели, ватники, закутанные люди, старающиеся сжаться под своими одеждами, спрятать от холода руки, щеки, нос. А тут мелькали полуобнаженные тела в блестках, подведенные глаза. Пробежал мужчина во фраке и ослепительно-белой рубашке. И все время играла музыка.

Мне это не понравилось. Стало жалко себя, такого замерзшего и закутанного, стало жалко всех тех людей на улице, и в поезде, и на станциях.

А потом я сидел в зале. На манеж вышел тот самый человек во фраке (знаменитый цирковой конферансье Александр Борисович Буше) и сказал на весь цирк: «Жонглер Николай Барзилович». Человек в блестках подбрасывал и ловил четыре шарика, потом пять, потом шесть. Потом мяч прыгал у него на голове, катался по его телу, застывал, как приклеенный, на макушке. Потом вышел маленький человек, имени которого не знал почти никто, но прозвище знали все от мала до велика — блистательный клоун Карандаш (Михаил Николаевич Румянцев). Он хитро уставился на женщину, сидевшую в первом ряду, долго гипнотизировал ее взглядом, а когда она окончательно смутилась, указал на нее пальцем и сказал всему залу тонким голосом: «Кукарача пришла». И цирк грохнул. Те самые мои знакомые незнакомцы в шинелях и ватниках, замерзшие люди с затемненных улиц и набитых до отказа поездов военного времени, хохотали до слез, и хлопали, и были счастливы.

К ночи мне измерили температуру. Было за 39. В голове у меня гудел оркестр, прыгали мячи, топтался тяжелый слон. К отцу пришли его друзья — музыкальные эксцентрики Рошковский и Скалов. Они принесли с собой гитару и мандолину и, сидя у моей кровати, спели наивную и чудную песенку того времени с припевом:

Фонарики-сударики
Горят себе, горят,
Что видели, что слышали

О том и говорят.

Болея долго. Потом наступила весна. Мне исполнилось восемь лет. Я поступил в московскую школу. И началась новая жизнь. Жизнь в цирке.

По ночам под полом рычали львы. Заболел леопард, и мы ходили смотреть, как ему делают операцию. Одни артисты уезжали, приезжали другие. Вместе с ними приезжали странных форм ящики с аппаратурой. Приезжали в клетках новые звери, приходили слоны и верблюды пешком с вокзала. Во дворе, где мы с ребятами играли в футбол, гуляли два пеликана, потом они уехали и вместо них появились два дикобраза. Случались несчастия — разбилась воздушная гимнастка, медведь покалечил дрессировщика. Опасность была рядом с искусством. Риск делал искусство прекрасным. Здесь работали смелые и трудолюбивые люди.

Другие искусства меня не интересовали. Серьезное кино я воспринимал как кусок живой жизни, не сознавая, что это художественное произведение. Кинокомедию понимал как разновидность цирковой клоунады. Музыка любил только цирковую — веселую и легкую. Другая музыка казалась скучной. Живописи не знал. К театру относился с уважением, но без любви. Любовь была отдана цирку.

Искусство я понимал как умение делать то, чего обычные люди не умеют. И понимал это очень прямолинейно, можно сказать, физически. Искусство — это стоять на руках, летать на трапеции, крутить тройное сальто с подкидной доски, прыгать через восемь лошадей. И другого искусства нет. А если артист при этом (летая, прыгая, поднимая тяжести) может еще рассмешить зрителей — это высшее искусство.

Надо работать, тренироваться, репетировать — и тогда ты станешь искусным жонглером, или фокусником, или акробатом и будешь делать искусство — то, чего другие не умеют.

Мои сверстники — дети цирковых актеров — жили напряженной трудовой жизнью. Родители их готовили, и сами они готовились в артисты. С утра, когда я шел в умывальник, я почти всегда заставал моего друга Леона Папазова стоящим на голове. Я садился на пол, и так мы разговаривали. (Теперь он известный цирковой артист и делает великолепный трюк — стоит на голове на свободно раскачивающейся трапеции под куполом цирка). Потом мы шли в школу. А после школы он должен был жать стойку на руках, учиться играть на концертино, снова стоять на голове и т. д., и т. д.

Эльвира Демаш часами жонглировала. Валя Лери уже выступала в программе как девочка-наездница, и мы ей завидовали.

Искусство — это умение. Не талант, не вдохновение, не порыв, а ежедневный труд и умение. Так думал я тогда. И теперь, когда я уже вполне взрослый и даже не очень юный человек, когда сумел оценить во многих видах искусства и талант, и вдохновение, когда я и в цирке стал отличать плоды простой тренировки от подлинного призвания, и теперь я часто вспоминаю то далекое наивное ощущение, и оно вселяет в меня чувство ответственности. Искусство — это умение делать то, чего другие не умеют.

От цирка к театру

Я занимался всем понемногу. Немного жонглировал, немного ездил верхом, немного пробовал акробатику. Я никак не мог выбрать. Чтобы стать артистом цирка, надо было работать раз в сто больше, чем работал я, и заниматься чем-нибудь одним. У меня была свобода выбора, но я не умел ею воспользоваться. Я хотел стать всем и поэтому не стал никем.

А между тем могучий цирковой конвейер прокатился перед моими глазами раз, потом второй, потом третий. Повторялись из года в год одни и те же номера. Бывали исключения: сестры Кох сделали новый аттракцион — «Семафор», силовой жонглер Боргунов стал работать с черно-бурыми лисицами. Но это были исключения. Совершенствовалась техника, но цирковые номера в массе оставались неизменными. Цирк менял зрителя, оставаясь самим

собой. Артисты и целые программы ехали из города в город по всей огромной стране, а потом и за рубеж, в тысячный, в пятидесятый раз повторяя свое искусство для все новых и новых зрителей. Сегодня и ежедневно. Москва, Саратов, Одесса, Иркутск, Бухарест, Мурманск. Та же программа. Сегодня и ежедневно. В субботу два представления, в воскресенье — три.

И вдруг мое внимание все чаще стала привлекать скромная, неяркая по сравнению с цирковой театральная афиша.

Сегодня — «Мертвые души» Гоголя.

Завтра — «Дядюшкин сон» Достоевского.

Послезавтра — «Русский вопрос» Симонова.

Потом — «Школа злословия» Шеридана.

Здесь нет романтического циркового кочевья. Здесь оседлая жизнь, состоящая из ежедневных превращений. В цирк можно пойти 3-4 раза, если очень нравится программа, и смотреть одно и то же. В театр можно ходить 10-12 раз подряд, каждый день, и одни и те же актеры будут играть разное. Эти чудесные превращения, которые, как я потом узнал, называются перевоплощением, захватили меня. Неизменная цирковая маска, навсегда приросшая к лицу, отошла на второй план, и пришло увлечение разнообразием, обилием масок, легко снимаемых и надеваемых.

Идет комедия. Шпаги, кружева, музыка. В антракте листаешь программку — «Театральная Москва». Вот список действующих лиц сегодняшнего спектакля. А что в этом театре завтра? Как? Невероятно! Вот этот долговязый с выпуклыми глазами, которого все обманывают, этот наивный человек завтра будет на этой же сцене гауляйтером Прибалтики, жестоким наместником Гитлера?

Идет второй акт. Он поет песенку. Мучительно хочется узнать — помнит ли он сейчас, этот кружевной неудачник, что завтра в то же время у него будет вся полнота власти над людьми и не цветной колет, а эсэсовский мундир будет на нем.

А послезавтра?

А потом?

И тайной начинает окутываться для меня фигура театрального актера. Манящей тайной.

* * *

Пришло увлечение литературой. Появились любимые персонажи. Появилось желание увидеть их на сцене и другое желание, совсем далекое и робкое, — когда-нибудь их... сыграть. Я полюбил читать пьесы, представляя, как бы их сыграли знакомые актеры. Мы, цирковые артисты, начали играть в театр. Увлекались Гоголем, Мольером и «Котом в сапогах». Каждое воскресенье — в театр. МХАТ, Центральный детский, Вахтанговский. Впервые увиденные Яншин, Массальский, Лукьянов, Грибов. Завистливая влюбленность в совсем молодых актеров, играющих крохотные рольки, и безумное желание быть там, с ними.

«Город мастеров» — сказка Ганса Габбе. Спектакль Центрального детского театра. Зал набит детьми. Захватывающий сюжет. Острая борьба. Злой умный герцог и его глупые прихлебатели — и благородный метельщик со своими друзьями. Зло сильно и извортливо. Метельщику расставляют коварные ловушки и лживыми улыбками заманивают его туда.

И вот те зрители, что помладше, не выдерживают напряжения. Зал кричит герою: «Не ходи, не ходи! Обернись, обернись!»

Но я не кричу. Меня смешат и раздражают эти всплески. Я знаю, что они ничего не изменят в ходе действия. Метельщик пойдет до конца и попадет в ловушку, и потом, наверное, найдет какой-нибудь выход, потому что это сказка, а не трагедия, и добро должно победить. Но я не хочу торопить победу добра, я хочу увидеть всю пьесу. Театр существует для зрительного зала и все-таки независимо от него. Я уже отличаю театр от жизни. Мне не приходит в голову стрелять из рогатки в злого герцога. Я способен разглядеть за его

ненавидящими глазами глаза актера, играющего и другие роли. Театр — это не только события, это превращение — актеров в персонажи и пьесы в спектакль. Это искусство.

Я не кричу. Я хочу прийти еще раз на «Город мастеров». Мне не мешает, что я знаю сюжет пьесы. Я хочу еще раз увидеть превращение.

Наверное, тогда, на этом спектакле, я и ощутил, что у меня родилось новое чувство — Чувство театра.

Органы чувств

Мы воспринимаем весь окружающий мир, в том числе и искусство, с помощью органов чувств: глазами — видим, ушами — слышим, руками и кожей — осязаем, носом — обоняем, языком — ощущаем вкус. Театр мы смотрим и слушаем, немое кино — смотрим, звуковое — смотрим и слушаем, музыку — слушаем, живопись — смотрим, искусство пивовара — пробуем на вкус, искусство цветовода — обоняем, скульптуру — смотрим и, если нам не запрещают, пробуем на ощупь и т. д. На этом основании возникает простое убеждение: для восприятия искусства надо иметь соответствующие органы чувств и определенный культурный уровень, который дал бы начальный интерес к данному произведению. Как говорят в математике — необходимо и достаточно. Иметь интерес к театру (культурный уровень), иметь глаза и уши — это необходимо и достаточно, ты можешь воспринимать театр. А для живописи достаточно одних глаз, а для музыки — одних ушей и т. д. Необходимо и достаточно.

Так ли это?

Рассмотрим сперва, всегда ли необходимо?

Великий Бетховен в конце жизни, лишившись слуха, продолжал, будучи глухим, создавать великую музыку.

Великий драматург А. Н. Островский любил воспринимать театр на слух. Он сознательно лишал себя зрительных ощущений и слушал свои пьесы из ложи, задернутой занавеской.

Русский актер Остужев, оглохнув, продолжал творить и, несмотря на то, что совершенно не слышал партнеров, отвечал не только вовремя, но и в идеально нужной тональности.

Есть немало примеров слепых скульпторов — люди лепят, используя только осязание и не имея возможности проверить его зрительно.

Любой образованный музыкант может воспринять музыку зрительно — читая ноты. Он не только оценивает ее качество, но и получает при этом удовольствие — он «слышит» ее с помощью глаз.

У нас в Ленинграде есть клуб общества слепых. Актеры, выступающие там, знают, что слепые зрители всегда просят играть пьесы или сцены из пьес, предпочитая их художественному чтению. Они хотят театра, требующего и слуха и зрения, и гораздо более хладнокровно относятся к рассказу, чтению — как бы специально рассчитанному только для слуха.

Что все это значит? Это значит, что даже при отсутствии одного из важнейших органов чувств, необходимого для данного вида искусства, человек может заниматься им — и создавать, и воспринимать, если у него есть еще «нечто» — еще одно чувство, орган которого скрыт в его организме — в его нервах, в его мозгу: чувство данного искусства, чувство музыки, чувство театра, чувство скульптурной формы и т. д. Это талант — талант творца и талант воспринимающего.

Именно поэтому иметь глаза и уши еще недостаточно, чтобы воспринимать, скажем, театр как искусство. Быть просто человеком без физических дефектов не всегда необходимо и всегда недостаточно для ощущения одной из величайших радостей — радости восприятия искусства.

Талант восприятия, чувство искусства — вещь нередкая, она заложена в человеке, надо

только открыть ее в себе. Но этому очень многое мешает. Часто случается, что человек проживет всю жизнь, многократно столкнется с искусством, будет даже, может быть, много о нем знать — и никогда, вы представляете, никогда не воспримет его с подлинной радостью самостоятельности.

Плодами искусства нельзя пользоваться в готовом виде. Оно требует гораздо большего проникновения в себя, внимания к себе и только тогда дает настоящую радость. В этом его особенность, специальное достоинство. Можно съесть огурец, не зная, как он вырос и кто потратил свой труд на его выращивание. Можно включить электричество и пользоваться всю жизнь лампочками, не подумав о великих талантах науки, потративших жизнь на это открытие и его осуществление. Но нельзя оторвать «Евгения Онегина» от Пушкина, даже если оборвана обложка и мы не прочли имени автора. Автор в искусстве неотъемлем от своего произведения. Он тут, рядом, он живой и, как всякий живой человек, требует к себе внимания.

Мы должны ценить и славить всякого человека-творца — и вырастившего огурец, и изобретшего лампочку накаливания, и написавшего симфонию. Но нигде так, как в искусстве, творец-автор не приближается столь вплотную к воспринимающему — зрителю, слушателю, читателю. Они сливаются в акте восприятия воедино: автор, произведение и зритель. Автор должен быть талантлив, иначе он не творец, произведение должно быть талантливо, иначе оно не найдет зрителя. Но и зритель должен быть талантлив, иначе единство разорвется.

Коллективный исторический опыт человечества грандиозно сокращает для людей возможность овладения материальным миром. Но в вопросе искусства он неприменим. Можно, доверившись опыту других, научиться зажигать газ, чинить велосипед, звонить по телефону, читать, но нельзя по опыту других предпочесть Репина Матиссу или Ван Гога Серову. Здесь человек должен быть наедине с творением. Искусство необходимо людям, кроме всего, еще и потому, что оно — одна из важнейших форм сохранения человеческой индивидуальности. Развитие коллективного опыта, и потому унификации, одинаковости многих действий в нашей жизни, должно сопровождаться развитием искусства, требующего от человека собственного, личностного, индивидуального.

Белая запятая

Живопись — развлечение туристов. Когда приезжаешь в какой-нибудь вполне захудалый городок, почему-то вдруг охватывает непреодолимое желание побывать в местном музее. Это даже не желание, это что-то вроде обязанности. Долг культуре. Как всякий долг — не очень приятный, но отдать его необходимо. Иначе он мучает.

Музей собственного города, будь это даже ленинградский Эрмитаж, не вызывает подобных чувств. Он существует рядом с тобой, параллельно тебе, и пути ваши могут не перекрещиваться десятилетиями.

Многие годы, пока в музей меня загонял мой долг культуре, мне было безумно скучно среди картин. Я смотрел на полотно, разбирался в сюжете, потом подходил ближе — смотрел, кто нарисовал, снова отходил подальше, слегка кивал головой: «Да!» — и шел дальше. Ах, как скучно! Как бесконечны залы. Какая длинная очередь в буфет за сосисками. От нечего делать, от скуки, от полного бессилия живописи передо мной и моего собственного бессилия перед живописью я начинал мысленно и вслух заниматься оценкой того, чего я не понимал. Когда отсутствует восприятие искусства, всегда вместо него появляется готовое мнение, обычно заимствованное.

Я предпочитал жанровую живопись — здесь понятен сюжет: вот этот старичок, видимо, болен, а девочка, должно быть, его внучка. Она грустна. А кошке, видимо, холодно — она сидит у камина. Та! А вот свадьба. Это оркестр, эти танцуют, это жених, это невеста, а этот, видимо, был влюблен в невесту — вон как зло смотрит. Молодец художник, здорово подметил. Та! Та!

Когда сюжеты бывали мифологическими, дело обстояло хуже. Мифологию я знал плохо. Эти картины мне нравились меньше. С портретами дело вообще не шло. Ну старуха. Сидит и

смотрит на меня со стены. Ну, глаза как живые. Ну и что? А вон в углу зала сидит смотрительница — живая старуха, еще старее и тоже на меня смотрит. Ну и что?

Конечно, здорово, что у нее глаза как живые, но ведь таких портретов в каждом зале по десятку. Значит, все так умеют, любой художник.

А вот скатерть, как настоящая, — потрогать хочется, а вот дерево, как настоящее, а вот снег, а вот волна.

А вот эта картина почему-то знаменита — почему? Мне она даже меньше других понравилась. Не так похоже. А в общем все одинаково, все равно.

Этот похож на моего знакомого — хорошо.

Этот не похож ни на кого из моих знакомых — хуже.

У нас во дворе точно такой сугроб — хорошо.

Такого кувшина я никогда не видел — хуже.

Запомнил 56 фамилий художников, имею мнение, побывал в музее, отдал долг культуре.

Скука.

Однажды в Эрмитаже (где я был опять же по долгу — с экскурсией) нам рассказывали об импрессионизме. Сложные термины — цветная тень, светлый фон, воздушность, моделировка — входили в одно ухо и выходили через другое. Я отвлекся, начал вертеться, разглядывать совсем не те картины, о которых говорили в данный момент. Потом отстал от экскурсии. Вошел в какой-то новый зал. На дальней стене висело большое полотно. Издалека я разобрал только, что там много зелени — лес или сад. И в центре яркая, стягивающая к себе все внимание белая запятая.

Я остолбенел от совершенно нового впечатления. Деревья, кусты, цветы — все это знакомое, надоевшее на картинах, похожее на настоящее до зевоты, до ломоты в скулах — и вдруг эта запятая. Непонятно к чему относящаяся, но удивительно красивая — белая, изящная на зеленом фоне. Просто чувствуешь, каким крепким и красивым движением кисти нанес ее художник на полотно. Настолько чувствуешь, что сам машинально повторяешь это движение — большим пальцем правой руки в воздухе — ррр! Белым по зеленому. Одним движением. Сверху вниз и направо, и мягкой кривой снова вниз — ррр!а!а!а!з!

Кто же это сделал такое прекрасное движение, что оно до сих пор висит в воздухе? Когда? Подхожу. Клод Моне. Прошлый век. Картина называется «Женщина в саду». Вот она, совсем близко. Батюшки, да это никакая не запятая, это одним мазком нарисована белая шляпка, плотно облегающая темную женскую головку. Отхожу дальше — запятая. Подхожу ближе — шляпка. Смотрю совсем близко, почти касаясь лицом картины, — запятая, красивая, выпуклая, неровная, со следами волосков кисти. Отодвигаюсь — сад и дама в шляпке.

Но теперь это уже не вообще сад. И в деревьях, и в кустах узнаю этот изящный мазок. Я узнаю не только предметы, нарисованные здесь, я узнаю автора, Клода Моне. Узнаю его руку. Я нашел к нему ключ. Я свободно открываю им любой кусок картины, и радость, новая радость, охватывает меня. Мои глаза впервые открылись для живописи.

Сюжет — это, оказывается, только один из компонентов. А для меня-то он был и началом, и концом. Меня занимало только — что нарисовано, объект. А картина, оказывается, говорит о гораздо большем — кто рисовал, когда, как, каким способом, почему, зачем, для кого. Все!все это в неподвижной картине.

Я смотрел на живопись через литературу — что описывается, через театр — что разыгрывается между персонажами. Но ведь и литература, и театр имеют протяженность во времени. Это искусство длящееся, потому что там разворачивается действие или описание. А здесь другое искусство — живопись. Здесь застыли сотни, тысячи, десятки тысяч взмахов руки художника. Застыли, сохранив не только то, что он рисовал, но и его самого. Вот он передо мной, первый мой художник — Клод Моне.

Как пришли стихи

Пришли поздно. Пришли не вдруг, не обвалом. Начали по капле просачиваться в сознание, как нечто отличное от прозы.

Я был уже профессиональным актером. Читал стихи с эстрады и играл пьесы в стихах. Но моей постоянной задачей было разрушение стиха. Я вытаскивал смысловое, обесценивая поэтическое. Я имел успех на этом пути. Причиной успеха, подозреваю, было то, что я имел дело с весьма известными, хрестоматийными произведениями («Василий Теркин», «Тартюф», «Горе от ума») и их поэтическая сторона, многократно восхваленная, тоже стала хрестоматией. А хрестоматийность — это наркоз. Живого восприятия нет. Нет боли автора, нет боли читателя. А вместе с болью уходит и радость восприятия. Все завешено, затюлено, спеленуто, уложено, сформовано. Когда мы в нашем театре рушили привычную размеренность стиха Грибоедова, уже одно это обновляло взгляд и обнажало тот давний, но живущий в произведении нерв автора. Обнажало смысл. Честно говоря, мне мешало, что Чацкий говорит стихами. Я слишком любил моего героя, чтобы позволить ему быть хоть чуточку напыщенным. А стихотворная речь казалась мне именно напыщенностью. Для меня это был недостаток моего героя, который нужно преодолевать. И самые возвышенные места я отдавал во власть беспощадной иронии. Повторяю, это имело успех. И без лишней скромности скажу, это было достойно успеха. Ибо, если хоть в какой-то степени приемлема хрестоматийная литература, то нигде, никогда не приемлем хрестоматийный театр. Я всегда предпочту живой, неправильный театр театру правильному, но мертвому.

Но вернемся к стихам.

В конце первого акта «Горя от ума» у Чацкого есть такая реплика на иронический вопрос Софьи:

— Хочу у вас спросить:
Случалось ли, что б вы, смеясь? или в печали?
Ошибкою? добро о ком-нибудь сказали?
Хоть не теперь, а в детстве, может быть?

Чацкий отвечает:

— Когда все мягко так? и нежно? и незрело?
На что же так давно? вот доброе вам дело:
Звонками только что гремя
И день и ночь по снеговой пустыне,
Спешу к вам голову сломя.
И как вас нахожу? в каком-то строгом чине!
Вот полчаса холодности терплю...
Лицо святейшей богомолки!..
И все-таки я вас без памяти люблю...

И это объяснение в любви я поначалу делал ироническим. Однажды я зашел так далеко, что стал произносить эту реплику, пародируя интонации классического чтения — повышая и понижая голос, точно, не по-бытовому расставляя ударения, делая ритмические паузы, произнося четко каждый слог. И только последнюю фразу — «И все-таки я вас без памяти люблю!» — я произнес просто разговорно, в манере нашего спектакля и роли. Эффект получился двойственный. Зрительный зал удивленно затих от неожиданного контраста. Но, с другой стороны, я почувствовал, что ирония моя принята не была. Напротив, зрители удовлетворенно выслушали подчеркнуто «правильное» чтение стихов в этом куске. Мало того, я сам неожиданно ощутил комок в горле от красоты самого стиха, столько времени до этого сминаемого мною в прозу.

Так мой Чацкий сказал первую стихотворную фразу.
Потом пришла вторая, в четвертом акте:

— Ну, вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? Что думал здесь найти?
Где прелесть эта встреч? участие в ком живое?
Крик, радость! обнялись! Пустое...

А потом таких фраз стало много, и вся роль стала чередованием стиха и рифмованной прозы, иронии и лирики, душевных порывов героя и его умственных оценок. В таком виде роль стала мне еще дороже. Но главное, я впервые почувствовал вкус к стиху как к особому виду искусства, не объясняемому через сложное — через прозу.

Когда я делал для телевидения «Евгения Онегина», мне хотелось в некоторых главах развлечь зрителя музыкой. Я пробовал подкладывать духовой оркестрик под сцену именин Татьяны в пятой главе, пробовал Моцарта в третьей главе (зарождение любви Татьяны к Онегину). Не получалось. Совсем не получалось. По всей видимости, в хороших стихах, а тем более в пушкинских, заложена своя мелодия, и читать их на фоне музыки — значит создавать какофонию. Напев стихов не может быть записан, но он ощущается. Я думаю, что главное в исполнении стихов — схватить и выразить этот напев. Это не значит, конечно, что стихи нужно распевать. Всякое завывание раздражает и убаюкивает одновременно. Насколько опасно мять стихи в прозу, настолько же непозволительно отрывать их от плоти человеческой речи и превращать в чистую музыку. Это две крайности. Стих несет смысловую, словесную нагрузку. Но проявляется она в полной мере только в определенном ритме, только с определенными ударениями. В исполнении стихов существует автор — композитор и исполнитель — соавтор-композитор. Исполнитель может найти свои нюансы, свои выразительные средства, но основа заложена, конечно, автором. Главная задача состоит в том, чтобы его угадать. К примеру, я заметил, что, читая Пушкина, ударение почти всегда следует делать на существительном, тогда стихи будут звучать легче, прозрачнее. Мир его материален, взгляд гениально широк и объективен. У Есенина ударными чаще бывают прилагательные. Он импрессионистичен — ему важнее мгновенно схваченное качество предмета, мимолетность, оставившая след в душе. А Пастернак вообще не является сторонним наблюдателем. Он сам перевоплощается в тот предмет, о котором пишет. Становится им. Ощущает себя дождем, деревом, улицей. Отсюда эти убедительные и невероятные безличные обороты.

Сравните:
Пушкин

Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.

Есенин

Бедна наша родина кроткая

В древесную цветень и сочъ,
И лето такое короткое,
Как майская теплая ночь.
Заря, холодней и багровей.
Туман припадает ниц.
Уже в облетевшей дуброве
Разносится звон синиц.

Пастернак

Дремала даль, рядясь неряшливо
Над ледяной окрошкой в иней.
И вскрикивала, и покашливала
За пьяной мартовской ботвиньей.
* * *

И мартовская ночь, и автор
Шли шибко, вглядываясь изредка
В мелькавшего, как бы взаправду
И вдруг скрывавшегося призрака.
То был рассвет...

Ударения странные. Часто на наречиях, деепричастиях, бывает, даже на таких всегда неударных частях речи, как предлог или союз. И при этом тоже ощутимая, притягивающая стихотворная музыка.

Наверное, не может быть прекрасного стихотворения со слабой мыслью. И не может быть слабого стиха с прекрасной мыслью — тогда это просто не стихи, а мысль. Словесное содержание в стихе находится в неразрывной взаимосвязи с ритмом, рифмой. У больших поэтов не только слова своими буквами и слогами, но и сама мысль является главной образующей музыкального напева.

Для призраков закрыл я вежды.
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда.
Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить.
Живу, пишу не для похвал,
Но я бы, кажется, желал
Смиранный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук.

Это и доверительный разговор, совсем простой, совсем понятный, простая и вместе неожиданная своей естественностью рифма, и глубокая, горькая и гордая мысль, это и игра на каком-то неведомом музыкальном инструменте.

Это — стихи.

Это — Пушкин.

Про разное

В частности, про эту статью. Самое время объяснить, какую цель я преследую.

Я хочу по возможности точно вспомнить те моменты, когда для меня открывалось новое искусство. Искусство каждый должен открыть сам. Поэтому я стараюсь не обобщать, а говорю только о собственном впечатлении. Мой опыт не велик, многое ко мне пришло с опозданием. Я делюсь им с целью доказать вам, более молодым, что зритель — лицо активное. Удовольствие и обогащение, получаемые от искусства, прямо пропорциональны душевной активности воспринимающего.

Каждый новый талант предъявляет новые требования, и снова нужна зрительская инициатива, подвижность для его понимания. Иногда думают, что надо знать жизнь, а искусство, как отражение жизни, будет понятно само собой. А если оно не понятно, значит, это не искусство. Это неверно. Во-первых, «знать жизнь» — понятие слишком широкое и туманное. Жизнь — это все, а всего знать нельзя. Во-вторых, эта формула, если ей следовать буквально, превращает зрителя в скучного оценщика, который ждет от искусства не обновления, не праздника таланта, а обязательного регламентированного раз и навсегда повторения уже известного. Такой зритель самодовольно смотрит на художника сверху вниз. Он снисходительно поощряет художника только тогда, когда художник говорит про знакомое и в знакомой форме. Ему приятно и спокойно. Он говорит: «Да, так бывает. Я это и раньше знал, но это полезно и повторить». Про все незнакомое для его ленивого ума он говорит: «Так не бывает. Этого не может быть. Этого не должно быть». Ему в голову не приходит, что произведение, созданное художником, ценность объективная. Оно — отражение жизни, но само оно — часть жизни. Оно существует независимо от мнений. Произведение искусства — это сгусток человеческого опыта, помноженный на прозрение будущего, преобразованный и выраженный индивидуальностью — художником. Подлинное художественное создание — всегда неожиданность, всегда обновление, всегда борьба с привычным, отстоявшимся, скисшим. Оно требует восприятия, понимания и уже потом, на последнем этапе, оценки и критики.

Мне вспоминается одна поразившая меня фраза моего старшего друга — Семена Степановича Гейченко, исследователя-пушкиниста и писателя. Семен Степанович — директор Пушкинского заповедника. Живет в селе Михайловском. Когда он в очередной раз приехал в Ленинград и пришел к нам в театр на «Горе от ума», я страшно волновался: «Как он, знаток эпохи, примет наш спектакль?» Видимо, его мнением интересовались многие. И когда, сразу по окончании спектакля, какой-то человек подскочил к нему с вопросом: «Ну, как вам?» — он ответил: «Неужели вы думаете, что я проехал четыреста километров, собрался и пришел в театр, просидел целый вечер, глядя знакомую дословно пьесу, только для того, чтобы выставить спектаклю оценку?»

Позднее он подробно и интересно говорил о спектакле. Но позднее. Он не спешил. Он, знаток, давал себе время на восприятие. Он вбирал в себя творческий труд театра, а не отталкивал его готовым: «Хорошо, плохо, смотреть можно, правильно, неправильно, как в жизни, не как в жизни».

* * *

Мой зрительский путь неровен. Поняв Моне, я долго и мучительно шел к пониманию Сезанна, еще дальше к Матиссу. Я не сразу полюбил Кустодиева, Петрова-Водкина. Я до сих пор быстро утомляюсь от серьезной музыки, хотя однажды у меня открылись уши, когда я слушал 1-й концерт Шостаковича для виолончели с оркестром в исполнении Мстислава Ростроповича. Я еще не понял прелести оперы. Я догадываюсь, в чем дело. Я смотрю на оперу через призму драматического театра, и в этом ракурсе там все неестественно. И прежде всего неестественно, что люди поют. Надо сказать, что и сама опера грешит в этом смысле. Попытки психологически оправдать пение приемами драматического театра убивают

ее специфику. Законы оперы иные. Надо развивать именно их. В опере естественность в корне отличается от бытовой. В жизни люди поют в особых случаях. В опере это единственный способ выражения. Значит, оперные актеры не должны вести себя, как люди в быту.

Естественное «искусство» вообще понятие весьма условное и противоречивое.

Само слово «искусство» подразумевает искусность, искусственность, то есть созданное человеком. Естественна природа. Человек не может создавать природное, естественное. Поэтому, когда мы говорим, что дерево на картине естественно, что актер на сцене естествен, мы подразумеваем не равенство его живому дереву или человеку, действующему в подлинной жизни, а только органичность, убедительность, художественность этого создания в рамках данного искусства.

Ведь уже одно то, что фигуры на картине не имеют третьего измерения, что актеры на сцене говорят друг с другом при зрителях, делая вид, что они их, зрителей, не замечают, — уже это условно. Актер делает вид, что он не замечает зрителей, на самом деле зритель ему необходим. Он существует для зрителя. Он ощущает его каждую долю секунды. Он не может играть в пустом зале. Эта двойственность и создает прелесть театральной игры.

Художник рисует кружку, стараясь как можно подробнее передать ее объем. Но если только в этом дело, не проще ли сделать копию той кружки, которая служит ему моделью. Тогда будет настоящий объем, будет еще одна кружка. Но не будет картины. Смысл работы художника состоит в том, в данном случае, что он пытается передать объем именно на плоскости. Натуральная кружка будет естественнее самого «естественного» изображения, но нарисованная может быть убедительна и достоверна. Она может быть в рамках живописи даже убедительнее натуральной, потому что здесь натура преломлена еще через талант индивидуальности, потому что естественность обогащается человеческим опытом обобщения.

Дальше всего от повседневности, которую мы часто называем жизненностью, — музыка. Ближе всего — кино. Здесь из настоящих домов выходят всамделишные люди, пьют подлинное молоко, разговаривают, обрастают бородой, плачут у нас на глазах, ломают руки-ноги, целуются и улетают на самолетах. В комедии еще заметно, что актер — это актер. Он комичен, он необычен, смешон. А в серьезном фильме иногда вроде и не актер. Действительно, в театре актер всегда знает, что будет дальше, чем кончится. Знает и все-таки каждый данный момент проживает как будто заново, как будто не зная конца. В кино эту двойственность можно устранить. Некоторые режиссеры, и даже очень крупные, говорят актеру: «Играйте вот такую ситуацию, а к чему она, я вам потом объясню». Мало того, можно устроить так, что актер будет не играть, а действительно осуществлять какую-нибудь задачу. Например, посадить его в яму и завалить досками — он начнет вылезать, и все будет настоящее — наверное, жилы на лбу вздуются от напряжения, весь выпачкается по-настоящему, руки гвоздями расцарапает — кровь пойдет настоящая, да и выражение лица будет самое настоящее и в такой ситуации — злое. Тут его и снимать. Можно даже камеру спрятать. Он и знать не будет, что его снимают.

Что получится? Может получиться кино в руках хорошего режиссера. Он наснимает много таких эпизодов и склеит из них хороший фильм. Но мне хочется подчеркнуть, что в данном случае было уничтожено искусство актера. Исполнитель был поставлен в такие естественные условия, что у него работало все — мышцы, голова, наверное, сильно билось сердце, может быть, слезы выступили на глазах, единственное, что не работало, — художественное начало: фантазия, ощущаемый ритм, чувство композиции, ощущение игрового времени и пространства.

Итак, со стороны актера это не было искусством. Значит, и фильм, в который вошел этот эпизод, — не искусство? Не обязательно. Фильм может быть искусством режиссера. Тем, откуда он снимает, как крупно, какой замысел осуществляет при съемке, как монтирует снятые куски, он осуществляет преломление жизни по законам кино. А актер для него в данном случае — просто живая модель, объект.

Я, признаюсь, не люблю ощущать себя объектом. Я актер театра и привык знать, чем

кончится и для чего все это делается. Когда я снимаюсь в кино, мне бывает очень трудно начинать работу на натуре. Все настоящее — дома, небо, дождь. Фантазии негде жить — все занято настоящим. Мне требуется большое усилие, чтобы вновь ощутить себя актером, а не объектом съемки, принадлежностью пейзажа. Здесь помогает чувство целого, режиссер, если он этого хочет, и опыт.

А вообще-то больше всего я люблю наши театральные декорации. Двери, ведущие не в соседние комнаты, а за кулисы, лестницы, покрашенные только с одной стороны, видимой зрителю, и настоящее, полное неожиданностей, условное и подлинное искусство актера. Люблю занавес, слегка повышенные голоса актеров. Люблю антракты, прерывающие действие. Люблю условный яркий свет на сцене и темноту переполненного зрительного зала.

Глядя в темноту

Я пишу о своих впечатлениях зрителя. Но зрителем я бываю сравнительно редко. Я актер. Двадцать, двадцать пять, а то и тридцать раз в месяц я занят в спектаклях. Поэтому вижу в театрах, в кино, слышу музыки немного. Чаще я смотрю не на сцену, а со сцены, в темноту зрительного зала.

Каждый день мы, актеры, гримируемся, одеваемся и выносим то, что придумали, узнали, нарепетировали, то, что выстрадали, и то, над чем смеемся, под яркий свет театральной сцены. Мы разыгрываем действие пьесы, заранее зная финал, и все же каждый раз заново отдаваясь полностью данному моменту, почти веря в то, что конец нам неизвестен и что наша борьба, наше участие в действии может изменить предначертанный ход событий. И Чацкий на каждом спектакле до последней сцены должен надеяться завоевать любовь Софьи. И Моцарт должен свято верить, что друг — Сальери — не может стать его убийцей. И Гамлет не имеет права знать о своем будущем величии в веках, а должен быть просто отвергнутым принцем, горьким сиротой, недоучившимся студентом, который продолжает изучение философии уже не по книгам, а по жестокому учебнику самой жизни.

Мы разыгрываем эти давно известные сюжеты, и люди приходят смотреть на нас, потому что им важно знать не только что было, но и как именно это было.

Мы вносим в сюжет свои мысли, свое понимание для того, чтобы убедить, удивить, взволновать, заставить понять тех, кто смотрит на нас из темноты.

А там, в темноте зала, живые люди. Мы не различаем их лиц, но мы слышим, как они смеются, кашляют, аплодируют, роняют номерки от гардероба, перешептываются, зевают, хрустят конфетами, а иногда замолкают, захваченные действием, замолкают так, что возникает небывалая тишина. Такой не может быть ни в лесу, ни в поле, ни в пустом доме. Это тишина театра, тишина искусства, а не природы. Тишина громадного количества людей, объединившихся в желании понять других людей. А это желание уже и есть половина понимания.

Иногда мы достигаем этого, часто достигаем не в полной мере, случается, совсем не достигаем. Но смысл нашей работы в том, чтобы стремиться к такому пониманию. Для этого мы обязаны непрерывно искать обновления. Зная финал, ощущая конечный замысел, мы должны уметь заново существовать в каждый отдельный момент, сливая со старым сюжетом свои глаза, нервы, мысли, знания актера-современника.

Глядя в темноту, мы различаем в зале зрителя активного и пассивного, смешного и угрюмого, пришедшего с желанием ощутить и понять или забредшего случайно. Бывают зрители, обогащающие актеров, своей реакцией открывающие большую глубину спектакля, чем предполагал актер. Бывают зрители, открывающие актерам глаза на фальшь их представления. Бывают и равнодушные. Бывают и циничные. Бывают и злые.

Мы должны объединить их на время спектакля в едином процессе восприятия искусства.

Искусство — создание человека, каждый раз новое и обновляющее зрителя. Ибо стоит ли освещать таким ярким светом, светом всех прожекторов театра, то, что уже всем давно известно?

Гедда Габлер и современный терроризм

Автор рождает текст. Актер повторяет текст автора сотни раз. И еще, не забудем, — прилюдно. Это совершенно особое проникновение. Некоторые авторы заставляли выходить в мыслях далеко за рамки пьесы и роли. Во многом они определили мое мировоззрение. Одним из них несомненно был Хенрик Ибсен.

С критикой у меня сложные отношения. С публикой лучше. Когда в театре Моссовета вышел спектакль «Гедда Габлер», критика сквозь зубы процедила, что и смотреть тут нечего. А мы играли с неизменным наслаждением. И наш зрительный зал, где более 1200 мест, неизменно был полон. Десять раз... тридцать... восемьдесят..., сто..., сто двадцать... А ведь вещь совсем не развлекательная. Тогда мне впервые захотелось самому оценить ситуацию.

Сомнений не было. После взрывного успеха скандальный провал. Разгромные статьи именитых критиков. Периоды спокойного равнодушия публики. Обвинения в безнравственности, в декадентстве, в исчерпанности таланта, в отсутствии новых идей. Все было!

Но сомнений не было — Ибсен еще при жизни, и довольно рано, был признан ВЕЛИКИМ ДРАМАТУРГОМ. Это сознавали и поклонники его, и ругатели. Только он сам позволял себе сомневаться в этом.

Он шел дорогой своего героя — Бранда. Он шел опасной горной дорогой, где зияют пропасти и скатываются снежные лавины. Но он не был Брандом. Он не был фанатиком веры, он был художником. Как и Бранд, он звал за собой и знал, что за ним идут. В отличие от Бранда у него было чувство ответственности за тех, кто идет за ним. Путь Бранда прям и лишен сомнений. Цель — прямизна! И жизнь и смерть равны. Перед тобой пропасть — шагай в пропасть, и пусть идущие сзади шагают за тобой — лишь бы не сбиться с курса. Цель Ибсена — вывести тех, кто идет за ним, туда, где царствует гармония. Различить опасность, обнаружить и, если можно, преодолеть. Отсюда и колебания... остановки... возвраты... новые приступы. Отсюда и сомнения в себе самом, в своем праве быть поводырем.

Тридцать тысяч зрителей посмотрели в этом сезоне в театре имени Моссовета пьесу Ибсена «Гедда Габлер». Что приходят смотреть зрители 1984 года? Давно не шедшую пьесу великого Ибсена? Постановку? Игру актеров? Красивую декорацию? Судьбу экстравагантной норвежки столетней давности? Просто очередную московскую премьеру? Пусть социологи разберутся, что приводит в театр ежевечерне тысячу с лишним человек. Но вот гаснет свет. Началось действие.

Давно уже было замечено, что Ибсен начинает там, где обычная пьеса должна кончаться. На однообразном фоне устоявшейся жизни норвежского городка появляется яркое пятно — кружок молодежи. В центре его Гедда — дочь генерала Габлера. Отец дал ей вполне аристократическое воспитание, достаточное образование, но не оставил средств для поддержания ее вкусов и привычек. Сказать о Гедде, что она красива, что она страстная и глубокая натура, что она яркая индивидуальность, — это значит не сказать ничего. Это всем видно, это все знают. Гедда в любом проявлении первая, высшая. Иного не признает. И готова платить за это.

Время надломилось. Ослепительные, а порой ослепляющие идеи носятся в воздухе. Строгий пасторский покой нарушен. Чувственность, еще недавно бывшая очевидным грехом, тем, что следует скрывать, завоевывает права, становится нормальным предметом для разговора, для искусства. Напротив, религия свои права уступает. Из всеобъемлющей и единственной философии она становится лишь привычным, абсолютно формальным ритуалом. Она рассматривается в общем ряду других явлений и, как другие явления, становится досягаемой для критики и даже для полного непризнания. Бывало, такое бывало и

раньше. Но тогда это считалось ересью, а теперь почитается точкой зрения. Человечеству еще в новинку пар, железные дороги, электричество. Оно восхищено собой. Оно рассматривает само себя с помощью этих новеньких, еще не надоевших инструментов. Оно открывает в себе невероятные возможности. Становится насквозь видно землю, море — обнажились сокровища и сулят несметные богатства и наслаждения. Насквозь стал виден и сам человек: сознание — предмет исследования медицины, само сознание! И подсознание тоже. И все это не в кельях лабораторий. Наоборот. Идет широчайшая популяризация открытий, а вместе с ними и многовековых дурных тайн человечества. О венерических болезнях пишут крупным шрифтом в газетах и разговаривают в салонах. Психические заболевания вызывают острый интерес. Патология становится иллюминатором для науки, патология питает искусство, патология диктует моду. Ибо патология и есть норма, — так начинает казаться. Нормальный человек — это всего лишь общая идея. А всякое конкретное ее проявление — отклонение от нормы. Человечество разглядывает собственный мозг и обмозговывает ошеломляющие результаты разглядывания. И вот уже скоро все, буквально все станет видно насквозь — какие уж тут приличия! — само нутро мужчины и женщины будет опубликовано: скоро прогремит странное имя Рентген, и невидимые лучи проникнут сквозь покровы. Да какая тут религия! Только формально, только по привычке. Или прямое: «Долой!» Все чудеса Иисуса вдруг объяснились научно. Чародеями и кудесниками, гипнотизерами и медиумами кишит мир. Человечество захлебывается от восторга перед своим могуществом. Оно само будет теперь творить, а тот «творец» отодвинут в общий ряд важных, но многочисленных «явлений культуры».

История культуры — новая и бурно развивающаяся наука. Ей подвластно все. Можно сосредоточиться на древних брабантских ремеслах, а можно хватануть сравнительным анализом от обычаев Древнего Египта перелетом через все христианство аж в будущее, а потом обратно к скандинавским языческим сагам.

Вот в каком мире живет кружок молодых норвежцев, вдохновительницей и музой которого является Гедда Габлер. И фигуры, движущиеся вокруг нее, — ярки.

Эйлерт Левборг самый яркий. Славен родом, весьма обеспечен, смел в мыслях и поступках. Не чужд пороков. Но порок ведь только украшает яркую творческую личность — не так ли?

Бракк — образованный государственный служащий нового типа. Юрист. Большой знаток приличий, умеющий наслаждаться их постоянным нарушением. Циник. Знаток мировой моды и создатель местной. Теоретик аморализма. Человек способный, в профессии дока и еще с чувством юмора! С ним не скучно.

Йорген Тесман. Рядом со своими друзьями ему все время приходится становиться на цыпочки — недотягивает. Он небогат, из честной, но весьма незнатной пасторской семьи. Он-то и представляет тот оплот традиций и консерватизма, который рушат молодые. Но он и сам молодой, он сам хотел бы рушить. Сил недостает... Вроде и образован, а блеска Эйлерта у него нет. Вроде и молод, а в самый модный полусалон-полубордель, где царит артистка-куртизанка фрекен Диана, он войти не решился. Слишком строго воспитал его папа Йохум. Суровый был пастор. Суровый и честный. Может, и хорошо, что он умер, не увидев, как его сын стал не богословом вовсе, а каким-то сомнительным историком и тянется к этим — модным нынче — нездоровым гениям, и еще без памяти влюблен не в кого-нибудь, а в недоступную для него дочь генерала Габлера.

Да, влюблен! Все влюблены в нее. Роман, по-видимому, платонический, но от этого ничуть не менее страстный, разворачивается у нее, конечно же, с Левборгом. А параллельно флирт с другими. Не мешанский пресный флирт, а флирт-модерн, едкий, интеллектуальный, будоражащий. С перцем и толченым стеклом — как Бракк любит. Какие-то крохи достаются даже Тесману.

А молодые люди между тем пишут, издают статьи и книги. Становятся известными. Это не шалопаи-бездельники. Это блестящая интеллигенция небольшого городка. Гедду победит только самый талантливый, сильный, современный. Или она победит всех. Шлифуются

таланты в борьбе за Гедду. В бурных перипетиях обновившегося времени из месива событий выпрыгивает неожиданное — победил Тесман! Причем по всем статьям. Он — труженик — оказался серьезнее и основательнее в своих исследованиях. Блестящий Левборг мелькнул и был потеснен обществом и наукой — все оказалось достаточно поверхностным. И другое. Мораль нарушать можно (даже нужно, когда пришло время модерна), но форма нарушений тоже важна. Браки могут нарушаться — у него это как-то безукоризненно получается. Все знают, он сам говорит всем о своих грехах, — и выглядит все остроумно, весело... просто хорошо. А вот Левборг не проявил... элегантности, что ли. И запил всерьез. И писать стал слишком резко. И любовные романы его слишком уж явно развивались. Прямолинейность не простилась. И вдруг выяснилось, что родственники закрыли для него двери своих домов, состояние спущено, кредит кончился. Золотой ореол слегка поддался ржавчине. Значит, не золотой. А Тесман в сравнении снова выиграл. Причем без малейшего карьеризма, суетливости — на добротности. И ведь один — никто не помогал. Помогали-то как раз Левборгу — Тесману просто некому было помочь. А выиграл он. И наконец, главное. Не поверите! Именно Йорген Тесман и женился на недоступной Гедде. Да, да! Она согласилась. Еще поставила одно условие — казалось бы, невыполнимое — жить только на вилле вдовы государственного советника Фалька. Роскошная, дорогая вилла, и, главное, — чужая. Вот какое условие! Но и тут Тесман победил. Судьба была за него. Вилла пошла в продажу. И он купил. В долг. Обрекая себя на бесконечный труд на многие года. Но купил. И она, Гедда — максималистка, божество, красавица, северная демоница, — вышла за него. Левборг спился и сошел с круга. Ассессор Браки ведет дела Тесмана по покупке дома. Молодые уезжают в Европу в свадебное путешествие. Тесману предлагают профессорскую должность. Все потрясены.

Вот какая пьеса могла бы быть. Но ее нет. Ибсен сочинил ее... и не написал. Он начал писать именно с этого места.

Тесман и Гедда вернулись из путешествия. Пароход пришел ночью. Сейчас восьмой час утра. Станный, не обжитый еще дом с гигантскими люстрами, со множеством еще неизвестных новым хозяевам закоулков. Еще не все вещи расставлены, распакованы. На сцене фрекен Тесман — тетка Йоргена и старая служанка Берта. Входит Тесман с пустым чемоданом в руках.

А при чем же здесь все, что мы рассказали раньше? Ведь Левборг спился и исчез. Фрекен Диана уехала в дальние края. Пьеса кончена. Нет, пьеса только началась, и все еще впереди. Целых четыре акта.

Мы увидим и прочувствуем последний виток жизни Гедды Габлер. Не сюжет. Не любовные перипетии запомнятся нам, а сам тугой узел, в котором сплелись судьбы. Мы почувствуем странным образом свою причастность к происходящему. Мы задумаемся о том, что столетней давности эти частные события не просто случай, уголовный казус в доме советницы Фальк. Пьеса Ибсена заставит шевельнуться в нашей памяти все страшные жестокости XX века.

При всей своей внешней корректности, при полном соблюдении приличий действующие лица пьесы необычайно жестоки друг к другу. Мотив жестокости порой трудно уловить, но кровавый результат налицо. Как ни парадоксально, но смерть Левборга и выстрел, раздавшийся из комнаты Гедды, может быть, натолкнут нас на воспоминания о террористах из «красных бригад» и банде, возглавляемой женщиной, в Западной Германии. Мы подумаем о свободе и своеволии, о жажде человека прогнозировать будущее и о том, как оправдываются эти прогнозы. Мы задумаемся над тем, почему вся цивилизация вроде бы ведет к созданию среды обитания, комфорта, красоты, а потом вспыхивает другой инстинкт — инстинкт разрушения, и сам человек уничтожает все вокруг — свой комфорт, чужое счастье, гармонию привычек и, наконец, самого себя.

Современный критик пишет о спектакле: «Режиссер предоставляет публике возможность насладиться ее собственной способностью сопереживания. И благодарный зритель готов привстать, чтобы увидеть ту лужу крови, что, кажется, вот‑вот поползет

из-под той двери, за которой застрелилась Гедда». Как язвительно! Можно было бы и поспорить: так ли уж плохо, когда благодарный зритель наслаждается собственной способностью сопереживания? Но не для спора пишу я эти строки. Все дело в том, что ничего этого нет и в помине — ни слез, ни сопереживания, ни даже сочувствия.

«То есть как? — спросит читатель. — А что же есть? Перед нами проходят драматические судьбы людские, люди страдают, а мы не сочувствуем им? Не проливаем слез? Тогда это плохая пьеса. Или плохой театр. Это вообще не театр. Мы не пойдем в такой театр!»

Однако люди приходят. Смотрят напряженно. Погружаются, втягиваются в события и судьбы героев. Совсем-совсем готовы уже принять чью-то сторону и вот ему-то, избранному, от всей души посочувствовать. Но что-то мешает. Зажегся в зале свет. Зрители аплодируют и не спешат разойтись. Но что-то не видно заплаканных лиц. Может быть, у актеров слегка потек грим под глазами, может быть, они и пролили слезу, живя судьбой своих героев? Так бывает в театре — зал смотрит спокойно, а на сцене рыдают. Нет! Тут этого нет. Ну, тогда, наверное, эти актеры просто холодные люди и не очень владеют профессией? А? Да вроде нет... Посмотрите на этой сцене их же на другой день. Они исполняют простую пьесу о женщине, покинутой любимым, и не удержатся от искренней слезы, и в зале многие будут плакать. А тут — и бесконечное одиночество, и обманутая любовь, и смертельный разрыв, и, наконец, самоубийство! И... ничего! Нет, нет, это я перебрал — не совсем уж ничего, потому что магнетически притягивает действие. Об этом говорят и принявшие, и не принявшие спектакль. Да это ощущается и актерами со сцены. Именно это заставляет приходиться все новых и новых зрителей. Но слез-то нет! Тогда зачем? Зачем драма, если не полюбишь всей душой героя? В комедии так бывает, но на то и комедия. Там смех. Вот! На «Гедде Габлер» звучит смех. Звучит не раз и дружно. И в самых, казалось бы, неподходящих для смеха ситуациях.

При выяснении подробностей смерти Левборга:

Бракк . Он выстрелил себе... в грудь.

Гедда . В грудь, вы сказали?

Бракк . Да, именно.

Гедда . А не в висок?

Бракк . В грудь, фру Тесман.

Гедда . Да, да и в грудь тоже ничего.

(Общий смех в зале.)

Бракк . Что, сударыня?

Гедда . Так. Ничего...

(Смех.)

.....
Теа . Он сделал это, сам себя не помня... Так же, как разорвал нашу книгу.

Бракк . Книгу? То есть рукопись? Разве он разорвал ее?

Теа . Да, вчера ночью.

Тесман . О, Гедда! Это вечно будет лежать на нашей совести!

(Смех в зале.)

.....
Гедда . Не странно ли тебе, Теа? Теперь вот сидишь с Тесманом... как прежде, бывало, с Эйлертом Левборгом...

Теа . Ах, если бы мне только удалось вдохновить и твоего мужа!

(Смех.)

Гедда . Ничего, удастся, наверное... со временем.

Тесман . Да, знаешь, Гедда... в самом деле, я как будто начинаю чувствовать что-то такое...

(Смех в зале.)

Но ты поди опять к ассессору.

(Общий смех.)

Гедда . Не могу ли и я чем помочь вам?

Тесман . Нет, нет, ничем. *(Оборачивается к ассессору.)* Уж вы теперь, милейший ассессор, возьмите на себя труд развлекать Гедду!

(Смех.)

Бракк . С величайшим удовольствием!

(Общий смех.)

Через две минуты Гедда Габлер застрелится . Это уже висит в воздухе. Зрители ощущают близость трагической развязки. И вот — смех, смех. Может, артисты комикуют, как-нибудь бестактно гримасничают? Нет, нет, поверьте, ничего подобного нет. Текст произносится ровно, безо всяких намеков на что-то скрытое, — сказано то, что сказано.

Тогда, может быть, зритель бестактен и смехом выражает свою незаинтересованность в драме? И этого нет. Это должно бы обидеть актеров — мы, дескать, переживаем, умираем, а им смешно! Но актеры не в претензии. Зритель прав. Когда читалась пьеса по ролям еще за столом, эти реплики вызывали такое же ощущение.

Ну, тогда... Тогда ошибка автора? Плохой перевод? Да нет.

Дело в том, что так и должно быть.

Пройдет еще две минуты, и зал замрет. И смерть героини станет реальностью. Будет еще очень долгая, томительная пауза, не скрипнет кресло, не раздастся ничей кашель. Потом некоторые зрители, не отдавая себе отчета в причине смеха, еще прыснут на финальные реплики Тесмана и Бракка. Тесман начнет тереть себе висок, с ужасом представляя, как только что выстрелила себе в висок его жена, его божество. Тесмана начнет сносить куда-то в угол сцены, где темнее. И темнота зальет всю сцену, как будто чернила выплеснули на белый лист.

На удачных представлениях еще бывает долгая немая тишина. И только потом осознается конец действия. Аплодисменты.

С Ибсена началась «новая драма». Он не декларировал начало. Он не создавал группировок, не входил в художественные и политические кружки. Не писал художественных манифестов, столь распространенных тогда. Поэтому не он сказал, что началась «новая драма». Это сказала сама жизнь через его произведения. А термин дали критики.

Для того чтобы появилась «новая драма», должно было появиться новое сознание. Начался великий разлом, порожденный кризисом общества. Возникают многочисленные социалистические, социал-демократические и анархические теории. Как справедливо пишут Маркс и Энгельс: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». Призрак действительно бродит и ждет своей материализации. Ибсен далек от новых течений. Не чужд им, но далек. Впрочем, цитата из статьи самого Ибсена убедительнее объяснит и его индивидуализм, и его сложную, порой подсознательную связь с социалистической философией:

«... Я не говорил, что никогда не изучал социал-демократических вопросов; напротив, насколько способности мои и обстоятельства позволяли, я всегда живо интересовался ими и старался познакомиться с ними возможно основательнее. Я высказал только, что не имел досуга изучить всю обширную литературу, трактующую о различных социалистических системах... Я вообще никогда не принадлежал ни к какой партии, как, вероятно, и не буду принадлежать впредь. У меня органическая, природная потребность действовать на свой страх...

Я высказал только свое удивление по поводу того, что я, преследуя свою главную задачу — изображать характеры и судьбы людей, приходил при разработке некоторых вопросов бессознательно и непосредственно к тем же выводам, к каким приходили социалисты-философы путем научных исследований».

«Новая драма» принесла совершенно новые ощущения зрителям. Говорили о шекспировской силе и шекспировском размахе исторических пьес Ибсена. Вроде все и было — могучие характеры, сработанные, изваянные словно из камня, взмывали на высоту страстей и сталкивались в грандиозном конфликте. Гибли, оставляя по себе многовековую память в

сагах и песнях скальдов. Все было в этих пьесах, и все находило и приверженцев, и хулителей (так же, впрочем, как и у Шекспира, и у древней трагедии были и свои приверженцы, и свои хулители). Чего не было (и это уже в отличие от восприятия Шекспира и древней трагедии)... не было того катарсиса, того очищения, того просветления, которого привычно ждали от театра. Было нечто новое: пьеса порождает боль, которая не исчезала с концом представления. Эту боль нужно было унести с собой.

Мы свидетели несчастного случая. Автокатастрофа. Лохмотья металла. Битое стекло. Какая-то лужица растекается из-под машины. Улюлюкает сирена. Кого-то полувидимого пронесли. Что-то накрыли белой простыней. Один из нас рванулся вперед — чем-нибудь помочь. Другой застыл. Третий зажмурил глаза и отвернулся. Ужас охватил нас от увиденного. Да, конечно, сочувствие, но какое-то абстрактное. Мы не знаем этих людей, мы не можем чувствовать их боль. Мы только примеряем их боль к себе, к своим близким, и это ужасно. Потом мы едем дальше, но гнетущее чувство не проходит. Мы говорим о разных несчастных случаях, говорим о неприятном, мучительном.

* * *

Мы смотрим «Короля Лира». Столько крови, столько невероятной жестокости. Столько горьких совпадений. И вот старый король появляется с дочерью на руках. Она мертва. Мертва! И старику ничего не остается в жизни — некого любить, не перед кем каяться. Он умирает. Мы знаем этого старика. Его судьба раскрылась перед нами. Мы не его боль примеряем к себе — это было бы невозможно. Мы сами себя чувствуем им. И мы плачем над трагедией жизни. Но почему-то нет мрачности. Слезы освещают. Мы аплодируем актерам. Мы все еще плачем, но сквозь слезы счастливо улыбаемся — мы рады, что они выходят и выходят к нам на поклон. Мы едем домой и говорим не о смерти короля, а о великолепии пьесы. Никакой угнетенности. Мы вдохновлены на жизнь.

Существуют горы литературы о катарсисе. Я вовсе не претендую на новую формулировку этой проблемы. Я всего лишь высказываю точку зрения актера-практика, которому довелось исполнять Шекспира, и Ибсена, и Чехова, и современную драму.

Катарсис может быть вызван либо искусством, либо ритуалом. Жизненная трагедия не приносит нам его. Для наступления катарсиса необходимы:

1. Определенный настрой, вызываемый порядком действий, их последовательностью. Неожиданности, конечно, нужны, но вместе с тем они должны быть как бы «ожиданными». Скажем так: неожиданности должны быть в ожидаемых местах.

2. Дистанция, отделяющая нас от ужасных событий, — и временная, и пространственная. Все, что происходит, — правда, и она перед нами во всей неприкрытости. Но вместе с тем это происходит не сейчас и не здесь.

3. Изящество самого искусства, преодолевающее натуральный ужас факта, — стих, ритм, грим, жест и т. д.

И люди плачут и очищаются страданием, глядя на кровавый кошмар «Эдипа», «Медеи», «Лира», «Гамлета», «Макбета», «Тимона Афинского».

Смерть реальная вызывает любое чувство, кроме очищения. У Пушкина:

Скажите: вашуею душой
Какое чувство овладеет,
Когда недвижим, на земле
Пред вами с смертью на челе,
Он постепенно костенеет...

(«Евгений Онегин», VI, 24)

Нет слез, нет очищения. Как при автокатастрофе.

А когда мы видим похоронную процессию, и звучит траурный марш, и гулко ухаает

барабан, и хоронят, — мы не знаем, кого, не знаем, хорош он был или плох, не знаем даже, он это или она, — но вот уже слезы у нас на глазах — от музыки, от ритуала, от присутствия всех атрибутов, вызывающих катарсис. Единичный случай поставлен в общий ряд, и тем восстановлена общая гармония мира. И жить можно, хоть и умер тот, кого хоронят.

Катарсис возникает тогда, когда трагедия преодолена общей гармонией мира. Чудовищна невольная вина Эдипа. Чудовищно и возмездие. Но исполнилась этим возмездием воля богов. Общая гармония не нарушена. Погибает Гамлет, свершив наконец отмщение, но кончает пьесу Фортинбрас, и «четыре капитана» ритуально понесут тело героя.

Пусть музыка и бранные обряды
Гремят о нем.

(«Гамлет»)

Мы не знаем, что за человек этот Фортинбрас, но он говорит и распоряжается от имени общей справедливости.

И в «Скупом рыцаре» очень важно, что завершает пьесу герцог, говоря:

Ужасный век, ужасные сердца!

Да, ужасные. Но есть кто-то, сознающий и формулирующий это. И он вместе с автором — частица христианской морали, нарушенной, но существующей гармонии.

В «Гедде Габлер» после выстрела, оборвавшего жизнь героини, всего две реплики:

Тесман . Застрелилась! Прямо в висок! Подумайте!..

Бракк . Но, боже милосердный... ведь так же, наконец, не делают!

Конец пьесы.

Что за корявость! Что за бессвязное бормотание в такую минуту?! Какой уж тут катарсис, какая гармония! Где мораль?! На что это похоже?!

На жизнь! На жизнь это похоже! На жизнь в ее пошлом, натуральном, неэстетизированном виде.

Классическая трагедия и классическая драма отжили свой век. Нет, не замахнемся на них, они — золотой фонд культуры. Фундамент, основа. Но слишком уж много раз был очерчен волшебный круг искусства вокруг слишком дальних и все более дальних событий. Поугасли отблески живого биения жизни в великолепно отшлифованных временем формах. Горячие битвы распластались успокоительными гобеленами в прохладных полутемных академических коридорах. Жизнь и искусство разминулись. Шекспировской трагедией викторианская эпоха слегка поперчивала пресноватый комфорт своего самодовольного, спокойного существования. Все более условным и далеким от жизни становилось искусство. И восприятие его становилось условным. Катарсис заменился изящным прикладыванием душистых платочков к глазам. А для настоящих слез, неглубоко омывающих неглубокие души, появилась и расцвела разменная монета трагедии — мелодрама. Тут тоже была гармония. Но не на уровне воли богов, или Евангелия, или богоборчества, а на уровне воскресной проповеди в мирной церковке. Добрый герой должен был быть маленьким (лучше ребенком или беззащитной девушкой), чтобы обиды его выглядели большими. Вместо трагедии — печали и неприятности. Вместо катарсиса — умиротворение. Так жил театр.

А XIX «железный» век накалял страсти. Жестокая живая жизнь, ничем не похожая на искусство, варила людей в своем котле.

Роскошь и голод поселились рядом. Несправедливость стала агрессивной. Невыносимо терпеть. Вскипала Италия, Испания, Венгрия, Греция... Все еще грохотали революционные грозы во Франции. Бурно растет население европейских городов. Каждый отдельный человек становился все меньшей частичкой человечества. А скорость ее передвижения все

увеличивается. Городской житель начала XIX века — 1/10 000 — 100 000 своего социума — двигался со скоростью пешехода или извозчика. А через пятьдесят лет он становится уже жителем Европы. Он уже 1/300 000 000 и движется со скоростью поезда. Резко меняется психология человека. Все покатило, и все покатились на железных колесах железнодорожных вагонов, а потом и на резиновых колесах автомобилей. Повсеместно и невероятно выросли армия и полиция. Человечество тратит колоссальные средства, чтобы следить за людьми. А люди мстят за свое измельчание неуловимостью.

Тень Наполеона витает над микрочастицами. Можно, можно из неизвестности, из ничего воспарить и заполнить собой мир. Тень Наполеона спорит с Христом, тоже уже ставшим тенью. Рушится девятнадцативековая христианская мораль. Вера становится либо профессией, либо ничего не значащей выхолощенной формой, чисто словесной, ни к чему не обязывающей. Отсюда и новое богоискательство, поиски обновления христианства, ибо старое рухнуло. И вот под знаменами возврата к естественности, к природе, к первичности на арену мирового искусства выступает модернизм. Новое язычество, потеснившее и смявшее все десять заповедей, благоухающее, а порой и бесстыдно воняющее обнаженной откровенностью.

«Довольно делать то, что Богу угодно! Человек своеволен!»

Проповедь модернизма разрушает давящий пресс традиций, ломает тесные рамки принятого, допустимого, но, руша, не дает при этом никакого позитивного идеала.

... Человек сам себе показался всесильным. Да и правда: поезда, пароходы, отели, Эйфелева башня, противозачаточные средства, метро, электричество, вентиляторы, небоскребы, пляжи нудистов, бомбы анархистов, наркотики, женская эмансипация и гражданский брак! Человек может все! Все — сам! Он — 1/2 000 000 000 частичка человечества! Необходимо было последнее доказательство могущества: способность определять судьбу — свою и других. Вот она — тень Наполеона.

«Мы все глядим в Наполеоны»

Пушкин. «Евгений Онегин»

«Хоть раз в жизни хочу держать в руках судьбу человека!»

Ибсен. «Гедда Габлер»

И возникает комплекс ничтожества. Могучая страшная сила, обрекающая человека на бешеную активность в доказательстве: моя воля определяет мою судьбу. И мою и твою. И всех окружающих.

И интеллигент Раскольников подымает топор и обрушивает его на головы, может быть, и не симпатичных, но абсолютно беззащитных. Иван Карамазов сходит с ума, доискиваясь, равно ли желание убить действию? А мучается он потому, что нет точки отсчета и он, Иван, в мыслях давно уже переступил заповедь «не убий». Так появляется особенный, небывалый доселе роман Достоевского. Но Достоевский использует для эпиграфов евангельские тексты. Он — верующий человек. Он видит разверзшуюся перед человечеством пропасть. В грандиозных фресках своих романов он являет эту пропасть и небу, и миру. Но он моралист. Зовет к переменам. Он видит беду в наносной скверне католицизма, а выход — в грядущей победе очищенного православия. Он все еще в пределах христианства.

Великий и бесконечно смелый Толстой по справедливости «заслужил» — и принял как должное — анафему православной церкви. Пошел один и повел за собой. Но тоже именем Христа — реального живого Бога, еще не церковного.

А Запад, привычно крестясь слева направо и привычно слушая орган, давно уже породил бальзаковского Растиньяка. И героев Золя, у которых множество богов — успех, деньги, биржа, хлеб, любовь, власть, наслаждение, но и мысли нет о едином, вездесущем, неделимом.

Суп сильнее бурлит у краев кастрюли. И вот на окраине Европы — в Норвегии — закипело сильнее, и родилась «новая драма».

«Новая драма» — пьесы-катастрофы. Некоторые из них внешне похожи на шекспировские хроники. Только внешне. Преемственность не обнаруживается. Одни ценители выбирали Шекспира — и тогда презрительно отталкивали Ибсена (Ирвинг, Крэг), другие принимали и возвышали Ибсена — и тогда язвительно осмеивали Шекспира (Шоу). Правда, из великих находились и такие, которые творчество и того и другого причисляли к абракадабре (Л. Толстой). Но Толстой — исключение. Кого-то из них надо было принимать, ибо третьего не дано.

У Шекспира трагедия разрешается наказанием зла. Причем прямым наказанием. Гамлет лично поражает короля. Макдуф прямо на сцене убивает Макбета. Злодейство отмщено. И несмотря на кровь, на гибель многих, общее великое равновесие восстановлено.

У Ибсена злодейство расправляется само с собой. И потому нет вздоха от удовлетворенной мести. Нет катарсиса. Так в «Борьбе за престол», так в «Кесаре и галилеянине». Так и в «Гедде Габлер».

Шекспира мало занимают религиозные проблемы. Во многих пьесах вообще трудно разобраться, в какие времена происходит действие — в языческие или в христианские. Но десять заповедей с ним. Они впитаны с молоком матери и не тревожат его. Тревожит их нарушение людьми. Добро и зло разделены четко — благодать и грех.

У Ибсена, напротив, христианские проблемы становятся сюжетами многих пьес. Но кто назовет его религиозным писателем? Да он скорее атеист! Кто, как не атеист, мог создать столь чудовищную фигуру, как глава церкви епископ Николас в «Борьбе за престол»? Скопище всех пороков, интриган и человеконенавистник, который и в смертный час успеваешь отложить змеиные яйца будущего раздора в государстве. И при этом место действия — собор, и весь эпизод густо и язвительно прослоен обрядовыми подробностями. Драма «Кесарь и галилеянин», кажется, целиком посвящена утверждению христианства, противостоящего язычеству. И вот финал. Юлиан Отступник гибнет, власть снова берут христиане. Но почему одной краской унылого фанатизма очерчены победители? Почему при конце этой громадной десятиактной пьесы не забывается начало, где разоблачается коррупция и разврат христианского государства, его нетерпимость и жестокость? Сколько соблазна в раскованном философском мире язычества показывает автор! Он не хитрит. Он искренне хочет утвердить, вернуть христианскую мораль. Он грозит новым отступникам. Но он художник. Он побеждает там, где говорит его талант, его истинное «я», а не намерения ума. Гибнет Юлиан. Но нет радости возмездия. Нет катарсиса. Воздух откачан. Душно.

И даже в «Бранде» — самой утвердительной пьесе — прямолинейный фанатизм героя вызывает не любовь, а лишь неприязненное уважение. И этот служитель Христа сильно смахивает на антихриста — на ницшевского Заратустру. Нет, не получается у Ибсена проповедь. Не только в поздних пьесах, но и в этих, ранних. Он, может быть, даже против своей воли, глашатай нового мировоззрения: без Бога — в философии, со смещенным понятием греха — в морали, без катарсиса — в театре.

Отрицает ли явление Ибсена прошлую трагедию? Нет. Как теория относительности Эйнштейна не отменяет законов Ньютона. Просто новое время определило совершенно новый подход. Ньютон даже предположить не мог, что абсолютной точки отсчета не существует. Все в движении, все во взаимодействии, но наблюдатель (не данный, не конкретный, но некий идеальный наблюдатель) мыслится стоящим твердо. У Эйнштейна оказалось: нельзя не учитывать того, что и наблюдатель находится в сложном собственном движении. И вдруг искривилось прямое пространство-время... Еще сложнее: не искривилось, а оказалось кривым. Всегда было кривым и скрывало это от человека.

Так искривилась трагедия у Ибсена. Можно ли делить его творчество на периоды — сперва древние саги и христианские пьесы, потом — снижение жанра, бытовые пьесы (кризис — говорят некоторые критики, приход к социальному обличению — говорят другие). Думается, что нет. Линия едина. Все его пьесы — пьесы без Бога. Он сразу стал отступником

веры. Это и есть «новая драма». Это и есть жизненная драма самого Ибсена.

Кто положительный герой (или героиня) пьесы Ибсена «Гедда Габлер»? Мы задаем этот вопрос смотревшим спектакль.

— Гедда, — говорят одни. — Она такая сильная, необычная, и притом само название... хотя... — И тут припоминаются все ее преступления.

— Тесман, — говорят другие. — Он так ее любит, он честный, беззащитный, хотя... — И тут припоминается, что он просто невыносим и смешон не только для Гедды, но и для зрителей.

— Левборг, — говорят третьи. — Он очень талантлив, он личность, в нем убежденность, хотя... Почему же эта сильная личность так ничтожно завершила свою жизнь: свое лучшее творение потерял, любовь Теа растоптал, а любви Гедды не добился и погиб от шального выстрела в пьяной драке с проституткой?

— Брак? — Тут никто не ошибется — злодей.

— Теа? — Но ее любовь так безответна, равнодушие к ней всех персонажей настолько велико, что только моралистам приходило в голову назвать ее положительной героиней. Со зрителями этого не случается. Кто же остается?

Тетя Юлле. Скромное второстепенное лицо. Вот с нее и начнем. Сестра покойного Йохума Тесмана, тетка Йоргена. Она появляется в пьесе дважды: в начале первого акта и в начале последнего, четвертого. В обоих случаях она говорит практически об одном и том же: о своей любви к Йоргену, о любви к своей больной сестре Рине. Она полна заботливой энергии и без остатка отдает ее своим любимым. Она христианка, она возлюбила ближних своих, она радостно выполняет свой долг. Ну что ж? Вот вам и положительное лицо.

Только зачем две почти одинаковые сцены?.. Она снова всех любит, всех прощает, жаждет заботиться. Затем, что текст по-новому звучит в изменившейся ситуации. Сестра Рина умерла — «так хорошо, так тихо». Бог взял ее к себе. Тетя Юлле в трауре, в грусти, но она спокойна. Она благочестива и считает неприличным горевать слишком, когда исполнилась воля Божья. Кроме того, много забот с похоронами... и потом — «комнатка покойной Рины не все же будет пустовать».

— Как так? Кого же ты хочешь поместить в ней? — удивленно спрашивает племянник.

— Ах, всегда ведь найдется какая-нибудь бедная больная, которой нужны уход и заботы.

И очень скоро сам Йорген находит ей такую «больную». Это Теа. Замена произошла. Вместо Рины будет Теа. А любовь та же. И вдруг проясняется нечто жутковатое. Чувство тети Юлле совершенно лишено конкретности. Объект не имеет значения. Это просто форма существования. Содержание выхолостилось. Впечатление теплоты, бескорыстия, душевности в первом акте без всякого нажима сменяется в четвертом акте впечатлением равнодушия, привычного мещанского этикета, в конце концов, лишь заботой о собственном покое.

Слова все те же. Изменилась ситуация. Автор нигде ни в чем не обвиняет тетю Юлле, но подсознательно зритель меняет к ней отношение. Анализ не успеть сделать — слишком незначителен эпизод. Внешне вроде все благородно. Но почему-то уже не хочется сказать: «Вот добрая, наивная душа». Сместился наблюдатель. Сместилась точка отсчета. Не то чтобы тетя Юлле определенно перешла в разряд отрицательных героев, нет. Но вот Гедда рядом с ней теперь иначе смотрится. Гедда по-прежнему отчужденно-холодна с тетей. Но если в первом акте мы отмечали в этом бестактность, почти издевку генеральской дочери, то в четвертом обнаруживаем, что есть некоторые основания для такого отношения. Мы невольно (опять подсознательно) фиксируем пронизательность фру Гедды, которая острее нашей, — она сразу разобралась. Так Ибсен накладывает один из многочисленных бликов (на этот раз светлый), формуя фигуру героини.

Через семьдесят лет просумит фильм «Счастье», сделанный француженкой Аньес Варда. Под музыку Моцарта мы увидим городской парк в воскресный день. Счастливое нормальное молодое семейство. Здоровяк муж, красивая жена, симпатичные дети. Потом увидим их в будни — работа, дом, любовь, заботы. А потом муж влюбится в девушку с почты.

Как честный человек он скажет об этом жене. В очередное воскресенье в том же парке жена тихо уйдет от уснувшего на траве мужа, от весело играющих детей и утопится. Будет горе. Если бы фильм кончился на этом, была бы мелодрама. Но финал иной. Муж женится на почтовой девушке, и она оказывается очень хорошей. И хорошо отнеслась к детям. И дети хорошо отнеслись к ней. Снова воскресенье. По парку идет семейство. Звучит Моцарт. Светит солнце. Муж и новая жена здоровы и привлекательны. Дети играют на траве. Все как было, только одного человека заменили другим. А та, первая — 1/4 000 000 000 человечества, — исчезла без следа. Фильм называется «Счастье». После него дышать тяжело. Горечь и тяжелый упрек. Какая стертость личности! Сколько равнодушия в здоровой честной прямоте!

Эта кинодрама зародилась давно — в маленькой рольке тети Юлле в пьесе Ибсена «Гедда Габлер». Не знаю, думала ли об Ибсене Аньес Варда, но именно он открыл впервые зрителям это жестокое смещение, определив через десятилетия беспощадный взгляд на жизнь нового искусства в изменившемся мире.

Гедда . Не странно ли тебе, Теа? Теперь вот ты сидишь с Тесманом... как прежде, бывало, с Эйлертом Левборгом...

Теа . Ах, если бы мне только удалось вдохновить и твоего мужа!

И здесь сменился объект. И здесь привычные действия важнее того, кто ушел навсегда. Мы, зрители, наблюдаем катастрофу любви. Нам горько и смешно от этих подмен, от этого равнодушия, прикрываемого словами о долге, о памяти, о самопожертвовании. Еще на одну ступеньку нашего уважения восходит Гедда. Она сразу разгадала Теа. Теперь оправдывается ее снисходительно-презрительное к ней отношение.

Левборг. Целый час готовится его появление на сцене. О нем говорят, его ждут и от него ожидают, его боятся и за него боятся. Он приходит. Нет сомнения, что это герой. Взоры зрителей прикованы только к нему. Он всесилен. Он выше всех. Он владеет умами. Одним жестом он может перечеркнуть карьеру и благополучие Тесмана. Он может увлечь Гедду. На него с молитвенным испугом взирает Теа. Он не зависит от Бракка и его компании. Изданная им книга, имеющая огромный успех, для него только популярная приманка. И уже написана совсем новая книга — вот в ней «весь Эйлерт Левборг». В ней пророчество будущего. Вот она, рукопись, — здесь с собой. В ней — его высшее свершение. И вдруг в десятиминутной сцене, в салонном разговоре с улыбочками и насмешливыми подколами, все это рушится. Резко и необратимо. Начинается катастрофа, которая на наших глазах унесет две жизни. Из#8209;за чего? Из#8209;за одного язвительного намека Гедды, что, дескать, Теа не вполне уверена в его стойкости и приехала в город, чтобы оградить его от возможной вспышки? Из#8209;за «стаканчика пунша», выпитого за компанию? Да, да! Ведь больше ничего и не случилось, все остальное — следствие. Так в чем же дело?

Новый герой явился в жизни и (впервые через Ибсена) на сцене . Менее всего ему подходит это слово — герой. Он вырвался из плена послушания, ему кажется, что он обрел свободу воли. Над ним нет никого. Ничто не ограничивает его — ни Бог, ни долг, ни стыд. Нет табу, нет запретов. Он поднялся над толпой. Толпа, негодуя и восторгаясь, признала это. Освобожденный от оков, бурно расцвел его талант. Плоды созрели. Но для кого они? Он по природе индивидуалист и эгоист. Он ни с кем не хочет делиться плодами своего таланта. Ему необходимо признание толпы, но он презирает толпу. Причем «толпа» — это вообще все! Даже избранных из толпы для него не существует. Левборг говорит про свою изданную уже книгу: «В ней нет ничего особенного».

Тесман . Подумай! И это ты говоришь!

Бракк . Ее, однако, все чрезвычайно хвалят, — я слышал.

Левборг . Этого только мне и нужно было. Я ведь так и писал ее, чтобы она всем пришлась по вкусу.

Этой, уже изданной книге он противопоставляет рукопись нового произведения. Он говорит Тесману: «Но вот когда выйдет это, Йорген, — ты прочти. Только тут настоящее. Здесь я весь».

Эта книга уже не для всех. Ее он рекомендует только Тесману как специалисту. Мало того, он вслух читает Тесману большие куски из рукописи — ему единственному, старому другу и коллеге.

Но ведь мы-то, зрители, знаем, что и Тесмана он глубоко презирает. Так для кого же все это? Для неведомых читателей? Да! Пустота и безлюдье на горных вершинах свободы! Опять комплекс Наполеона. Опять маленькая песчинка человечества поднялась над пустыней и разрослась до размеров глыбы. Что же дальше? Либо упасть и раздавить множество других песчинок, либо... либо рассыпаться в прах. В крайнем индивидуализме заложено либо всевластие (но тогда нужно действительно быть Наполеоном или отступником — императором Юлианом), либо — самоуничтожение.

Нет, Гедда Габлер не убийца. Вложив пистолет в руку Эйлера, она только угадала и выявила его подсознательное желание. И не случай, но закономерность разрядила пистолет в мизерной потасовке.

По законам канонической драмы или мелодрамы Эйлер Левборг должен быть жертвой — социальной несправедливости, злодейки Гедды, козней Бракка. Зрителю так и хочется посочувствовать ему, омыть слезами душу. И нам, артистам, так и хочется вызвать рыдания и рукоплескания зала погибшему герою, ввести действие в стародавнюю, веками выверенную плоскость борьбы добра и зла. Но Ибсен не позволяет. Его герой перестает быть героем и непостижимым образом ускользает от нашего расположения.

Может быть, Тесман? Добрый, порядочный, чуждый интриге, наивный, верный... Немножко раздражает эта многословность, эти улыбочки, эта быстренькая походочка, эти рыжие волосы, которые он без конца поправляет перед зеркалом... Вообще много суетится. Но тут Ибсен ни при чем — это артист виноват. Это он не дает нам насладиться единственным хорошим человеком на сцене. Правда, многоречивость, бесконечное вклинивание во все разговоры с какими-то абсолютно несвоевременными репликами — это уже автор. Но можно было бы как-то помягче... как-то обойти... Тогда бы был совсем симпатичный человек. Может быть, даже положительный герой. Только вот... Только вот что за герой, которого все остальные персонажи, кроме его тетушки, откровенно считают ординарным, если не просто бездарным, одним трудолюбием высидевшим свою ученую степень? Да и сам он наивно и обреченно признается, что, случись ему вступить в соревнование с Левборгом, он непременно проиграет ему. А в конце пьесы бросает определенно: «Это вот — разбираться в чужих бумагах, приводить их в порядок — как раз по мне!»

Но ведь симпатичным может быть не обязательно талант. Скромный, честный труженик может вызвать наши симпатии. Скромный?

Женившийся на самой яркой девушке их круга, новой Клеопатре, требующей от мужчины подвига за право ее любить? Скромный? Купивший самую дорогую и роскошную виллу, претендующий на профессорскую должность?

Из профессорских качеств одно у него безусловно есть — рассеянность. Он забывает. Забыл свои домашние туфли посреди гостиной, забыл половину дел, порученных ему тетушкой. Но это пустяки. (Хотя и значащие — Ибсен математически точен, у него нет случайных деталей.) Но дальше: он забыл, что сегодня в его честь состоится вечеринка у Бракка, где он согласился присутствовать. Как можно такое забыть ему, человеку честолобивому? Как можно такое забыть, когда это первое и пока единственное приглашение в родном городе?

Гораздо позднее Зигмунд Фрейд напишет целую книгу о таких «забываниях» и с точки зрения психоанализа объяснит подобные «забывания» подсознательной волей, скрытым желанием забыть. При всех издержках его концепции в философском и общегуманитарном плане в ней будет то рациональное зерно, которое войдет во все учебники психологии и психиатрии. Ибсен не читал Фрейда. Не из будущих исследований, а из жизни вытекали его

психологические открытия. Художник, как часто это бывает, опередил ученого.

Тесман «забыл» про вечеринку, потому что хотел забыть, сам того не сознавая. Отказать Бракку никаких оснований нет — Тесман многим ему обязан. Но под благодарностью на дне души лежит неприязнь. Тут и бывшая ревность, все еще не утихшая, и страх перед ловкостью и умелостью Бракка во всех делах, и ожидание подвоха... и вообще они люди несовместимые.

Но вот все уладилось. Собираются на вечеринку. А пока — «по стаканчику пунша!» Все, кроме Левборга. «Это не по моей части», — говорит он. Гедда уговаривает. Соблазнитель Бракк иронизирует: «Холодный пунш ведь не яд!» «Для кого как», — отвечает Левборг.

Правда, для него это яд, он знает. Порядочный Тесман не участвует в уговаривании, это бесчестно — соблазнять алкоголика, бросившего пить. Тесман увел Бракка в сад, оставил Гедду развлекать Левборга. Но вот забежал:

Тесман . Знаешь, Гедда, я хотел спросить тебя, не принести ли все-таки сюда пуншу? По крайней мере тебе? А?

Гедда . Спасибо, мой друг. И парочку пирожных...

Тесман . Хорошо.

И принес пунш и два стакана.

Гедда . Но ты налил два стакана! Господин Левборг ведь не желает.

Забыл! Опять забыл! Сам растерялся от удивившей его забывчивости. Неловко пробормотал, что фру Эльвстед потом придет, что это для нее... Но ведь забыл то, что нельзя было забывать, стаканчик-то и оказался роковым.

А дальше состоялось парное «забывание», приведшее к катастрофе.

Левборг прямо на улице потерял драгоценную рукопись, Тесман поражается — «и даже не заметил». Забыл про то, в чем смысл его жизни! Тесман говорит: «Пожалуй, это одно из замечательнейших произведений, которые когда-либо были написаны!»

Тесман . Признаюсь тебе в одном, Гедда. Когда он кончил, во мне шевельнулось что-то нехорошее.

Гедда . Нехорошее?

Тесман . Я позавидовал Эйлерту, что он мог написать такую вещь.

И вот ее-то Эйлерт теряет.

И «даже не замечает». Тесман подобрал, догнал Эйлерта и...

Гедда . Почему ты не отдал ему пакет сейчас же?

Закономерный вопрос. И страннейший ответ:

Тесман . Я побоялся... он был в таком состоянии...

Ну, не отдавать, но сказать-то можно было! Или хоть на следующий день при встрече с Теа, сходящей с ума из-за пропажи.

Тесман (Гедде) . Но ты, верно, сказала, что она у нас?

Гедда . Нет. А ты разве сказал фру Эльвстед?

Тесман . Нет, мне не хотелось...

Чертовщина какая-то. Человек все время говорит, что он хочет отдать чужую величайшую ценность ее владельцу, но как доходит до дела, даже не говорит, что ценность у

него. Надо побежать, надо отдать...

Гедда . Нет, не отдавай!.. Дай мне сначала прочесть.

Тесман . Нет, милочка Гедда, никак не могу, не смею, ей-богу.

Он из рук не выпускает рукопись. Но вот сообщение — тетя Рина при смерти. Тесман забегал — где пальто, где шляпа? И... забыл рукопись, которую уже пора отдать, уже утро...

Гедда . Пакет, Тесман!

Тесман . Давай!

Гедда . Нет, нет, я пока спрячу сама.

Тесман уходит. Отдал. Хотя предчувствовал почему-то, что это опасно. Сам же говорил об этом! Оставил! И Гедда сжигает рукопись.

Как ни кричит потом Йорген, как ни стучит кулаками по столу, его гнев серьезно опровергается словами Гедды.

Гедда . И ты признался мне, что позавидовал ему.

Тесман . Господи! Ведь нельзя же было понимать этого так буквально!

Гедда . Во всяком случае, я не могла вынести мысли, что кто-нибудь может затмить тебя.

И это при известном нам отношении Гедды к мужу? Насмешка, что ли? Да. И очень жестокая. Она вытаскивает наружу подспудное желание Тесмана.

И наконец, в финале Тесман «забывает» вдруг свою любовь к Гедде и саму Гедду. Он весь в бумагах. Он искупает свой грех восстановлением книги Левборга по черновикам. Он забывает свои слова первого акта: «Гедда — ведь это венец всего!» Теперь Гедда мешает. Надо уйти от нее в укромный уголок. Или она пусть уйдет в укромный уголок болтать с Брачком. Мешает Гедда. Когда раздастся выстрел и все обнаружится, будет потрясение. Но актер, играющий Тесмана, не может не почувствовать, что это, если можно так выразиться, ожидаемое потрясение. А может быть, рискнуть, сказав: втайне желаемое потрясение? Раньше, чем Гедда ушла из жизни, она ушла из жизни Тесмана. Так построена автором эта сложная линия. Так она ощущается при первом чтении. Так осознается в процессе многократного исполнения этой роли.

Неужели он мог желать гибели своей жены? Он, тихий, добрый Тесман? Выдумки, выдумки! Но вспомним другую пьесу Ибсена — «Строитель Сольнес». Там есть монолог Сольнеса, где он говорит, что его вина в возникшем пожаре его дома и гибели в огне двух его малолетних детей. Неужели он мог желать гибели своих малюток? Нет, не желал. Но жаждал катастрофы в подсознании, чтобы начать новую жизнь. Видел неисправный дымоход, замечал опасность, но «забывал» починить. Он — строитель! — забывал. И свершилось. Он обязан был не забыть, но забыл. В этом его вина.

Тесман был обязан в атмосфере только что случившейся гибели Левборга заметить состояние Гедды, вспомнить, что в комнате, куда она уходит, лежит заряженный пистолет, но не вспомнил, забыл. И зритель не может сочувствовать его горю. Это не роковые совпадения трагедии. Это случайности «новой драмы», отражающие жестокую закономерность.

И наконец, сама героиня. Слово «проницательность», многократно уже употребленное по отношению к ней, проявляет ее острый ум и ее интуицию. В черном свете видит она окружающих ее людей. Жестка и жестока с ними. И в результате все ее оценки оказываются обоснованными. Ее последовательное тотальное отрицание почти революционно. В каждой сцене, в каждом контакте взрывает она буржуазную успокоенность. Именно это отпугивало в ней зрителей премьеры столетней давности. Именно это привлекало внимание крупнейших актрис начала века. Именно это современных зрителей, особенно женщин, заставляет с уважительным интересом вглядываться в героиню. Зрительницы не отворачиваются от ее

злостных поступков, но пытаются понять их причину. Это трудно. Как и в случае с Левборгом, здесь мы имеем дело с яркой индивидуальностью (что привлекательно), граничащей с крайним индивидуализмом (что замыкает героиню в себе, окружает ее непроницаемой скорлупой).

Гедда не революционерка. Гедда экстремистка. Ее поведение, как всякий экстремизм, в своем глобальном нарушении мещанских норм, в своей запредельности смыкается с конформизмом и, в конце концов, с тем же мещанством. Бракк говорит ей: «Не избежать скандала... Того, чего вы до смерти боитесь». Да, боится скандала. Демонстрирует свою независимость от Тесмана и его карьеры, но хочет жить в роскошной вилле, хочет иметь лакея и верховую лошадь для прогулок. Не любит мужа, но вовсе не собирается уйти от него. В свое время не решилась соединить свою судьбу со скандальным Левборгом и поражается, как это замужняя Теа открыто говорит о своей любви к Эйлерту.

Красота — вот мерило ее жизни. Но все, что она видит, лишено для нее красоты. Отвратителен запах цветов, мизерна кропотливая научная деятельность, которой занимаются муж и его коллеги, омерзительна мысль о беременности и будущем ребенке. Однажды она восклицает: «Наконец-то смелый поступок... В этом есть красота».

Это о том, что Левборг покончил с собой выстрелом в висок — так красиво! Но когда выясняется, что выстрел был не добровольный, а случайный, и не в висок и не в грудь (это бы «тоже ничего»), а в живот, тогда: «Только этого недоставало! За что я ни схвачусь, куда ни обернусь... всюду так и следует за мной по пятам смешное и пошлое, как проклятие какое-то!»

В своем отрицании, в своей красоте и незаурядности Гедда тоже вырвалась из бесконечного ряда песчинок. Она глыба. И у нее — тоже был выбор — давить, властвовать или самоуничтожиться. Она властвовала. В своем ограниченном кружке она была Клеопатрой, утверждающей новую мораль. В доступной ей сфере она хотела «держать в руках судьбу человека». И получилось. Все зависели от нее — и Тесман, и тетя Юлле. И простодушная Теа попала в ее сети. И Бракк, полный вожделия к ней, зависит от ее решения. А ей не нужен любовник. Ей нужна власть. Поэтому она и не сближается с ним, и не отпускает его, сохраняя в нем смутные надежды. Последний, но главный — Эйлерт. Он вошел в ее дом независимым человеком. Она нашла его слабое место, и он болезненно и мучительно попал в число подданных. Но он слишком талантлив и слишком строптив. Ему была дана не смутная надежда, как Бракку, а пистолет и приказ на самоуничтожение. Пусть коряво, пусть искривленно, но приказ был выполнен. Да, Клеопатра. Да, Наполеон в юбке, воюющий с беззащитными мещанами на узеньком домашнем поле битвы.

Но вот изменились обстоятельства. Оказалось, что Гедда множеством нитей связана с презираемым ею миром: Левборга больше нет. Тесман и Теа объединились в мышиную работу с бумагами покойного, но Гедде не пробиться в их мирок. Остался Бракк. Но теперь уже она зависит от него. Он шантажирует и не ждет больше ее воли, а требует подчинения. Власть кончилась. Оборвались нити. А просто жить она не может. Нет любви. Ни к людям, ни к природе, ни к прошлому. Нет памяти. Сверхчеловек совершает свою последнюю акцию — убивает себя. Вот все, что в результате оказалось подвластно свободной воле.

Не будем идеализировать историю. Вместе с именами героев в ее анналы попадали имена и деяния злодеев. Был Нерон, был Герострат, была святая инквизиция. Были многие людоедские войны с призывом уничтожить врага, его жилище, его родных и детей дотла. Были кровавые тираны и кровавые разбойники. В древнейшие времена самые невинные приносились в жертву богам. Но все это злодейство творило свои кровавые дела либо из ошибочно узко понятой справедливости, либо под циничным прикрытием той же справедливости. Черное почитало себя белым, или притворялось белым, или издевательски заставляло признать себя белым. Зло свершалось «во имя того, чтобы...» или «потому что...». Жертвы приносились, чтобы задобрить богов, инквизиция действовала от имени Бога, войны велись во имя веры. Самые жестокие и коварные властители действовали якобы в интересах народа и от имени народа.

Корысть, месть, зависть, ревность, властолюбие — вот подлинные побудительные причины преступления, всегда скрываемые, всегда камуфлируемые под деяния «во имя» и «от имени». Зло творит свои черные дела, но всегда старается рядиться под добро. Тем самым признавая существование добра и его первенство. Как ни страшен, как ни силен ад, он лишь полюсная противоположность рая. Рай существует. Так думали люди.

Но вот новое явление. Прочитываем очень интересную статью Ксении Мяло «На путях бунта: от протеста к террору»: «... Уже в XVIII веке обозначилась и другая линия, исходящая из представления о человеке как вместилище разрушительных и несущих смерть инстинктов, которым тем не менее надо даровать свободу. С уникальной последовательностью эта посылка была доведена до своих крайних выводов в творчестве маркиза де Сада. В философии Сада «свобода» как абсолютная ценность укрепляется не «кровью тиранов», но кровью любого человека, которую другой человек пожелает пролить во имя утверждения собственной свободы. «Примите свободу преступления, — писал Сад, — и вы навсегда войдете в состояние бунта, как входят в состояние благодати»».

То есть впервые сформулирована мысль хуже чем людоедская: цель преступления — само преступление. Объект насилия неважен, возможна любая подмена. Впервые, но не в последний раз. Скверна насилия как самовыражения норовит прилипнуть к днищу корабля революции. Эскалация бесовщины от узких кружков самоубийц и сексуального бунта, от бомбистского анархизма и нечаевщины до левацкого загиба и до терроризма 70-х годов. До группы «Баадер-Майнхоф» в ФРГ, до «красных бригад» в Италии.

Зловещими хамелеонами меняя цвета, окрашиваясь то красным, то черным, террористы творят насилие и проповедают насилие. Вот несколько высказываний (взято из той же статьи Ксении Мяло).

Теоретик анархизма Макс Штирнер: «То, что надвигается на нас, — это не новая революция, а мощное, гордое, бессовестное и бесстыдное преступление».

Ульрика Майнхоф (группа «Баадер-Майнхоф»): «Мы должны взрывом вызвать фашизм к жизни, чтобы все увидели его, и тогда народ обратится к нам в поисках руководства». Она же: «Насколько интереснее учиться грабить банки и выскакивать на полном ходу из машины, чем сидеть за пишущей машинкой».

Ульрика Майнхоф (о поджоге универмага во Франкфурте-на-Майне, где погибло множество людей): «Прогрессивное значение пожара в универмаге заключается не в уничтожении товаров, оно заключается в преступности акта, в правонарушении как таковом».

Андреас Баадер: «... Человек и история творятся самопожертвованием и убийством».

Бернардина Дорн (лидер группы «везерменов», в связи с убийством бандой Мэнсона беременной актрисы Шарон Тейт и ее гостей): «... Сначала они приканчивают этих свиней, затем обедают в той же комнате, а потом еще втыкают свинье Тейт вилку в живот. Здорово!..»

Антонио Негри (профессор Падуанского университета, ныне находящийся под следствием по обвинению в террористической деятельности): «Полное жизни животное, свирепое со своими врагами, дикое и свободное в своих страстях, — такой мне хочется видеть коммунистическую диктатуру».

Вот предел демагогии, вот крайнее выражение маскировки, подмены понятий и лозунгов.

Одиночные убийства. Взрывы и поджоги в общественных местах, похищения, пытки, устрашающие акции вандализма, коллективные самоубийства (как это было при конце группы «Баадер-Майнхоф» в тюрьме «Штаммгейм»). Бунт против буржуазности, бунт против мещанства. Подавленная, стертая 1/5 000 000 000 человечества утверждает себя через крайний индивидуализм и через насилие. Они говорят о терроре, заключенном в самом строении общества и ежесекундно применяемом в отношении каждого из его членов. Говорят об «исполнительском терроре» — о поголовной вине всех людей, одетых в униформу. Называют (не без основания) буржуазное государство фашистским, борются с ним и сами исповедуют фашистский дух и фашистские методы. Для полного самовыявления, для полного проявления силы индивидуумы-наильники вынуждены группироваться. Создаются банды,

отряды, целые тайные армии. Союз индивидуальностей рано или поздно, но неизбежно приводит к созданию жесткой системы, где все определяют дисциплина и приказ начальника, иногда безличного, невидимого и незнаемого рядовыми членами группы. Крайности смыкаются в этом порочном круге. В борьбе с цивилизацией используются все более извращенные достижения цивилизации — оружие, химия, транспорт. Цивилизация создает все новые средства для уничтожения самой себя. Дому человечества угрожает опасность быть разрушенным.

Оговоримся: эта апокалипсическая картина отражает лишь подпольное микробное кишение. Запас прочности еще велик, народный здравый смысл не утерян, мощны силы, способные противостоять скверне. Но сейчас речь идет о симптомах болезни. Болезни, быть может, опасной. Социальный оптимизм, вера в будущее не должны делать нас беспечными в отношении процессов, которые могут замедлить и даже на время извратить неодолимый материальный, духовный и социальный прогресс.

Во времена Ибсена все это еще не расцвело ядовитым цветом. Это были еще зеленые побеги сорняков, растущие рядом с идеями обновления и прогресса. Что-то доносилось из Европы — отдельные вспышки, тогда еще трудно отличимые от обыкновенной уголовщины. В Норвегии всего-то — кружок Йегера, где собиралась модная богема, все зло видевшая в христианстве. Кружок выработал «новые десять заповедей», из которых первая — «Не почитай отца и мать», а последняя — «Покончи с собой». Но тогда это казалось чем-то несерьезным — масками смерти на карнавале. Члены этого кружка, конечно же, читали и смотрели Ибсена, были его поклонниками: он воплотитель «нового духа».

А что же Ибсен? Да, этот «кабинетный» по преимуществу человек ощутил и выразил «новый дух». Но он же — еще тогда — увидел обратную сторону зарождающегося процесса. Не он один, но в театре — он первый и по-своему. Он отверг рутину и явил «дух протеста», но художественным гением догадался, что говорит не о духе социальной революции, а о будущем левацком бунте. Он выразил, но нигде не утвердил, не романтизировал этот дух. Там, за поляной новых невиданных цветов, он предощутил пропасть и дал ощутить ее тем, кто следовал за ним. Не декларациями. Всегда — средствами театра, средствами нового драматического письма. Именно отсюда это неожиданное, из глубины идущее осмеяние, снижение «нового героя». В странных вспышках смеха, возникающих в зале во время трагических событий, и есть мгновения прямого разговора автора со зрителем помимо персонажа, проявление авторской точки зрения. Автором задана невозможность катарсиса — очищения, зритель должен насторожиться, напрячься от финала и оглянуться на себя и на жизнь.

Через тридцать лет появятся первые пьесы Бертольта Брехта. К концу 20-х годов сформируется его театр и его эстетика — театр откровенно политический, агитационный, эстетика откровенно нетрадиционная, выворачивающая все привычное наизнанку, пародирующая. Ибсен и Брехт только на первый взгляд кажутся полюсными противоположностями. Брехтовское «очуждение» должно в числе своих предков называть пьесы великого норвежца. Осмеливаюсь утверждать это не в результате прочитанных исследований, а как актер, которому довелось играть и того и другого драматурга и который на собственном опыте ощутил это сходство.

Политический театр Брехта старался разрушить привычные театральные эмоции, разорвать действие — зонгом, пародией, неожиданной параллелью, прямой публицистикой. Цель — заставить зрителя думать над реальной проблемой, а не переживать некую условную проблему. Для Брехта театр с его традициями, с его массовостью, с его силой воздействия — инструмент для пробивания дыры сквозь эмоции в сознание. Метод — резкий обрыв действия, смещение жанровое и ритмическое.

Ибсен не имел подобных целей, не ставил подобных задач. Действие у него замкнуто в сюжете и не рвется. (Хотя вспомним «Пер Гюнта»!.. И все же в большинстве пьес не рвется.) Но внутри действия тонко и почти неуловимо происходит это самое смещение. И тогда — рывок от драмы почти к пародии, и тогда эти неожиданные реакции зрителя. Цель — пробить

скорлупу театральности, вывести зрителей в реальный мир и поставить перед реальной катастрофой. Новыми средствами воздействовать на новых людей. Остеречь и заставить думать. Вот она — активная позиция автора.

Ибсен не имел прямых последователей, не имел учеников. И, однако, влияние его на всю западную драматургию огромно. И не только на драматургию. И не только на западную. Можно бы покопаться в текстах и в многочисленных трудах исследователей — проследить эти влияния: и в философском, и в психологическом, и в профессионально-драматургическом плане. Но сейчас речь о другом.

Речь о позиции, о зоркости и об ответственности художника. Культ сверхчеловека, культ насилия, примат зверства в человеке, которое гораздо омерзительнее самых жестоких проявлений в животном мире, за последние два века нашли довольно многочисленных воспевателей.

Современники Фридриха Ницше (в том числе и Ибсен) почитали его скорее поэтом, чем философом. Не будем спорить с ними. Но, доведись Ницше дожить до гитлеризма, он вряд ли смог бы сохранить сверхчеловеческое спокойствие в отношении последствий своих слов и поступков, как его герой Заратустра. Наверно, он был бы подобен ученому, который в кабинете теоретически делал выкладки о возможности расщепления атома, а потом увидел атомный взрыв над Хиросимой и услышал от организаторов взрыва благодарные ссылки на свое имя.

Гамсун, поэт духовного и физического голода, поэт мистической женственности, остро чувствующий возможность реванша для ничтожной песчинки человечества в сверхпроявлениях, дающих неуязвимость, пришел к партии Квислинга, сотрудничавшей с немецким фашизмом.

Пиранделло всем сердцем посочувствовал жертвам насилия — социального и индивидуального. Но он столько раз пережил и выразил безвыходность положения, что уверился в неизменности насилия, в его естественности. Не только обстоятельства, но и идеология привели его в фашистскую партию Муссолини. К счастью, у него хватило чутья и мужества осознать ошибку.

Поэтизация насилия в любых формах и само насилие — оторваны друг от друга или связаны?

«Переступить», нарушить давящую мораль; нарушить угнетающий закон и сделать это не тайно — не прятать жертву, а выставить на публичное обозрение. Видимая безмотивность преступлений создает маску бескорыстия (хотя на деле зачастую это именно маска, а вовсе не бескорыстие). В этом есть что-то просящееся на подмостки, что-то от жуткого театра. «Революция — это театр на улице!» (с. 205), — пишет один из теоретиков терроризма. А вот еще террористка Б. Штюмер в «Воспоминаниях о банде Баадер-Майнхоф»: «Все мы вошли в политику как в продолжение студенческих хэппенингов» (с. 204). Игровое начало, театр присутствуют во всех мистериях молодых бунтарей. И вполне осознанно. Мещанские буржуазные будни перечеркиваются освобожденным карнавалом, блаженным экстазом: уличные беспорядки, «коллективная любовь», горящие машины жалких собственников, факелы универмагов и кинотеатров с воющей и гибнущей толпой, а потом обязательно ритуальные клятвы подполья, детектив конспирации, по собственным признаниям террористов, являющийся калькой с современного кино, и... пытки, убийства, кровь, о которых кричат сами убийцы по телефону, кричит западное радио, телевидение. Безмолвно кричат жертвы с миллионов фотографий в газетах, роскошных журналах на дорогой бумаге — кричат кошмаром изодранной жестокости.

В мире, где все это происходит, сам театр (в обычном смысле — как профессиональное учреждение, где актеры разыгрывают представление перед зрителями) тоже меняется. Театр выплескивается на улицу, улица врывается в театр. И тут вспоминается и выносится на знамена формула необыкновенно одаренного, полубезумного поэта и мечтателя Антонена Арто: «Театр — это преступление». И вот уже преступление становится не просто элементом сюжета, а самим предметом разглядывания. Сперва условно, а потом и реально. Сперва

разворачиваются на сцене преступления морали: поправление стыда, приличий, безразличности — всех охранительных покровов человеческой души. А потом и сам акт смерти ставится на службу для возбуждения нового «катарсиса» в пресыщенном зрителе. Миллионы раз на тысячах сцен и экранов все более естественно пробуют осуществить для зрителя насильственную смерть. Во всех подробностях, под микроскопом, замедленно, чтоб ничего не пропустить. И наконец, само реальное убивание, отнимание жизни снимается на пленку и выдается за искусство (правда, подпольно, но от этого с не меньшим рыночным спросом), — это было в США. «Нельзя же понимать все так буквально!» — может быть, воскликнул бы поэт театра Антонен Арто, будь он жив и знай он об этом. Но уже выкрикивал эти слова Йорген Тесман. И Гедда Габлер уже совершила преступление, почувствовав первый импульс именно в желаниях Тесмана.

«Новая драма» Ибсена создала психологическую катастрофу перед зрителем. Новейшая драма — хэппенинг — создавала реальную катастрофу для зрителей, потому что сами зрители включены в действие. Терроризм, используя театральные средства вместе со средствами устрашения, претендует на вызывание национальной и даже мировой катастрофы. Намерения и последствия перестают быть столь удаленными, что связь их не прочитывается. Жан Жене, пришедший в литературу из уголовного мира, ныне известный поэт и драматург, певец преступления, пишет: «Насилие и жизнь — это почти синонимы. Росток, разрывающий оцепенелую землю, птенец, пробивающий скорлупу яйца, оплодотворение женщины, рождение ребенка — все это суть явления, которые можно назвать насилием. Всякая организованная социальность пронизана «брутальностью», жестокостью, всякое «спонтанное насилие жизни», естественно продолжаемое революционным насилием, стремится разбить эту «организованную жестокость». Мы обязаны Андреасу Баадеру, Ульрике Майнхоф, Холтеру Майнсу, РАФ в целом тем, что они заставили нас понять — не словами, а своими действиями: лишь насилие может покончить с жестокостью» (с. 200–201).

В этом панегирике насилию трудно различить «хорошее» насилие от «плохой» жестокости. Если все дело в социальной организованности, то банда — тоже зародыш социума (как, кстати, показали дальнейшие события с «красными бригадами», в частности убийство Альдо Моро и последующий судебный процесс).

Не посмеем вмешиваться в авторские симпатии и авторское право Жана Поля Сартра. Он написал огромную книгу о Жене, он посвятил ему свое замечательное исследование о Бодлере. Он увидел в нем надежду французской литературы. Ему виднее. Но горько вспоминать, что Сартр — один из крупнейших французских драматургов, писатель, мыслитель, философ — в свои шестьдесят лет бегал в кедах по Парижу, рассовывая маоистские листовки прохожим, подогревая и без того раскаленную атмосферу насилия, бессмысленного, безадресного. Это было в 68-м. Да, французский маоизм отличался от китайского, не все еще факты насилия в Китае были известны. Но в 66-м году был убит хунвэйбинами Лао Шэ, выдающийся писатель. Убит среди множества и множества других. А ведь его не мог не знать и не ценить Сартр.

Новый «катарсис» — в замене клюквенного сока Пьеро настоящей кровью безымянной жертвы.

Ибсен — так давно, еще в самом начале великого кризиса духа, еще в самом начале великих перемен, — одним из первых начал ломку старого и выразил «новый дух». Но он не совершил ошибки, не побежал вслед за своими последователями, как это сделал Сартр. Ибсен остался за своим письменным столом, как капитан за штурвалом. Подобно своему деду-моряку, он знал, что нужно много мужества, стойкости, зоркости, чтобы выстоять в бурю. Мир грозно тревожен. Есть смерть, есть насилие, есть война. Не закроем на это глаза, покажем людям то, что есть. Но не прославим! Не воспоем! Восстанем против насилия. В этом труд. В этом позиция. В этом борьба.

P. S. Спектакль «Гедда Габлер» был поставлен в театре имени Моссовета в 1984 году.

Режиссер — Кама Гинкас.

Роли исполняли: Гедда — Н. Тенякова, Тесман — С. Юрский, Браак — Е. Стеблов, Левборг — Г. Бортников, Теа — И. Аленикова, Тетя Юлле — Г. Костырева.

Спектакль прошел при аншлагах более 100 раз.

Р. Р. S. Я вспомнил об этой статье после 11 сентября 2001 г.

Был доктор...

Это об Антоне Павловиче Чехове. Пушкин и Чехов — я всегда воспринимал их не как классиков, а как живых людей, с которыми очень хотелось познакомиться.

Началась перестройка. Появились частные издательства. Одно из них создал мой старый товарищ Иван Менджеричский. Станный он был коммерсант. Кругом гнали детективы, эротику, а он классику издавал — шеститомник Лескова, двухтомник Чехова. Имел новые планы, но... разорилось издательство. Иван уехал в Америку. А книжки все-таки существуют. Горжусь тем, что участвовал в этой затее и написал к Чеховскому двухтомнику предисловие. Для меня это было важно.

Нечто очень общее

Последний классик. Бесспорно, последний. Бесспорно, классик.

На каждый век — свое количество славы. На XIX — было дано невероятно много. Но небезгранично. Век катился к концу. Оставалось каких-нибудь пятнадцать-двадцать лет. Гигантская фигура Льва Николаевича Толстого закрыла, казалось, собою поле видимости — всей человеческой жизни не хватит, чтобы только прочесть и осмыслить то, что предложил Толстой. На нижних ярусах литературного Олимпа было тесно. И тут — без всяких манифестов и прокламаций, минуя жесткую принадлежность кружкам, движениям, направлениям, мелким, легким шагом небольших рассказиков, новеллочек... под масочкой всего лишь наблюдательного шутника Антоши Чехонте — вошел в литературу, в жизнь России, в мир тот, кто замкнул плеяду великих, — Антон Павлович Чехов.

Повествовательная естественность письма, верность литературы жизни праздновали свой закат. Слово «реализм» еще не обросло прилагательными, еще не стало употребляться ни в агрессивно-полюемическом, ни в приказном, ни в уничижительном смыслах. Реалистами были все. Бога еще не начали искать. Его еще не потеряли. Он еще был. Мука жизни вызывала в художнике сочувствие к другим, а не вопль о собственной боли. Только такие люди и считались художниками.

Формальная отмена рабства сняла запреты — во всем ужасе стала обнажаться жизнь народная. Не меняться — только обнажаться. Литература выставила ее на всеобщее обозрение укором всей читающей публике и уколом совести каждому в отдельности. Хрестоматии оставили нам — как первого и несравненного — из того времени А. П. Чехова. Остальные шли группами или списком. Следующий за Чеховым — Горький, но это уже другой век.

Другой век наступил и вот... уже почти миновал. Сегодня время ПЕРЕ — переименований, переосмысления, перестройки и еще... перехлеста во всем. Хрестоматии оплеваны, все, что носило имя Горького (чур меня, чур!), переименовано, Чернышевский — объект для глумления, Герцен — предмет насмешек, улица Гоголя была в Ленинграде, но в географию Санкт-Петербурга как-то уже не очень вписывается. Улица Чехова в Москве пока существует и даже оканчивается нынче станцией метро «Чеховская». Однако и к Чехову все ближе, все грознее приступает «со всей откровенностью» эпоха только что отмененной

цензуры. Говорят, дескать, уныл, дескать, в мелочах погряз, удали нет, на Россию клеветает, человека оболгал. И вообще, говорят, таких, как он, было много. Это, говорят, случай и прихоть советской власти его из ряда вывели. Случай — то, что Художественный театр поставил все его пьесы и чайку на занавесе закрепил. А прихоть — эмигрантов намертво отрезали от читателей, а своих всех лучших если не убили, — молчать заставили или задним числом, подлогом, из истории выкинули. Время откровенное. Шатаются бывшие авторитеты.

Вот тут-то мы с вами, уважаемый читатель, и открываем первую книгу двухтомника чеховских рассказов.

Нечто очень личное

Давно, в пятидесятые годы, праздновали юбилей Е. В. Карповой — руководительницы и режиссера Студенческого театра ЛГУ. Пиком поздравления была галерея портретов в рамках — великие писатели, пьесы которых ставила на сцене Карпова. Портреты оживали и начинали говорить. Я играл Чехова. Все у нас было поставлено солидно — грим делал выдающийся мастер с «Ленфильма». Каждый «портрет» занимал часа два. Засели за работу едва ли не с утра. Мы медленно преображались под искусными руками Василия Петровича — уже ходили по коридору, учили текст и нервничали Островский, Мольер, Гоголь. Я смотрел в зеркало не отрываясь. Сперва — с бородкой и усами — проступили черты моего покойного отца — Юрия Сергеевича. Потом лег парик, пенсне... черный шнурок. Я очень волновался. Действо напоминало спиритический сеанс. Грумер работал над бровями. Сейчас я исчезну, и в зеркале должен явиться дух великого и любимого человека, которого я очень хорошо знаю... который похож на моего отца... на которого благодаря искусству грумера все более становлюсь похож я. Меня переполняют гордость и тревога. Что там будет дальше — кто знает?! — но это уже случилось в моей жизни: у меня особенное, личное отношение к моему любимому автору.

Я возвращался к нему всю жизнь. Я много играл в его пьесах, исполнял его рассказы на эстраде. Тексты Чехова не надоедают.

Они выдерживают соседство с кем угодно. Чехова можно читать после сугубо современного комического шлягера, и после напряженных лирических стихов, и после экспрессивного модерна. Чехов всегда мгновенно создает собственную атмосферу: возвращает нас к естественности, к самому существенному в природе человека, в отношениях людей.

Когда, в каком возрасте к нам приходит Чехов? Тогда, когда мы научились читать? «Каштанка», «Мальчики», хрестоматийный Ванька Жуков, обжигающий невыносимо жуткой правдой маленький рассказ «Спать хочется»... А потом — так помню — потрясает и привлекает авторская смелость: назвать длинный-длинный рассказ, даже повесть — «Скучная история».

Фаина Григорьевна Раневская говорила мне, что увлеклась и плакала над «Скучной историей» в девять лет. Она говорила: «Я так любила, так жалела, так понимала старого профессора. Я прочитывала последнюю страницу и начинала сначала. Однажды утром я вновь читала «Скучную историю». Я слышала, как по коридору в гостиную прошла мама. Скрипнуло кресло, прошуршала газета. И раздался страшный крик. Я вбежала в комнату и увидела, что мама лежит без чувств на полу, рядом с ней свежая газета с сообщением о смерти Чехова».

Вспомним: позже Фаина Григорьевна взяла фамилию героини чеховской пьесы как сценический псевдоним. Великой актрисой она стала под фамилией Раневская.

Подумать только — меня отделяет от Чехова всего два рукопожатия: незабвенная Раневская дружила с Качаловым, а он, конечно, не раз пожимал руку Антону Павловичу. Как близко. Как далеко! Чехов умер девяносто лет назад.

Нечто очень спорное

Сочинитель — он и есть сочинитель. Он рассказывает небывалые истории про небывалых людей. Действие происходит в небывалых местах. Фантазия, воображение! Да что говорить! И в жизни, только глянь — такие страсти, такие хитросплетения. Уголовную хронику достаточно проглядеть хорошему сочинителю, и чуть ли не каждое дело — на целый роман.

Только вот Чехову никак не подходит это — «сочинитель». «Доктор Чехов» — подходит, а «сочинитель» — нет. Страсть, преступление, великие дела, борьба, победа, злодейство, отсветы Рая и отблески Ада — все это есть, несомненно есть в жизни. Это часть ее, вспышки огней в ночи...

И люди необыкновенные есть — сильные, отчаянные, негибаемые, гениальные... великие грешники, страстотерпцы... есть они. О, опять же — это часть, часть людей, блестящие крупинки в морском песке человечества. Да, да, есть такие люди, и есть такие мгновения... На них-то в основном направлен свет литературы и искусства.

А другая, большая часть сидит в зрительном зале и дивится деяниям героев и злодеев, аплодирует, порой освистывает, ошикивает, но снова смотрит, обсуждает, критикует. Это культурная и ококультурная публика — «чистая публика», как говорили, или слегка почистившаяся к случаю. А дальше... дальше еще большая часть — «публика нечистая», далекая от всяких искусств, темная. Там, в темноте, тоже страсти-мордасти, и трагедии, и буйство, и веселье свое, но все это как-то недоосознанно, не выражено, пока не найдется сочинитель, пока не вытащит он что-нибудь невероятное, в благодати ли, в грехе ли, из жизни нечистого люда на свет искусства перед лицом все той же чистой публики. Ведь только она и поймет.

Так и видится: сцена, большой зал, а за ним бескрайнее пространство. Весь свет на сцену, в зале только отсветы, а далее тьма-тьмущая, одни редкие зарницы. И все — все это! — жизнь. И большая, огромная часть этой жизни — не сдвиг, не подвиг и даже не поступок, а рутина, ежедневность, сомнение, слабость, слабость воли, болезни... Доктора, доктора мне!

Доктор Чехов переменяет свет. Направил фонарь туда, «в зрительские ряды», и луч выхватил из темноты фигуры, лица, позы, совсем не предназначенные для обозрения...

Отсюда особый — чеховский — комический эффект: людей застали врасплох. Они думали, что они зрители, а их вдруг сделали героями совсем другого спектакля. Иногда это выходит буквально: сидел себе человек и глядел на сцену, где давали «Корневильские колокола». А Чехов предложил нам, читателям, глядеть на него, на этого ничем не примечательного человека. И надо же было ему в этот самый момент чихнуть и обрызгать лысину впереди сидящего генерала!

В других случаях чеховский взгляд — это вторжение в одиночество, высвечивание мыслей, погружение в подсознание. Чехов никогда не пишет портрет, он смотрит откуда-то со стороны, сбоку, не давая объекту возможности встать в позу, притвориться не тем, что он есть на самом деле.

Это может раздражать. Это может породить мнение, что художник жесток, людей не любит. Ты, дескать, сочинитель? Ну и сочиняй! Нечего за нами подглядывать. Мало ли что человек думает, что он там делает, запершись в собственном доме. Частная жизнь неприкосновенна. Мои семейные отношения никого не касаются, мысли мои, слава Богу, скрыты от посторонних. Откуда вы знаете, что я думаю? Как вообще вы попали сюда? У нас вроде замки крепкие!

— А доктора не вызывали? А?

Эффект, открытый Честертоном: мы не замечаем людей, исполняющих определенную, привычную функцию. Почтальоны, слуги, ремонтники становятся невидимками, тенями, ускользают от внимания людей, на которых они работают. Они как бы не в счет. И врачи — врачи принадлежат к той же категории. Представим себе: некоего человека допрашивают и задают решающий вопрос:

— А вы никому не говорили о своих неприятностях?

— Никому.

— Вспомните, это очень важно.

— Никому. Жене говорил, а больше никому.

Этот человек ни за что не вспомнит, что доктору, которого он сам вызывал, — доктору он говорил все, как на исповеди, больше, чем на исповеди. Говорил как с самим собой, говорил как думал.

Вот с этой точки, близкой и невидимой, смотрит доктор Чехов. И не только потому он доктор, что получил медицинское образование и всю жизнь не оставлял самоотверженной практики, но и потому, что перед ним люди открывают то, что только врачу доверить можно. Так он видит мир.

И нет в нем ни на йоту соглядатая, подглядывателя. Он не для смеху, не для сатиры, не «чтобы опозорить» — его вызывали! Подчеркнем это слово: «вызывали». Потому что в толпе зрителей каждый есть отдельный человек. Каждый — герой спектакля о собственной жизни, и каждый болен своей болью. У него накипело, монологи готовы вырваться бесконечным потоком, только слушателей не найдется. Задыхаюсь от неузнанности! Доктора мне, доктора!

Чехов дал слово им всем — желающим высказаться. Оказалось, что многим и вовсе нечего сказать, другие косноязычно залепетали тысячу раз сказанное... другими. Но доктор не прервал их, он дал им договорить, потом замолкнуть и в полную меру ощутить ужас своего бесосновательного тщеславия, своей пустоты. Доктор не мстил и не наказывал. Он исполнял свой долг.

И не только «зрителей из чистых рядов» осветил он. Лучом, исходящим из сердца, достал он широкую раздольную темь с вонючими избами, с равнодушной свирепостью отношений, с этой всеохватной скукой, в которой непостижимым образом набухает и никогда не прорывается возможность всепонимания и великой перемены.

«Я любил свой родной город. Он казался мне таким красивым и теплым! Я любил эту зелень, тихие солнечные утра, звон наших колоколов; но люди, с которыми я жил в этом городе, были мне скучны, чужды и порой даже гадки. Я не любил и не понимал их.

Я не понимал, для чего и чем живут все эти шестьдесят пять тысяч людей... Во всем городе я не знал ни одного честного человека...» («Моя жизнь»)

«А когда наступил вечер и в избе потемнело, то стало так тоскливо, что трудно было выговорить слово...» («Мужики»)

Взгляд Пушкина — взгляд сверху, с точки зрения небес, божественный в своей широте, целостности. Все правда, никакой лжи, поддурманивания, никаких потемкинских деревень, но любое уродство — часть, всего лишь часть общей широкой картины. И в результате — с гениальной высоты — целое выглядит гармоничным.

Преувеличенные, непомерные фигуры Гоголя, перенакачаные энергией зла и добра фантомы Достоевского — это сгустки, типы, в которых отражаются, узнают себя тысячи тысяч.

У Толстого — личности, индивидуальности. Каждая по-своему интересна. И народ у него, конечно, не масса. Тоже индивидуальности — взгляните вместе с автором и оцените. Точно схвачены, верны природе тургеневские люди...

А чеховские люди, каковы они? А их нет, чеховских. Они ничьи, они сами по себе. Ни одной строчки зачина, описания. Ничего — от автора. Все, все — от них, как бы случайно выхваченных из темноты светом фонарика: их мысли, слова, их ощущения природы, их мука, их невнятица. Автор исчезает, его нет. Герои действуют сами. К собственному ужасу, они вынуждены продолжать пьесу. Автор только открыл занавес, да и то в самый неподходящий для героев момент. Поэтому не только в пьесах, но и в повестях, в рассказах, даже в дневниковых записях — Чехов небывалый, несравненный драматург, дающий жизнь своим персонажам, а сам исчезающий за кулисами.

Доктор Чехов — единственный свидетель самого большого и самого незаметного — будней жизни.

Его проза лишена примесей и ароматизации, говоря современным языком, это «экологически чистый продукт».

В конце XX века, задымленного в буквальном и в переносном смысле, нет ничего более ценного.

Нечто очень нужное

Конечно, жизнь — ловушка. Человек поет или вопит о том, в чем испытывает мучительную нехватку: о свободе, о любви, о счастье! Человек укачивает себя своими песнями, чтобы хоть на время заснуть, забыться, не чувствовать страха, боли, бессмыслицы, одиночества. Человек мечется от веры к богохульству, от гордыни к отчаянию, от жажды святости к жажде греха. Самое непостижимое для ума — наличие самого ума, способность видеть себя со стороны — видеть эту ловушку, и собственный крик, и метания.

... Смысл впереди, в детях... все для будущих поколений. Смысл в бессмертии души... смысл там, за чертой жизни. Жизнь земная — всего лишь испытание, проверка на годность перед жизнью вечной. Жизнь есть способ существования белковых тел... умрем, похоронят, лопух на могиле вырастет...

Антон Павлович Чехов как-то обходит эти вечные вопросы. Точно так же, как обходят их люди большую часть своей жизни. И, однако, от чтения чеховской прозы именно эти вечные вопросы вторгаются в наше сознание, хотя ничего не было произнесено и автор ни на секунду не поднимался на кафедру проповедника, не осенял крестом ни нас, ни себя.

У Чехова священник, то есть пастырь, батюшка, является нам в минуты телесного недуга, когда ему самому нужна помощь, является прежде всего как сын своей матери («Архиерей»). В самые наши атеистические времена этот рассказ охотно печатали — вот, дескать, и Чехов говорит: священники такие же люди, как все, и ничего особенного в них, и благодать ни от чего не спасает, и, стало быть, Бога нет. Нет Бога? В нынешнее, подчеркнуто православное время вперед выдвигают рассказ «Студент» — хочется увидеть в медике и рационалисте проповедника Евангелия.

Но особенность Чехова в том, что Бог есть и в том, и в другом рассказе, а проповеди нет ни в одном.

Дату рождения модернизма определить трудно. Наверное, она в XIX веке. Но взрывной расцвет его, несомненно, приходится на век XX, на время «после Чехова». Модернизм — это не течение в искусстве, не «одно из направлений», это великий слом сознания, полная смена ценностей. С невиданными ранее скоростями идут процессы созревания, расщепления, гниения. Таинственно и мгновенно бодрый авангард становится декадансом, разложением, упадком. Андеграунд умудряется утвердить себя на академическом пьедестале. Свобода оборачивается сигналом к мести за былую несвободу, царством агрессивной безнаказанности. Безмерный страх порождает желание спастись безмерной силой и безмерной властью, чтобы... снова сеять страх. Все становится безмерным: богатство, скорость, мода, эпидемия, жестокость, ложь. Взбесившееся искусство пляшет свой дикий танец, пытаясь выразить взбесившуюся жизнь. При этом является очень много гениев — настоящих, не мнимых. Одни хотят спасти человечество — эти очень опасны. Другие — похоронить человечество с почестями, с мудрыми речами и оглушительной музыкой. Третьи — публично сходят с ума. Четвертые — чтобы не сойти с ума, являют миру его, мира, собственное безумие. И все, все они среди имен тех, кто определил их сознание, повлиял, дал толчок, называют обязательно имя последнего русского классика Антона Павловича Чехова. Может быть, действительно последний классик был первым модернистом?

Чехов творил на границе веков. Целый век — все-таки большой срок. Но поистине удивительно — насколько современен язык Чехова. Понятен, прекрасен язык Тургенева и Толстого. Но мы с вами так не говорим, нам не дотянуться. Увлекательно, завораживающе, но очень, очень странно говорят герои Достоевского. Уже в XX веке, в его «серебряном» начале,

слова и ритмы восхитительно сдвинулись, ушли от нормы Брюсов, Блок, и Белый, и Сологуб и взрыли такие пласты русского языка, что в нем появился привкус перевода с иностранного. Далее сказы, говоры, наречия, акценты, «особые свои» языки абсолютно великих новых писателей — Горький, Замятин, Платонов, Бабель, Зощенко, Пильняк. Боязно произнести, но Булгаков говорит более «старинным» языком, чем Чехов. Конечно, у него много советских, специально советских слов, и он их замечательно обыгрывает, но весь строй немного, как бы сказать, подчеркнуто старорежимный. «Горе от ума» нашего века — романы Ильфа и Петрова, как бы специально созданные, чтобы их цитировали и учили наизусть — тут и точность, и афористичность, но это всегда язык явной или скрытой пародии.

Я актер, я играл всех этих авторов, сотни раз произносил вслух их тексты. Я люблю их, хорошо знаю и смею утверждать: все это мощные ветви и веточки, отростки, листья могучего дерева русского языка. А ствол, эталон, «норма», «естество языка», если можно так выразиться, идет по прямой только через двух авторов — Пушкина и Чехова. При всех сегодняшних отклонениях, при жутком обюрочивании языка, при матерной и похабной «новой волне» в литературе, при всех играх эстетских изысков, при наводнении жизни отношениями и речью «зоны» — при всем этом, когда читаешь Чехова, всеми порами ощущаешь: это мой язык, мой сегодняшний мир.

Чувство меры — вот что отличает Чехова. Чувство меры в творчестве, в проявлении эмоций, в личной жизни. Деликатность письма, касающегося самых болезненных точек. Деликатность поступков, защитившая память о нем от столь распространенных нынче грязных подозрений, вторжений. Сколько раз задается вопрос — что такое интеллигент? Если уважать это понятие, а уважать его следует, можно не перечислять качества и не искать составляющие. Можно просто взглянуть на портрет Чехова. Вот он! Автор неустаревающих рассказов, немногочисленных и совершенно загадочных пьес, которые ставят тысячи и тысячи раз на всех языках. И режиссеры-модернисты говорят так: «Чехова уже играли, нам нужно найти свое, нужны новые формы, жизнь изменилась, в наше время Чехов написал бы иначе», — и ставят «Чайку», преувеличивая то талант Треплева, то бездарность Заречной, то пошлость Шамраева, то каботинство и сексуальность Аркадиной, — обязательно преувеличивая по закону нового времени и тем самым ломая основополагающее в Чехове чувство меры. А в самой пьесе Треплев говорит: «Нужны новые формы», — а потом прозревает. Дело не в старых и не в новых формах. И получается, что режиссер повторяет заблуждения персонажа, а автор по-прежнему, через девяносто лет после своей смерти, далеко-далеко впереди.

Дело не в прямом смысле формулировок — все они принадлежат не Чехову, а его персонажам, людям, говорящим от своего лица. Их жизнь давно окончилась, как окончится и наша. Но остается и по-прежнему волнует та музыка прозы, на которую положил доктор Чехов чужие простые слова.

Сказано:

Человек мера всех вещей.

И Бог творец всего сущего.

Истина всего дороже.

Все во имя справедливости.

В разное время разное подчеркивается. Спорят, воюют, убивают. У кого хватит сил остановить насилие, истребить пошлость, победить боль и тоску, рассеять одиночество? Доктора, доктора нам!

Доктор был. Он сделал все, что смог, — он выразил нас. Он подал нам пример своей жизнью, своей прозой, в которой печальная проза нашей жизни с блестками надежд и заблуждений. «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стряется беда — болезнь, бедность, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других» («Крыжовник»).

Чехов приближает нас друг к другу. Он делает нас более внимательными. Он не требует подвига. Только внимания. В меру! В меру, которая отпущена человеку. То, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами, в «зоне страшного» порой оказываемся и мы сами. Слышат ли нас тогда те, кто на сцене?

Апостол Михаил

Все, кто видели его на сцене, никогда этого не забыли. Все, кто у него учился, всю жизнь гордились этим. Племянник Антона Павловича — Михаил Александрович Чехов.

Традиционно во всем мире русская школа числится прежде всего под именем Станиславского. Но если Станиславского полагать «божественным Создателем» метода, то Михаила Чехова справедливо назвать одним из «Апостолов».

Драматический театр тяжело болен. В состоянии полураспада. Появились мутанты. Театром стала ресторанный эстрада, показ мод, стриптиз, монологи конференсье, рок-ансамбль, литмонтаж, цирковая клоунада, выступления спортсменов-профессионалов, самодеятельные живые картины, забавы затейника, парковый аттракцион — все, все называет себя театром.

Значит, это лестно — быть театром. Многовековой авторитет этого имени привлекает. Песня, к примеру, — это хорошо: голос есть, публика есть, успех есть. А «театр песни» почему-то лучше. Тут какой-то интеграл мерещится, нечто обобщающее, особенно с дымами. Мерещится или на самом деле есть?.. Чаше мерещится.

Мутанты обставляются всеми внешними признаками театра. Иногда, на волне успеха, они самодовольно говорят: «Мы новый театр, старый умер, он родил нас, мы взяли от него все лучшее и пошли дальше. Мы уже далеко». И зрители тоже бегут к мутантам, забывая прежние привязанности. Зритель сам становится мутантом. Звезды вспыхивают и гаснут, сменяют друг друга со все большей скоростью. И в этом вихре вдруг... иногда... из воспоминаний, из полузабытых детских впечатлений, из рассказов родителей, знакомых, случайных встречных, как живой, возникает образ того, что есть настоящий театр: с актерами, артистами, обладающими непонятным даром перевоплощения — превращения в другого человека. Искусство, высшим мериллом которого является безыскусность. Жизнь в формах самой жизни, со всем, что есть в ежедневных человеческих отношениях.

Высокая волна драматического театра прошла. Не так далеко это время, и все же далеко. Почти все знаменитости кино были театральными актерами. Они могли подтвердить свою профессиональную состоятельность способностью прямого общения, умением владеть зрительным залом. Воздействовали искусством: их работой было создание образов.

Постепенно пошло снижение. Словечко «звезда», которое лет двадцать назад употреблялось только иронически, всегда с легкой примесью кавычек и уж, во всяком случае, никогда не применительно к самому себе, — словечко это вдруг показало зубы и попросило не шутить в его адрес и даже не посмеиваться в его присутствии. Звезды стали множиться, и каждая стала разбухать. Уже не на работу артиста приходили смотреть зрители, а на самого артиста — звезду. Высшим, а затем и единственным удовольствием стало вручение цветов (тем самым прикосновение к знаменитости) и получение автографа (добыча расписки в прикосновении).

Звезды наливались самодовольной силой: одно только появление на сцене, две банальности в микрофон — и многотысячная толпа изойдет восторгом и благодарностью. И уже прямо со сцены стали говорить не моргнув глазом: «Да, я звезда!»

— Ну что ж? — скажут иные, — дело житейское, так во всем мире. Вот и мы интегрируемся в европейскую и «штатовскую» культуру, чего волноваться?

А я и не волнуюсь. Хотя бы потому, что меня тоже тянули и продолжают тянуть в «звезды», только брезгливость мешает поддаться. Так что я не из обиженных. Хочу только заметить, что наши «звезды» не только от Запада, не только от мировой моды. Они еще и от нашей традиционной номенклатуры — кто попал, тот любыми способами, и уж совсем не художественными, будет держаться за место на небосклоне. И зрительское поклонение у нас очень недалеко ушло от маленьких культов личности.

Разврат стадионных праздников с проезжающими под вой толпы киногероями или их двойниками, творческая опустошенность выступлений сатириков во дворцах спорта (сразу оговорюсь — это не о Жванецком, который, кроме всего, замечательный комический артист. Хотя, на мой взгляд, залы все же великоваты, чтобы оценить его как артиста). Даже нынешняя благотворительная деятельность становится не честной работой мастеров на благо нуждающихся, а тусовкой имен и престижей, наживанием морального капитала под маской бескорыстия.

В драматическом театре поют оперы, гремят рок-ансамбли, неразличимые, одинаковые молодые люди работают на уровне каскадеров, все женские амплуа (а их много!) свелись к единственному — ресторанный дива, с двумя оттенками — полупроститутка и проститутка. Чехов стал остросексуальным автором. Артура Миллера играют как Генри Миллера. Свобода! Свобода пришла в театр, нарушила его законы. Свобода! И он не выдержал ее. Рухнул. Почти.

Преувеличиваю? Да, немного преувеличиваю. Чтобы яснее стал главный сюжет разговора.

Большая волна театра подкатывала не раз. В трудные времена очень велика ответственность тех, кто решил продолжать служить этому искусству, кто избирает его делом своей жизни. Как добраться до твердой почвы, когда прибой так сильно тянет назад, в пучину? Терпеть!

Бороться, не ждать наград — сейчас не время. Хранить это искусство, которое вошло в поры многих, многих людей и еще обязательно понадобится многим и многим людям. Это — традиция, это — история, это — способ бытия нашей страны. Театр периодически играл здесь более чем значительную роль и никогда не был только развлечением.

Чем же помочь себе? На что опереться? Конечно, конечно, прежде всего — свобода выбора: ищи сам, барахтайся, может, найдешь.

Но именно в это время для многих, молодых и старых, начинающих и опытных, для меня в том числе, как надежда и свет, все яснее проступает из тумана, путаницы и незнания фигура великого артиста — практика и теоретика — Михаила Александровича Чехова. Он родился сто лет назад. Тоже был конец века. Тоже был крах театра. Потом была большая волна, поднятая Станиславским и МХАТом. Он взлетел на этой волне. И тоже волна спала и сменилась мертвой зыбью. И тогда он стал писать, чтобы себя и других научить выживанию во времена краха, во имя любви к бессмертному драматическому искусству, во имя уважения к собственному таланту, который, как он ощущал, дан ему Богом.

Я бы хотел для интересующихся кратко изложить свой взгляд на три проблемы, связанные со школой Михаила Чехова:

1. Отличительные особенности метода.
2. Причины значимости метода именно для сегодняшнего дня.
3. Опыт практического применения.

1

Главным исходным свойством драматического артиста Михаил Чехов считает воображение.

На первый взгляд это кажется очевидным — любой художник должен обладать воображением. Но театральные актер — фигура особенная и... сомнительная. Существует небезосновательное подозрение, что он вообще не принадлежит к числу художников. Он ремесленник. Всего лишь обладатель определенных данных и набора приемов, которые более

или менее успешно использует по чужому заданию. Немало крупных деятелей театра откровенно (или случайно пробалтываясь) видели в актере лишь инструмент, куклу, фигуранта, сверхмарионетку, полость, в которую нужно дуть, чтобы получить определенный тон... резонатор.

Зачем инструменту воображение? То есть оно, может быть, и неплохо, но в дело неупотребимо. Зачем актеру воображение, когда вокруг столько творцов? Автор, режиссер, художник, композитор! Ему — актеру — дадут текст, скажут, куда идти. Его оденут, и загримируют, и дадут сигнал на выход. А от него-то самого что требуется? Талант! Значит: внешность, голос, память, гибкость тела, обаяние... Немало, а?

И в награду — аплодисменты, цветы, а бывает, и слава! Так вот — не к такому актеру обращается М. Чехов, не о нем говорит.

Вслед за Станиславским он обращается к актеру-художнику, к артисту, который умудряется или пытается в исполнительском искусстве стать творцом.

Может быть, это идеализм? Мечтания, выдумки? Нет! И Станиславский, и Чехов видели таких артистов, сами были такими артистами, сознавали это, хотя публично никогда об этом не говорили.

Может быть, это просто высшая мера таланта? То есть наилучшая внешность, голос... наибольшее обаяние?.. Нет! Это не количественная разница. Это другое качество, другие цели и другие источники вдохновения.

Слава — дама с плотной повязкой на глазах — одинаково может прикоснуться как к актеру-инструменту, так и к артисту-творцу. И тот и другой могут вполне оказаться достойными ее. Но им бессмысленно вступать в соревнование друг с другом, потому что — повторим — у них разные цели. Это бессмысленно, все равно что сравнивать результаты двух спортсменов, бегущих на разные дистанции. Это вопрос смысла существования, мироощущения. Один — в принципе — атеист в профессии, другой — в принципе — верующий.

Чтобы быть правильно понятым, могу назвать имена великих из той и из другой категорий:

Среди великих исполнителей Николай Черкасов, Ростислав Плятт, Марчелло Мазарини.

Среди великих творцов Чарльз Чаплин, Фаина Раневская, Анна Маньяни.

Михаил Чехов видел свою задачу в формировании артиста-творца.

Значит ли это, что он обращался к некоей элите? Отчасти. Чехов нужен и понятен далеко не каждому. Но если это и элита, то никак не оформленная: вход и выход свободны. Границы не существует. И каждый, кто почувствует потребность, может пить из этого источника. Никакого деления на «избранных» и прочих тут нет.

И потому Плятт, всегда подчеркивавший: «Я глина в руках режиссера», — порой, в силу таланта и личностных качеств, вдруг бросал привычную стезю и переходил в другую категорию.

Итак, воображение — мощный, сильнее, чем у обычного человека, поток образов и умение остановить нужный и воплотить его, материализовать — вот начальная характеристика работы артиста по Михаилу Чехову.

А есть ли отличие от системы Станиславского? Ведь и в ней художественный образ — цель и высшее достижение драматического актера? Отличие есть, и очень существенное.

Для Станиславского образ — результат всей работы, если она была успешной.

Для Чехова образы — ежедневный материал работы.

Станиславский начинает с «я» в предлагаемых обстоятельствах. Чехов начинает... впрочем, нужен пример.

Возьмем условный кусок: император вышел в приемную и увидел, что все гвардейцы спят.

По Станиславскому: прежде всего, не играйте императора. Император тоже человек и имеет нормальные реакции. У него нервы, руки, ноги — как у нас. Вас многое с ним роднит.

Итак, не император, а вы войдите в комнату. Зачем? Ну, скажем, вы несколько раз звонили, и никто не откликнулся. Вот первое предлагаемое обстоятельство. Какое действие? Вы хотите проверить: неужели в приемной никого нет? Все покинули пост? И вдруг видите — все здесь, но спят. Не думайте об императоре. Это вы звонили и вы вошли проверить.

По Чехову: какой импульс у вас возникает от этой сцены в контексте целого? Тревога? Смертельная опасность? Комическая неожиданность? Задайте этот вопрос своему воображению и покажите полученный ответ. Например: он ворвался в приемную, как бык. Вариант: он пугливо заглянул в приемную, появилась только голова и рука, тела не видно, оно прячется. Вариант: он, по-военному ставя ноги, подошел к двери в приемную и толкнул ее сильной рукой. Тело было прямым, выражение лица холодным...

В чем разница? В первом случае ищется сходство «я» и персонажа. Это обживание пространства. Это еще не искусство, это поиск своей органики в предлагаемых обстоятельствах.

Во втором случае ищется различие: «я» выполняю простую задачу так, как выполнил бы ее он — мой персонаж. Я (как и в первом случае) не играю императора, еще не играю, но я действую по законам его органики. Я воплощаю возникший у меня образ. Здесь присутствует уже и содержание (что), и форма (как?), и первый мимолетный набросок характера (кто?). Это уже искусство.

И в том и в другом случае это вовсе не результат. (Бывает и такое, но это редко, как падение метеорита.) Но если у Станиславского из крупиц правды где-то далеко впереди маячит создание образа, то у Чехова идет работа только с образами. Здесь сразу заложены и жест, и сформованное соотношение частей тела («психологический жест»), определенный, уже «не мой» ритм и даже (невольнo) начатки стиля — потому что этот «он» все-таки не простой человек, а император.

Скажут: так, может, надо «для императора» выпятить грудь, выкатить глаза, выдвинуть вперед челюсть — и будет готовый портрет? Нет, не надо. Потому что это не вами созданный образ, а копирование картинки какого-то плоского карикатуриста. Здесь вопрос вкуса и... таланта.

В том и «опасность» школы Чехова, что в ней нельзя долго скрывать отсутствие таланта. Здесь нужна быстрота реакции. Можно ошибиться, но нужно уметь быстро поправиться. В длинном же пути от простой органики к далекому образу можно иногда годы вводить в заблуждение себя и других. И сколько несчастных только под старость начинают понимать, что они выбрали не тот путь, что органика, столь трудно дающаяся, — это только подножие искусства, что сцена для них (как жутко в этом признаться!) сплошная скука или мука.

Возражение: разве не бывает медленно, не сразу раскрывающегося таланта? Ответ: бывает. Но если в прошлые десятилетия такой талант имел шанс — иная структура театра, иные взаимоотношения, — то в наше жесткое время лучше сменить профессию. Или... или надеяться на традиционную «систему», ведь ее никто не отменял и есть знатоки. Ведь никто, надеюсь, не собирается «внедрять» М. Чехова как нечто обязательное и единственное.

И еще: не будем забывать, что Чехов — продолжатель и ученик Станиславского. Я подчеркивал различия, но тут нет конфронтации.

Станиславский создал Библию театрального артиста, а творческое житие Чехова дает путь живого к ней прикосновения.

2

Для Михаила Чехова творчество артиста несомненно имеет религиозный оттенок. Воображение для него — не игра фантазии, не клиповое мелькание образов, а целенаправленный поиск. Он настаивает на том, что создание артиста (роль и спектакль в целом) имеет объективный характер. Работа актера, режиссера — не своеволие, не каприз таланта, а всегда осуществление высшей, внеличностной задачи.

Человек живет в мире, у него есть собственный опыт и генетический опыт поколений.

Но кроме этого есть Высший дух, Творец всего: в Его царстве хранятся истины. Разум человека делает его существом, в котором соединяются, пересекаются чувственный мир и мир Духа.

Воображение артиста — специфическая и вполне материальная способность посылать сигналы-вопросы в Высший мир с большей энергией, большей скоростью и уметь зарегистрировать и выразить ответные сигналы.

Желание успеха, понимания, высокой моральной и материальной оценки обществом творчества артиста — это желание, несомненно, присутствует. Но оно отражает лишь одну сторону смысла деятельности.

Вторая — не менее важная — духовный рост артиста в процессе творчества.

Обе стороны находятся в живом взаимодействии. Слишком большое расширение одной за счет другой опасно. Меру равновесия, исходящие из нее выбор и решения может определить только сам артист.

Поэтому вывод: в отличие от поддерживаемого многими мнения артист ответствен за пьесу, в которой он играет, и за спектакль, частью которого он является.

В наше время — жестокое к искусству вообще и к драматическому в частности — очень важно найти твердую позицию во взаимоотношениях с исчезающим зрителем и возникающим рынком. Именно Михаил Чехов своим, казалось бы, техническим, но прочно стоящим на философско-религиозной основе методом предлагает такую опору.

Чехов не рассуждает о том, что актер в частной жизни должен быть морален или религиозен. Это дидактика. Он напоминает всем строем своих произведений, что самая профессия артиста есть высокое служение, соприкосновение с высшими духовными ценностями. Это крайне важно именно сегодня.

Одна из главных бед современного театра (которую, правда, некоторые считают достоинством и как раз признаком современности) — потеря чувства целого, фрагментарность, отрывочность мышления. Дело не в том, что сегодня малые формы оказались предпочтительнее — в конце концов, одноактовки и скетчи ничем не хуже эпических полотен, — дело в качестве. Беда в том, что фрагментарно само мышление.

Абсурд перестали запрещать. За него запоздало схватились как за новинку. Схватились неумелыми руками и все одновременно. Фантазия утыкается в каждый отдельный кусочек, старается максимально насытить его яркостью. Кусочек разбухает, отрывается от целого, замыкается в себе. О нем можно сказать: «Занятно, интересно, такого не было». Но рядом наливаются соками другой. А связи нет. Потеряна. Автор как бы говорит, а зритель как бы понимает — это абсурд. Раз жизнь абсурдна, то искусство должно быть абсурдно, иррационально.

Однако бессвязность мучительна, болезненна, и тогда разваливающуюся бочку, где части несовместимы, насильно скрепляют обручами: художник делает нарочито «цельную» декорацию: «всюду песок», или «все в полиэтилене», или «езде газеты», или «все в белом». Разрушенные части соединяют назойливо единой музыкой.

И вроде бы... вроде бы все склеилось... Но почему так быстро блекнут краски? Почему все более яркие вещи не задерживаются ни в чьей памяти?

Никак не хочу сказать, что достаточно почитать Михаила Чехова — и все наладится, встанет на свои места. Процессы развала, гниения, декаданса имеют сложный комплекс причин. Но очень важно, что Чехов в своем творчестве идет от общего к частному, от целого к детали. Может быть, это абсолютное исключение в теории актерского искусства? Может быть, это спасительный якорь?

Один подход: мы много нашли, много наработали, теперь попробуем сформулировать сверхзадачу.

Другой, чеховский подход: мы почувствовали атмосферу целого, мы можем в психологическом жесте выразить его структуру, теперь пора заняться деталями.

Каждый кусок будет освещен общим смыслом. Наш труд может сколько угодно отражать земную бессвязность, но он соотнесен с небесным единством.

Четыре сферы взаимодействуют в человеке: интеллектуальная и ее энергия — мысль, телесная и, по волевому приказу, ее энергия — действие, жест, эмоциональная сфера и ее энергия — чувство, наконец, душевная сфера и ее энергия — интуиция.

В какой-то мере все четыре сферы учитываются в любой театральной системе. Разница определяется тем, как расставлены акценты.

У Станиславского главная линия натяжения между телесной и эмоциональной сферами: от физического действия к пробуждению живого чувства.

Мейерхольд — гипертрофия возможностей тела, все остальное в буйной смеси отдано режиссеру — автору спектакля.

Брехт — нарочитое приглушение эмоций. Усиление рационального начала в артисте.

Чехов — в своей системе упражнений и приемов активно использует три первые сферы, но единственную цель видит в пробуждении энергии души. Он говорит: «При выполнении любого физического упражнения нужно прежде всего иметь в виду... психологический его аспект», он говорит о «мыслящем сердце». Но цель... цель всегда «... духовный элемент, или, точнее... искры от пламени, лучи, идущие от нашего высшего, сияющего духовного начала».

Слишком смело, может быть, проводить резкие грани между творческими устремлениями гениев, а потому подчеркнем еще раз: конечно же, все четыре сферы учитываются и — в лучших творениях — проявляются у каждого из них. Но выбор приоритетов в ежедневной работе крайне важен. В нем индивидуальность каждого и... путь следования для учеников и адептов. Можно выбирать...

Я выбрал Чехова. Это случилось где-то на середине пути, примерно после пятнадцати лет работы на сцене. Впрочем, только тогда, в конце 60-х, и стала возникать из небытия фигура полузапрещенного актера-эмигранта, одного из пророков современного театра.

3

Меня Чехов спасал не раз.

Мертвая точка! Когда вопреки накату довольно благополучной ежедневности возникает вопрос: «Зачем театр? Чем занимаемся?» В такие минуты хочется просто выйти из этого помещения, называемого театром, в котором всегда есть некоторая затхлость, непроветренность от присутствия больших толп людей, некоторая пыльность, хочется закрыть за собою дверь и уйти, не оборачиваясь, далеко.

Остановись! Ведь лучшие минуты твоей жизни тоже связаны с театром — в зрительном зале или на сцене. Когда «далеко становится видно окрест», когда вдруг предощущаешь, что есть ответ на вопрос о смысле бытия, что Высший замысел не витает в небесах, а осуществляется здесь, на земле, рассеян в людях и может... — может быть выражен!

Это только секунда. Но она важна. Важнее многих месяцев обыкновенной унылости. Ее нужно вспомнить, вернуть!

Как?

Ясная мысль, волевой импульс, мгновение открытия рождают хорошо сформованный простой и выразительный жест. Но актер может воссоздать этот жест искусственно, сформовать его, пользуясь силой своего воображения. И... прислушаться — как откликнется весь организм на такой жест. *В жизни воля порождает жест. В искусстве жест может породить волю.*

Чехов говорит: очень важно уметь превратить метафорическое выражение в реальное действие. И вот пример: потерял смысл. Надо схватить смысл. Как в бытовом разговоре обычная метафора:

— Ну, ты схватываешь смысл?

— Схватываю.

Вот и сделай жест — схвати!

Пальцы удерживают что-то воображаемое. Рука не стиснута в кулак, ибо там, внутри, —

содержимое. Не мудрствуй многословно. Скажи про себя: «Я схватил смысл! Вот он!» — никакого мышечного напряжения, ибо он хрупок. Но его надо удержать, может выскользнуть. А как при этом расположилась голова? Куда взгляд? На кулак? Необязательно. Может быть, наверх, в небо? Может быть. Но проверим, не слишком ли романтично, отчасти показно... и шея слишком напряглась... освободить, освободить мышцы. Или взгляд внутрь себя, к себе в душу? Возможно.

Поиск должен идти быстро и сосредоточенно. Включена тонкая подстройка, которая и есть ежедневная работа актера. И результат работы — психологический жест (ПЖ), понятие, введенное Михаилом Чеховым, несколько тяжеловесное по названию, но крайне важное. Это один из наиболее часто употребляемых инструментов метода. Что же он есть такое?

В минуты кризисов, в тяжкие периоды, когда кажется, что никакой профессии у тебя нет, ничего не умеешь, когда кажется, что удача и неудача — все игра случая, когда теряешь смысл своего труда, — я обращался к творчеству Михаила Чехова. Несколько встреч с Георгием Семеновичем Ждановым — ему посвящена книга «О технике актера», и Жданов, видимо, единственный из ныне живущих получил метод из первых рук, упрямо применяет его в скромном «Тренинг-театр» в Лос-Анджелесе, — эти встречи укрепили меня в избранном пути. И как актер, и как режиссер я многократно пользовался и «репетированием в воображении», и созданием и сменой атмосфер в чеховском понимании, и, конечно, психологическим жестом — самой, может быть, трудной и индивидуально постигаемой частью метода.

Интересная ситуация для проверки прочности метода возникла у меня зимой 91-го года в обстановке, которая в профессиональном смысле может быть названа экстремальной.

Я работал в Париже, в театре Бобиньи, в среде франкоязычных коллег. В пьесе Анского «Дибук» репетировал роль чудотворного раввина Азриэля.

Роль начинается с большого монолога — минут шесть. Старый человек рассуждает вслух о строении мира, о четырех высших святых, которые только раз в году, в день праздника Кипур, соединяются. Малейшая нечистота помыслов, малейший грех в это мгновение — может разрушить мир... Но — идет дальше его мысль — всякое место на земле, где человек поднимает глаза к Богу, — свято, и всякий человек в искреннем порыве — свят!

И тогда — всякий день есть день Судный, и грех любого человека может разрушить великое создание Бога.

От того, как начнешь, зависит вся дальнейшая роль — большая и сложная. Если будет неубедительно или просто скучно вступление, дальше уже ничего не доказать.

Режиссеры (М. Лейзер и П. Корье) предлагают и настаивают — Азриэль весь монолог произносит неподвижно, сидя за громадным столом. Язык не родной — французский. Магическим голосом, который заставил бы слушать монолог, как красивое пение, я не располагаю. Можно сказать: ну, содержание богатое, оно само за себя скажет. Сказать можно, но нельзя сделать — профессионалы знают, что сцена требует театра и никакие умные мысли сами по себе зрителями просто не воспринимаются.

Что же делать актеру?

По современной французской школе, на которой настаивают режиссеры, — добиваться максимальной концентрации на тексте.

По русской школе — найти в этой неподвижности действие.

Конкретно, по Чехову, — найти психологический жест, в котором связаны атмосфера, особенности характера персонажа и образ целого — стиль, жанр, цель данной пьесы.

Жанр — трагическая легенда.

Атмосфера — просветленный покой субботнего вечера. Громадные шкафы со старинными книгами. За бесконечно длинным столом всего двое — Азриэль и странник, проводящий субботу в его доме. Атмосферу нужно чувствовать, но ее нельзя «играть». ПЖ должен «разрезать» атмосферу. Не покой, а тревогу он должен выразить. Он должен готовить смену атмосфер. Через шесть минут случится ужасное — явится Дибук, дух мертвого,

вселившийся в живую душу.

Азриэль не знает этого, но предчувствует: его опыт, его интуиция подсказывают — покой и твердость мироздания обманчивы. В этом направлении движется мысль. Вот определилось — что происходит.

Но ПЖ включает в себя и поиск формы — как именно происходит?

Идет работа. В реальных пробах и в воображении тоже:

... локти на стол и закрыть лицо руками... — плоско! просто горящий человек. Мелко для Азриэля.

... руки на столе лежат свободно, кисти слегка жестикулируют, помогая речи... — нет! — доклад, информация.

... руки вцепились в край стола... — слишком натужно, не соответствуют длинному плавному тексту.

Ошибка, ошибка, ошибка... Нельзя «пристраивать» руки, нужно думать о координации в целом.

... он смотрит... куда? В небо? — Нет. На своего гостя? — Нет! Тогда все превратится в обычный разговор... В зрительный зал?.. В себя?.. — Или разглядывает еле видимую царапину на столе?..

Проба... проба... проба...

И вдруг в этом напряженном направленном поиске организм откликается: он сидит не прямо, не в фас к зрителям и к столу. Он слегка развернут... повернул и немного наклонил к плечу голову... Почему?.. Повторим этот ПЖ, чтобы понять — почему?

Он слушает. Он слушает тишину и ждет, что раздадутся шаги! И придет беда! Старый человек не доверяет своим ушам — может быть, шаги уже звучат, а он не слышит? Но он верит своему предвидению: они прозвучат!

Значит, даже не слушает, а вслушивается!

Его монолог — борьба между тем, что он видит и знает, и тем, что вот‑вот услышит и что покрыто грозной тайной.

... кисти рук ровно лежат на коленях — опора, привычка быть сильным...

... а ноги в белых чулках и лаковых туфлях?.. Они тоже стоят ровно и твердо на земле, созданной Богом...

... или... одна нога подвернута... чуть... она просто побаливает у старого человека, и давно уже любая обувь стала неудобной...

Проба... проба... проба... иногда она занимает минуту... две... и французы с некоторым изумлением наблюдают, как я раскладываю руки на столе, медленно верчу головой, не спеша начать действие... Иногда проба вовсе не занимает времени или ничтожные доли секунды — десятки вопросов действием тому образу, который начинает проявляться в глубине... воображения... сознания... подсознания... души?..

Мы с режиссером старались понять друг друга и помочь. Но на каком-то этапе я понял, что у нас не только разные подходы, но разные цели.

Одно направление — с максимальной интенсивностью вложить себя в заданное состояние. Требуется постоянное и все большее нагнетание «концентрации».

Другое направление — поверить, а затем ощутить объективность существования персонажа. Увидеть мысленно себя со стороны. При всей условности театра — это он сидит за своим столом и думает свои мысли. Это сценическая реальность. Распределение энергии более сложное, чем в первом случае: чередуются сильные и слабые доли — как в музыке и... как в жизни.

Разумеется, результат был компромиссом — как всегда в театре, в этом нет ничего зазорного. Надеюсь, меня затем и позвали, чтобы я продемонстрировал свое понимание театра, а они показали — свое.

Обмен произошел. Мы играли успешно. Мне было интересно: у них многому можно поучиться. Французский театр имеет замечательных актеров, он прекрасно посещается зрителями. Я уж не говорю о высоком вкусе, чувстве меры, владении словом.

Но... так случилось, что именно в Париже я в полной мере осознал, каким сокровищем владеем мы — нашей школой. Я убедился и в который раз уверился в громадных, еще далеко не освоенных возможностях театра, который сперва явил миру в собственном творчестве, а потом аналитически препарировал и оставил в наследство великий артист Михаил Александрович Чехов.

Время мести

В новое время вживаться было трудно. Уж больно резко все переменилось. Нет, я не жалею, все идет правильно. Но люди на свободе не лучшим образом развернулись. Иногда, я подчеркиваю — иногда! — просто жуть берет.

Текст этот был написал в середине 90-х. Обстановка сейчас меняется быстро. Может быть эти тревоги устарели?! Хотелось, чтобы устарели. Я уж решил не включать рассказик этот в книжку, чего людей пугать?! А потом опять екнуло сердце — а вдруг не старело?

— Да оставьте здесь ваши сумки, — сказал он. — Я все равно никуда не пойду. Покурю. А вы сходите.

Так я и сделал. Очень хотелось пива. Всю ночь складывал вещи, почти не спал. В семь утра уже выехал в Шереметьево. Потом длинная очередь в таможню. Бесконечное хлопанье себя по карманам — где паспорт, где деньги, где билет, где очки? Одеся, естественно, по-зимнему, а в аэропорту натоплено. Весь взмок. Пива, очень хочется пива. Думал: вот перейду границу и сразу в буфет. Но цены! Цены оглушили. Три доллара за маленькую баночку — это у нас-то, в Москве! Из принципа не буду пить. Потерплю до Америки. Нет, но все-таки что это за цена, с ума они, что ли, сошли?

— Действительно безобразие, — сказал он. — Это они уж лишку накручивают. Моя фирма в числе прочего и пивом торгует. Я цены знаю. Три за банку... в Москве... это перебор.

Этот молодой человек в очках, назвавшийся Володей и похожий на заурядного аспиранта или маленького мидовского чиновника времен застоя, все больше удивлял меня. Мало того что он оказался по паспорту американцем, мало того что у него была фирма, он еще написал и издал несколько романов — по-русски и по-английски. По этим романам сняты фильмы — и у нас, а теперь вот и Голливуд готовится. К моему стыду, я слыхом не слыхал о названиях, которые он перечислял. Он сыпал именами известных актеров, с которыми он встречался буквально вчера, и называл их Ленька, Маринка, Сашка... Он знал и мои фильмы. Одни одобрял, другие снисходительно прощал. Только под конец его длинного монолога я заметил, что он слегка пьян.

Позвали на посадку. Он с кем-то переговорил, поменял место и уселся рядом со мной. Полет долгий — двенадцать часов. За обедом он выпил, а после обеда еще добавил. И добавил крепко. Утомительный монолог его продолжался. Оказывается, в аэропорту Нью-Йорка его ждет полиция с ордером на арест — он задолжал 300 тысяч долларов по неуплате налогов. Его заберут в участок, но через два часа отпустят, потому что приедут его люди, и тогда... правда (и сила!) на его стороне. Он едет покупать офис в центре Манхэттена. И наконец, когда мы уже летели над океаном, поднялась трюха с самого дна его завравшейся души. Он оказался министром иностранных дел русской националистической партии. Его не интересуют деньги как таковые, деньги нужны, чтобы мстить тем, кто губит великую Россию. Вешать... вешать на фонарях... евреев и коммунистов... и их подпевал... и задавить всех инородцев... всех излишне черноватых, кривоносых, косоглазых... Наказать всех, кто не давал нам воли, дышать не давал... Уже готовятся списки, создаются отряды... нам нужно много денег... на оружие, на оплату своих людей. Мы идем к власти... не жалеть ни сил, ни денег, ни людей.

По форме монолог Хлестакова, а по содержанию... по содержанию это уже и не из «Бесов», а прямо из бесноватого Адольфа. Только по-русски (Господи!), в самолете Аэрофлота (во как!), на пути в США (что творится!), и сегодня, сейчас (да возможно ли?).

Конечно, пьян, конечно, врал, но уж больно по одной прямой развивалось его пьяное вранье. Он интересничал — это было заметно, но и открывался. Протрезвеет — будет говорить иначе, но внутри такой он и есть — оскаленный мститель. «Мстить!»

— Кому? За что?

— А за то самое!

«Оно» — то самое — невыразимо. В этом комке, лежащем на глубине сознания или в подсознании, все может быть: трудное детство, безотцовщина или, наоборот, — «отцовщина» с грубым нелюбимым папашей, неудачи с женщинами, отвергнутая любовь, безденежье, равнодушные окружающих, недостаток таланта, скука ежедневности, страх, болезнь... Но может быть и совершенно противоположный набор: постоянная обеспеченность, отсутствие препятствий, вседозволенность, пресыщенность, такое обилие возможностей и денег, что мозг не справляется с задачей выбора — что именно со всем этим делать? — и надрывается в бесплодных усилиях придать хоть какой-то смысл ежедневному празднику жизни.

В XIX веке проснулся новый стимул жизни — «ИНТЕРЕС». Личный, никому не подчиненный, ни с кем не связанный, не важно откуда взявшийся, не верящий ни в Бога, ни в черта, всепобеждающий и голый — «ИНТЕРЕС».

XX век попытался что-то поставить над этим «интересом». Взамен уже не действующей религии он предложил разного рода идеологии: действующую модель социализма, национализмы разных степеней и всевозможные смеси того и другого, вплоть до самых людоедских. Какой выживший из ума химик баловался, смешивая эти смертельно опасные реактивы? Или народы сами сходили с ума, впадая то в яростное самопожирание, то в беспробудную апатию, то в истерику самовосхваления с попыткой уничтожить все, что не есть я сам? Земля уже не вмещает трупы погибших, как мировой океан уже не может переварить расплесканные нечистоты жизни. Идеологии рушатся, раздавив самих себя, верхушка горы осыпается, и опять обнажается и оказывается выше всего остального желто-сверкающий золотишком голый «интерес». Именно он, видать, всего ближе и естественнее человеку. Умные люди говорят, что он, этот «личный интерес», природой рожден и природе подобен. Он — дай ему волю — сам все устроит и отрегулирует.

Да и правда, с этим «интересом» происходят настоящие чудеса. Еще есть живые свидетели того, как после революции, когда все исчезало с прилавков, стоило разрешить частную инициативу — мгновенно все появлялось, наваливали запрет — исчезало. В город входили красные — исчезало, все нищие — продавать нечего и покупать некому. Входили белые — и продавцы есть, и покупатели находятся. Ну, тут еще понятно — прятали и вынимали старые запасы, работали в людях старые привычки. А теперь?

В 90-м году в Париже мы беседовали с моим добрым знакомым — американским профессором-экономистом Моше Левином. Я уныло жаловался на пустые московские прилавки. Он, анализируя ситуацию, предложил пари: к 95-му году у вас будет полное изобилие товаров и зверская, не в пример нынешней, преступность. Это не гадание и не предсказание, это элементарное знание действия экономических законов. Это нормально.

В то время я искренне не мог этому поверить и потому пари принял. Дорогой мой профессор Левин, я проиграл, и я ваш должник. Действительно, разрешенный «личный интерес» пробил все бетонные стены, пророс сквозь все асфальты, выжил и сохранился во всех кислотах.

Но вот какая интересная история происходит с этим «интересом»: азарт личной выгоды в одиночку как-то слабеет, тускнеет. Делание денег очень похоже на процесс творчества. Но и разница есть. Творчество САМОДОСТАТОЧНО. Пухнувшие деньги требуют какой-то ДОБАВКИ, выхода, фермента какого-то. Идеология сковывает чистое предпринимательство? Вот ее и убрали, вот и прекрасно. «Никакой политики! — гордо говорят новые торговые

люди. — Мы будем делать только то, что экономически выгодно!» Говорить-то говорят, однако чувствуют — непрерывно растущее количество денег и возможностей требует какого-то выхода... Так чего же еще?.. ВЛАСТИ! Вот какое желание рано или поздно возникает. И тогда — на пути к этой власти — появляется интерес к людям искусства, чтобы через них влиять на общество, создается из единомышленников или просто покупается команда поддержки. А дальше... дальше уже недалеко до создания собственной партии, а значит, — идеологии. И создается аппарат для пропаганды этой идеологии. Тут уж забывается начальный лозунг: «Никакой политики!» — тут пошла своя политика, и на нее тратятся любые деньги. Индивидуализм частного предпринимательства оборачивается попыткой подчинения себе общества или хотя бы части общества, то есть всех других индивидуальностей. В странах, которые мы называем цивилизованными, есть ограничители этой тенденции. У нас — на территории бывшего Союза — этих ограничителей нет, и потому в борьбе с имперским мышлением создаются маленькие государства, концерны, фирмы... что угодно, как бы они ни назывались... Но, лишь родившись, они начинают строить и развивать собственную империю, давящую все вокруг.

Итак, снова возникает потребность в идеологии. Только с идеями нынче плоховато — и образованности не хватает, и увлечь людей чем-нибудь стало куда как труднее. Но есть одна вещь, которая и самого греет, возбуждает, и других некоторых привлекает, — МЕСТЬ! За что? За что? А за то самое! За все плохое, что было со мной. Да и за все плохое, что во мне: отомстить другому и тем очиститься, обрести врага и увидеть там, за его уничтожением, «светлое будущее» для себя и для всех «своих».

Лопухин из чеховского «Вишневого сада» — удачливый и милый предприниматель. Он такой богатый, что займы дает и даже дарит деньги. Спрашивается: а чего бы ему не купить, а потом подарить вишневый сад его любимой Раневской и этой дорогой ему семье? А? Нет, это уж слишком. Деньги больно большие. Да и не в деньгах даже дело — он русский человек, с размахом, мог бы себе и это позволить... Но не в деньгах, не в деньгах дело. Когда перехватил сад у конкурентов, когда уже выпил хорошо, крикнул вдруг Лопухин с неожиданной хамской интонацией: «Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю!» И полезло из него — а ведь не выгодной покупке он радуется, нет, вовсе нет! Радуется тому, что там, где были рабами его отец и дед, теперь он хозяин. Вот почему он тянется к этому дому, к этим людям. В любви его к ним 50 процентов привязанности, а другие 50 — жажда реванша, мести. Вот теперь только его богатство обретает смысл. Идея появилась! Кто был ничем, тот станет всем.

Скоро, скоро под тем же лозунгом сметут самого Лопухина, а потом тех, кто смел Лопухина. Пройдет век, и новые лопухины отпразднуют свой очередной реванш.

Недавние заключенные по уголовным статьям сидят в купленных ими обкомовских дачах, звонят по радиотелефонам в свои роскошные офисы, переговариваются с европейскими столицами, и бывшие обкомовцы... и замы прокуроров... и прокуроры, которые их сажали, весело крутятся у них в подручных или просто на посылках.

Открылись двери ресторанов. Гремит музыка. Еда первоклассная, цены ослепительные. Подъезжают роскошные новенькие иномарки. Идут к заказанным столикам новые хозяева со своими женщинами и новые хозяйки со своими мужчинами.

Сверкающая тусовка в Доме кино. Идут успешные делатели культуры в обнимку со своими спонсорами, поднимаются по широкой лестнице демократы, приветствуя депутатов, идут изготовители рекламы и рекламодатели, потягивают виски биржевики и дилеры, протягивают друг другу руки мошенники и авантюристы.

В многотысячном зале «Россия» поет Вилли Токарев. Сквозь стеклянные двери движутся, радостно помахивая билетами, ларечники и журналисты, бывшие торговые работники, а ныне издатели газет, идут владельцы и сотрудники коммерческих структур, идет бывшая советская интеллигенция.

Горят огни ночных клубов и казино.

И везде, у каждого сверкающего подъезда, стоят, храня покой веселящихся, парни в пятнистых комбинезонах и с оружием в руках или под одеждой. Они стоят и в снег, и в жару. Они непроницаемы и терпеливы. Десятки и сотни машин стоят с включенными моторами. Шоферы читают газеты или спят, откинув голову на спинку кресла. Бензин дорог, бензина в городе просто нет... но им его не жалко — они ждут своих хозяев и готовы в любую минуту... Время смутное — на всякий случай они тоже вооружены.

Наверное, им неплохо платят, но все же праздник жизни там, за дверями, которые они охраняют. Время смутное — охраняющих нужно все больше. Их уже целая армия — терпеливых и непроницаемых. Они могут решить любую поставленную перед ними задачу.

А не надоест ли им в скором времени? Не надумают ли они решать собственные задачи? Не крикнут ли они лопахинским голосом: «Дом, в который меня не пускали на порог, теперь мой!»

Миф о фабрике мифов

*Было время, в кино ходили не реже, чем раз в неделю. А то и чаще.
Говорили о фильмах, спорили.*

Куда это девалось? Чем заменилось? Телевидение что ли сожрало кино?

Или Америка все заполонила? Или вообще это прояснилось, и ничего не было?

Говорят, что с 2000 года кино наше оживает. Фильмов стало больше. Фестивалей и конкурсов стало видимо-невидимо. Сериалы один за одним пекут. Говорят, мы на подъеме. Говорят. Давайте и мы с вами поговорим. О былом и о сегодняшнем.

Эйфория окончилась. Возбужденные вскрики почти одновременно стали затихать по обеим сторонам разрушенной стены. Западу надоела Россия с ее бесконечными проблемами и претензиями. России Запад не надоел, норосло раздражение от того, что там, в так называемых цивилизованных странах, нас и за равных не считают, и как диковинкой перестали восхищаться, потому что... Западу надоела Россия с ее... (смотри выше).

Симпозиум, собранный великолепным Жоржем Нива летом 2000 года в Женеве, был и достаточно многолюден, и представителен. Но был в нем, по моему ощущению, привкус печали. Почему-то все время казалось, что мы прощаемся. Казалось, что никогда больше не сойдемся в таком большом международном составе и не будем говорить, что же останется «в сухом остатке» нам и миру от того, что называли «советской культурой». Речи были хороши и разнообразны. Выдающиеся люди проявили себя во всем блеске своей неординарности. Казалось, каждый вот-вот прикоснется к истине. Но истина ускользала. И от этого наплывали другие мысли. Думалось о том, что Villa Rigot, где происходил симпозиум, никогда уже не будет частью университета, а перейдет в другие руки, что Georges Nivat покидает свой пост главы русского отделения, на котором он блистал почти три десятка лет. Почему-то приходило в голову, что молодые (их было много) никогда не прислушаются к мнению старых, а старые (их было еще больше) не поймут молодых, те, кто в свое время эмигрировал из России, не смогут поставить себя на место оставшихся, а оставшиеся невольно будут вспоминать, что при общем прошлом у эмигрантов все-таки заграничные паспорта и это многое определяет. А мир... — мир в лице швейцарской прессы и прочих средств массовой информации высокоразвитых стран... — мир будет все более удивляться: о чем говорят эти люди на их красивом, но таком непонятном языке?

После сего лирического, если можно так выразиться, вступления перехожу к теме, которую предложил мне осветить G. Nivat: «Мифы советского кино». Говорил я тогда без

написанного текста. За прошедшие с тех пор полгода многое позабылось. Поэтому предлагаемое нынче вашему вниманию есть краткие соображения *post factum*.

Осуществляя намерение быть кратким, вынужден несколько огрублять проблему и орудовать топором. Есть два мифа о советском кино.

Первый, западный: за очень малыми исключениями **СОВЕТСКОГО КИНО НЕ СУЩЕСТВУЕТ**.

Второй, российский: за очень малыми исключениями мир еще не знает, что **СУЩЕСТВОВАЛО И ОСТАЕТСЯ ВЕЛИКОЕ СОВЕТСКОЕ КИНО**.

И то и другое — мифы.

Начнем со второго.

Кино было частью жизни. Фильмы смотрели по многу раз, про фильмы говорили, фильмы цитировали, героям фильмов подражали. Компании образовывались и делились по принципу симпатии к тем или иным фильмам. Толстые литературные журналы были частью жизни интеллигенции. Кино было частью жизни всего народа.

Популярность фильма, а значит, его героев, а следовательно, актеров, игравших этих героев, была несравненной. Вспомним, что в Советском Союзе фильмов выпускалось не так уж много. Малокартинье (типично кинематографический термин) было связано с очень сложной и многоступенчатой системой контроля и цензуры. Но зато когда фильм выходил, он демонстрировался (и довольно долго) **ВО ВСЕХ** кинотеатрах громадной страны. Во всех столицах, городах, городках и поселках. С утра до вечера — по 6-7 сеансов в каждом кинотеатре. И в Домах культуры. А потом — вторым экраном — на кинопередвижках в деревнях, селах, в отдаленных местностях, на речных и морских судах, в воинских частях и даже в тюрьмах. В любом самом захудалом кинотеатрике, пропахшем потом, сырими ботинками и скверным табаком, над экраном, похожем на несвежую простыню, висела лента красного кумача с надписью на ней:

«ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ ВАЖНЕЙШИМ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ КИНО».

В. И. ЛЕНИН

И являлось! Так оно и было! Со стороны государства — абсолютного кинематографического монополиста — просмотр фильмов всем народом было, конечно, принуждением. Но какое это было сладкое принуждение! В темных залах киношек смеялись и плакали, грызли семечки и обжимались, забывались, отрываясь от скудной действительности, или с восторгом узнавали себя, своих знакомых, свою жизнь, только освобожденную от боли, от грязи и потому похожую на идеальную.

Кино было **ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННЫМ, ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКИМ, ИСТОРИЧЕСКИМ** — литературная классика и биографии великих людей, **МОРАЛЬНО-ВОСПИТАТЕЛЬНЫМ, ДЕТСКИМ**. По отдельной графе и по особому разрешению делались **КОМЕДИИ** и еще фильмы, не подходившие ни под одну из категорий, — **ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ**, они же **ПОВЫШЕННО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ**.

Сейчас этот перечень выглядит как насмешка. Вот, дескать, какая убогость! Как можно творить в таких рамках? Но ведь творили! Одно дело бумажки, которые зачисляли ленту в ту или другую рубрику. А другое дело — реальные люди, которые делали это кино. Сколько талантов, сколько фантазии, сколько труда! Сколько искренности, сколько умения, почти полностью подчиняясь диктату необходимости, на миллиметровом пространстве свободы выразить накопившуюся боль, запретную печаль и подлинные мысли.

По какой категории шел фильм М. Калатозова «**ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ**» — по военно-патриотической или по морально-воспитательной? Какое это имеет значение?! Но ведь потряс фильм, потряс миллионы людей. И даже посчастливилось ему пробить внешние и внутренние заслоны мирового экрана. Именно посчастливилось! А вот «**БАЛЛАДА О**

СОЛДАТЕ» Г. Чухрая подобной мировой славы не стяжала. Может, похуже был фильм? Нет, прекрасная картина! И тоже потрясла советских зрителей, и смотрели ее по многу раз. Так какой же вывод? Да не может здесь быть никакого вывода. Просто так было, и все. Так сложились обстоятельства. Мировой экран сам по себе, а советский кинематограф — сам по себе.

Это начало новой и, может быть, центральной темы нашего разговора, но мы пока отложим ее. А обратим свой взгляд на внутренние наши дела.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТОГО САМОГО НАРОДА, для которого кино является важнейшим из всех искусств.

Сергея Эйзенштейна, конечно, знали. По имени и фамилии. Потому что часто звучало — и по радио, и в печати: Сергей Эйзенштейн то, Сергей Эйзенштейн се. И Довженко знали. Потому что Киевская киностудия — имени Довженко. Ну, еще несколько режиссерских имен более или менее на слуху: Козинцев и Трауберг, Юткевич, братья Васильевы, Роом. Чуть позднее — Александров, Райзман, Донской, Эрмлер, Ромм, Хейфец. Далее — Чиаурели, Пырьев, Бондарчук... Но с Бондарчуком особые отношения — он актер, его в лицо знают. Это не просто имя, это ПЕРСОНА, объект любви и обожания.

Я не всех называю. Совершенно не претендую на звание киноведа. Я только хочу подчеркнуть: массового зрителя совершенно не интересовал режиссер — создатель фильма. Все чувства отдавались актерам — героям. Ильинский, Утесов, Бабочкин, Орлова, Марецкая, Чирков, Алейников, Андреев, Николай Баталов, Алексей Баталов, Ладынина, Зельдин, Целиковская, Раневская, Плятт, Черкасов, Симонов, Бернес, опять Бондарчук. Кадочников!!! Гурзо!!!! И тут, конечно, далеко, далеко не всех называю. И это только до границы 50-х годов. Их так любили... так любили... Их до сих пор любят так же сильно, вот как их любили! Всем народом! Все вместе их любили, и каждый в отдельности тоже их любил. И если были признаки морально-политического единства, к которому так стремился СССР сталинского периода, то они, эти признаки, мерцали в полном единстве восторга перед своими киногероями.

В послесталинское время общество вдруг проявило себя как более многослойное, и кино, соответственно, стало слоистым. Для детей отдельно, для взрослых немножко отдельно (с поцелуями). «Народное кино» осталось, но появилось и «кино не для всех». Одни фильмы для села, другие для интеллигенции. «Успокоительные» и «Проблемные», в зависимости от постановлений очередного съезда партии. Фильмы для внутреннего употребления и для международного представительства. Фильмы всячески рекомендуемые, и фильмы запрещенные, но которые, если постараться, все-таки можно посмотреть (время-то новое!).

В это новое время каждый слой имел свои предпочтения. Режиссеров разобрали по интересам, по уровню образованности, по мере простодушия или, наоборот, по степени сложности и наличия подтекстов. Кому Столпер, Ростоцкий, Л. Быков, кому — Рязанов, Гайдай, Полока, Меньшов, кому — Хуциев, Швейцер, Р. Быков, Иоселиани, а кому исключительно — Тарковский, Герман, Сокуров. Есть и такие, для кого, кроме Параджанова и Муратовой, вовсе и нет никого. Но в отношении к актерам очень часто снова происходило объединение вкусов и братание мнений. Леонов и Евстигнеев, Ларионова и Мордюкова, Урбанский и Ульянов, Тихонов и Броневой, Банионис и Ю. Никулин, Папанов и Миронов, Высоцкий — это всеобщие, бесспорные, практически неприкосновенные.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЗНАТОКОВ, ЦЕНИТЕЛЕЙ, ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ. Тут, естественно, прежде всего различали и оценивали подлинных создателей фильма — режиссера, сценариста, оператора и т. д. Эти зрители не особо стремились поплакать и посмеяться, глядя на экран. Они искали в кинематографе отзвуки проблем собственного Духа — крупницы жизненной правды, оригинальность языка искусства, соответствие мировому уровню по теме и по средствам выражения этой темы. «Кассовость» фильма, широкий спрос на фильм в этой среде были скорее минусом в оценке качества. Несомненным плюсом было запрещение картины или разрешение с поправками и ограничениями. Получалось, знатоки работали в

тесном контакте с начальством. Начальство знало, что запрещать, а знатоки знали, что начальство не ошибается и, если что запретят, значит, вещь, стоящая внимания.

С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ НАЧАЛЬСТВА. Высшее начальство требовало «идейности и еще раз идейности!», а для себя на дачах крутили западное кино (и именно те фильмы, которые **КАТЕГОРИЧЕСКИ** отказывались покупать и показывать простому народу). А среднее и низшее начальство боготворило кино. Подтверждаю на личном опыте — начальники млели при виде киноартистов, покрывались румянцем при слове «КИНО» и готовы были **СОВЕРШЕННО БЕСКОРЫСТНО** оказать любые услуги и снисхождения.

Иногда восторг перед кино доходил до безумия.

Было: лежал я в больнице, и каждый день из соседней палаты приходил навещать меня флотский политработник — тоже пациент, но уже ходячий. Он был в довольно высокой должности и обожал кино. Мы играли в шахматы, и он не уставал вздыхать, качать головой и говорить: «Прямо не верю, что вот так запросто разговариваю с киноартистом». Он знал все мои роли, все роли других актеров и вообще все знал про кино. Вкусы у нас с ним были разные, и он мне довольно сильно надоел со своими восторгами. И однажды рванул конфликт. Кавторанг (он был капитаном второго ранга) превозносил Эйзенштейна. Говорил, что гений, просто гений, и как важно, что этот гений поставил свой талант на службу революции. Не знаю почему, но я злился и от злости стал возражать: дескать, формалист он прежде всего, ваш Эйзенштейн. Экспрессионист, вот кто он. А революция — это для него... а про что еще он мог тогда снимать?

«Нет, не скажите! — взвился капитан. — Возьмите, например, его фильм «ОКТЯБРЬ», который он сделал по заданию Ленина, ведь как это важно было для всей истории нашего народа!»

Я напрягся: «По какому заданию Ленина? Ленин уже умер, когда делался «ОКТЯБРЬ». Это же к 10-летию революции».

«Мне странно, что вы такое говорите! — вскричал капитан. — Фильм «ОКТЯБРЬ» был сделан ДО Октябрьской революции. По заданию Ленина. Эйзенштейн показал в нем, как все **ДОЛЖНО БЫТЬ**, и потом по этому фильму была сделана революция!!! Я всегда это объясняю своим подчиненным на политзанятиях».

... Мы сильно орали друг на друга и больше не играли в шахматы.

Теперь от внутренних оценок перейдем к внешним. Что думает МИР о советском кино. Мир — это, конечно, прежде всего США, ну и Западная Европа, потому что остальной мир интересуется только собой или (отчасти) США и Западной Европой. Итак:

НАРОДЫ ЗАПАДНЫХ ЦИВИЛИЗОВАННЫХ СТРАН, для которых кино не обязательно является важнейшим из искусств. Эти народы вполне удовлетворены собственным кино и легко обходятся без всякого участия в их жизни кино советского.

Если нужны примеры: в 93-м работал я в Национальном театре в Брюсселе — актером. С коллегами — бельгийцами, французами — были у меня хорошие, дружелюбные отношения. По ходу жизни спросили они меня, не снимался ли я когда-нибудь в кино? Я сказал: много снимался и в очень известных фильмах. Назвал картины — они никогда не слышали ни о фильмах, ни об их авторах и режиссерах. Я спросил: «А какое-нибудь русское кино вы видели?» Ответ: «О, да! Сейчас идет в Париже в маленьком специальном кинотеатре фильм «Умри, замри, воскресни» — очень интересная сюрреалистическая картина». Прошло время. Мы кончили играть наш спектакль. Я собирался домой. Мой молодой коллега по имени Тьерри сказал:

— Значит, летишь в Москву? Сколько же тебе лететь? (У франкофонов все актеры «на ты» независимо от возраста.)

Я говорю:

— Часа два с половиной.

Тьерри:
— Как? Всего???

Я:
— А ты думал сколько?

Тьерри (опустив глаза и размышляя):
— Я думал... часов двенадцать-тринадцать...

Я:
— А где, ты думаешь, Россия находится?

Тьерри моргает, обаятельно улыбается.

ВЛАСТИ И НАЧАЛЬСТВА РАЗНЫХ УРОВНЕЙ западных цивилизованных стран. Весьма осведомлены в проблемах Горбачев — Ельцин, Силаев — Гайдар (время раннего постсоветского периода), высоко оценивают влияние на перестройку книг Солженицына и фильма «ПОКАЯНИЕ», но, в связи со сложностью произношения грузинских фамилий, Абуладзе не упоминают.

ЗНАТОКИ, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЫ, СПЕЦИАЛИСТЫ ПО РОССИИ. Совершенно иная ситуация. В этой категории все знают «БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН» Эйзенштейна, всего ТАРКОВСКОГО, особенно «АНДРЕЯ РУБЛЕВА», частично СОКУРОВА, частично ГЕРМАНА, частично МУРАТОВУ, несомненно хорошие русские фамилии МИХАЛКОВ и ТАБАКОВ и по обязанности фильм МЕНЬШОВА «МОСКВА СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ» как лауреата «Оскара». Это список обязательный.

Но далее идут знания, связанные с личными знакомствами, специальными интересами или просто игрой случая. Очень даже бывает, что каким-нибудь нашим режиссером (или актером, или и т. д.) увлекается представитель западного мира. Это может быть темпераментная дама, или богатый филантроп с отдаленными российскими корнями, или посланец некоего фестиваля, киношколы, специальной культурной программы, ищущий свежих имен. Профессиональное увлечение может перейти в дружбу. Бывает наоборот — дружба переходит в профессиональное увлечение. Все это подогрето герметичностью нашей жизни, почти полным запретом на общение с иностранцами. Возбуждающий привкус риска.

(НАПОМИНАЮ — речь идет о СОВЕТСКОМ КИНО, то есть о периоде ДО ПЕРЕСТРОЙКИ. С перестройкой многое изменилось, но это уже другой сюжет.)

Результатом такого увлечения могло быть появление советского фильма в программе международного фестиваля. Могла быть и премия. Тогда советские газеты поднимали крик о том, что «даже буржуазная критика не смогла уже больше замалчивать успехи нашего лучшего в мире кинематографа». Писали, что, дескать, пошло-поехало и теперь уже «никому не остановить!» Но ничего особенно не пошло и тем более никуда не поехало.

Мы продолжали внутри страны делать свое кино — и среднее, и хорошее, и замечательное. (Надо признаться, что совсем плохого кино тогда почти не делали — профессиональный уровень творцов и редакторов был достаточно высок. У нас была очень хорошая школа.) Картины «генерального направления» по-прежнему творили мифы о прошлом и о современной жизни. «Морально-этические» фильмы вскрывали недостатки «на отдельных направлениях». Иногда появлялись шедевры, которые получали признание общества (иногда вместе с государством, иногда отдельно от государства) — «Дама с собачкой» Хейфица, «Белое солнце пустыни» Мотыля, «Андрей Рублев» и «Зеркало» Тарковского, «Мне 20 лет» и «Июльский дождь» Хуциева, «Время, вперед!» и «Золотой теленок» Швейцера, «Мимино» и «Осенний марафон» Данелия, «Жил певчий дрозд» и «Пастораль» Иоселиани. Список неполный, называю для примера, скорее, для того, чтобы обнаружить мои собственные предпочтения.

Периодически высшее начальство укладывало «на полку» неуютную картину. В профессиональных кругах возникало невнятное, но упрямое недовольство произволом власти. Среди либералов и диссидентов протест звучал четко и долетал до Запада. Там раздавалось

это, более громкое, чем начальный звук. И взлетали имена, которые одновременно входили и в историю искусства, и в историю гонений и сопротивления, — Кира Муратова, Алексей Герман.

Кассет еще не было. Для показа фильма нужно было тащить тяжелые металлические цилиндры с коробками пленки (яуфы называются они), нанимать кинозал с проекционной аппаратурой. Показать кино «по секрету» было сложно. Все на виду. Нужна была сверхизворотливость, сверхэнергия. Или особого рода связи. Или верховное покровительство. Или «рука оттуда» — с Запада, я имею в виду. Кто обладал этими качествами, тот перескакивал или подлезал под «железный занавес». Один — до пределов стран народной демократии, а другой аж туда — на Дальний Запад. А уж оттуда картина возвращалась, получив мировую известность, для нового рождения на своей земле.

Опять спрошу: лучше ли фильм «Летят журавли», чем «Баллада о солдате», оттого, что один имеет выраженное глобальное признание, а другой — нет? Наверное, чем-то лучше. История, как говорится, не ошибается. Но с другой стороны — очень условны сравнения в искусстве. А сравнения шедевров вовсе бессмысленны. Режиссерское новаторство в «Броненосце Потемкине» общеизвестно и хрестоматийно. Сильные и жестокие сцены Бунта и Лестницы — высочайшие достижения чисто кинематографической выразительности, где нет актера, а есть режиссер, ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ (масса) и монтаж. Обе сцены одновременно протест против насилия и гимн насилию. Эпос во всем его ужасе. Не описанный словами, не спетый, не нарисованный, а воплощенный через живых людей. Советских ценителей восхищал революционный дух. Западных — экзистенциальный дух. Крайности сошлись.

Вопрос: почему не сошлись эти крайности в случае, скажем, с фильмом «ЗЕМЛЯ» Александра Довженко? Предсмертный танец героя и потрясающая по смелости финальная сцена — яростный марширующий ХОР В НЕМОМ КИНО — тоже великие достижения. Тоже вошли в хрестоматию. Но в нашу! Не в мировую. Почему? Можно попробовать анализировать причины с целью установить истинную ценность. Но неблагодарное это занятие. Цены складываются по воле рынка. Ценность — по воле Бога. А нам остается только надеяться, что мы сумеем отличить ЦЕННОСТЬ от ЦЕНЫ.

В результате БОЛЬШОЙ МИР знал о кино нашей закрытой страны то, чему посчастливилось по разным, иногда весьма прозаическим и далеким от искусства причинам быть замеченным. Естественного обмена веществ не было. Наш кинопроцесс НЕ НАХОДИЛСЯ в поле зрения мирового кино и не был его частью.

Ну а мировое кино находилось в поле нашего зрения? О да! С опозданием, со скрипом, иногда с потерей цельности, иногда с потерей качества советские люди смотрели и любили западное кино. Чаплин, Ингрид Бергман, Дина Дурбин, Лоренс Оливье, Жан Габен, Марлон Брандо, Одри Хепберн, Мерилин Монро, Ив Монтан, Симона Синьоре — все они были и нашими героями. Сотни так называемых трофейных фильмов были прокручены сотни тысяч раз. Позднее мы знали и обожали итальянский неореализм, мы интересовались французской «новой волной», польское кино всегда собирало полные залы, мы различали и отдельно любили испанское и американское кино. Знают ли на Западе, что фильм «Касабланка» под названием «В сетях шпионажа» появился в 50-е годы на экранах крупнейших кинотеатров столичных городов. Сеансы шли КРУГЛЫЕ СУТКИ! Последний начинался в три часа ночи. Билеты стоили в 3, в 4 раза дороже обычных. Транспорт ночью не ходит. Такси мало и не всем по карману. Но люди шли — день за днем, ночь за ночью и смотрели. А потом в холодное время шли пешком домой и обсуждали. Я сам был среди них, с моими родителями, с моими друзьями. Я свидетель!

Неимущий класс, то есть большинство населения, любил смотреть фильмы про богатую жизнь и про королей. Интеллигенция смотрела про бедных, про угнетаемых, ища сходства и различия. Власти предпочитали про любовь и «про это». Боевики были редкостью и нравились всем. Масса умирала от Луи де Фюнеса, индивидуальности ценили Жака Тати.

Масса поглощала десятками индийскую продукцию, интеллигенция вглядывалась в Курасаву. Мы взбирались по лестнице сложностей от Росселлини к Годару, от Трюффо к Феллини и Антониони. Мы знали и Брессона и Бергмана.

Советский народ знал и любил заграничное кино! Знатки подмечали, что наше родное кино часто заимствует стиль, трюки, а иногда и целые конструкции у кино западного. Народ привычно говорил: «Ну куда нам до них! Конечно, заграничное лучше. Они чище одеты, у них денег больше».

НО ЭТО НЕ МЕШАЛО ЛЮБИТЬ И СВОЕ КИНО. Все-таки всякие Марчелло и Роберто, Мадлена и Хуанита не свои. Глядеть интересно, но чтобы от души и за душу взяло и посмеяться от пуза и до слез — это нужны «Кубанские казаки», «Кавказская пленница», «Любовь и голуби», а с другой стороны — «Тихий Дон», «Мужики», «Офицеры», а с третьей стороны — «А если это любовь?», «Ко мне, Мухтар!», «Чучело», а еще с четвертой — «Попрыгунья», «Воскресенье», «Республика ШКИД».

Народное мнение: «Куда нам до них!!!», а с другой стороны: «Свое душевнее, наши артисты лучше их них». Это противоречие глубинно и точно отражало диалектическую двойственность советского кино. Изредка мир признавал, что русские открывают новые пути (Эйзенштейн, Тарковский, Норштейн), не замечая или недостаточно ценя соседствующие фигуры (Ромм, Швейцер, Хржановский). Часто мы идем дорогой, проторенной западными мастерами. Это дань почтения, это поступление в ученики. Разумеется, есть и прямые заимствования и плагиат. Но где их нет? Это уже область коммерции и массовой культуры.

Важно заметить, что советское кино при всем идеологическом давлении, несмотря на цензуру, под тяжким прессом государственного контроля, при наличии скрытых, но определенных националистических, антисемитских и ксенофобских установок, вопреки всему этому **ВСЕ-ТАКИ БЫЛО ИСКУССТВОМ** и порой создавало замечательные произведения. Примечательно, что Михаил Швейцер незадолго до смерти (в 2000 году) мог гордо заявить в телевизионном интервью: «Цензура была. Но никогда я не делал фильм по чужой воле. Все, что сделано мной за всю жизнь, в **ПОЛНОЙ МЕРЕ** выражает мои мысли и мои чувства». Из-за наличия цензуры он, может быть, сделал в десятки раз меньше, чем мог бы, но... «в полной мере».

Приходят вести о фестивале советского кино 60-х годов в Нью-Йорке. (Это к примеру, подобные показы случаются то тут, то там.) Американцы ходят и смотрят. наших эмигрантов, конечно, больше, но... и **АМЕРИКАНЦЫ ХОДЯТ и СМОТРЯТ!** Мы так гордимся, что мы им интересны. Не очень интересны, малоинтересны, но все-таки. Мы смотрим их глазами. Мы хорошо знаем **ИХ КИНО** и поэтому начинаем слегка стесняться из-за несовершенства своего. Они понятия не имеют о нашем кино и потому радостно удивляются, что у нас вообще оно есть. Появляется статья в крупной газете. Организаторы фестиваля окрылены и собираются устроить еще один подобный. Все как будто получилось. Но вот что интересно: образованные эмигранты, профессионалы пера и публичных выступлений, люди, жившие в СССР в те пресловутые 60-е, с недоумением и брезгливостью цедят утешительные слова, но в конечном счете отвергают все. По их мнению, это все равно жалкая пропаганда по содержанию и запоздалые попытки использовать достижения Запада по форме. «Вот «Июльский дождь» Марлена Хуциева, — говорит бывший советский, а ныне уверенно-заграничный знаток. — Очень неплохо снята толпа под музыку Баха, на Западе этот прием к тому времени был многократно разработан и здесь неплохо повторен. Но текст! Это такое убожество! От разговоров героев просто уши вянут. А нашумевшая «Застава Ильича» Хуциева! Из-за чего был весь сыр-бор? Из-за чего запрещали? У него в финале идет смена караула к мавзолею Ленина! Совершенно советское мышление, совсем немножко критики и много пропаганды». И приехавшая на фестиваль наша кинознаменитость подхватывает: «Да вообще ничего серьезного и не было, единственный фильм — «Андрей Рублев» Тарковского». И точка!

Может быть, действительно «ничего и не было»? Молодой и независимый критик будущего, возможно, вынесет советскому кино окончательный и безжалостный приговор — все это проходило советскую цензуру, это было разрешено тоталитарным государством, значит, все это художественного значения не имеет.

О да, такое уж это публичное занятие — кино, и такое уж у нас было государство, что диссидентская и «самодоступная» литература могла быть, живопись могла быть, а вот кино быть не могло. И снова вспомним слова Швейцера (ни один фильм которого не попал на нью-йоркский фестиваль): «Цензура была. Но никогда я не делал фильм по чужой воле. Все, что сделано мной за всю жизнь, полностью отражает мои мысли и чувства».

И я помню, что шесть раз смотрел «8 1/2» Феллини, но ведь и «Июльский дождь» смотрел шесть раз. Не побоюсь высокопарности и скажу, что глаза мои увлажнились от восторга. Можно жить, чувствовалось тогда, если наша сумбурная, дурацкая, неустоявшаяся, мучительная жизнь может быть ТАК ВЫРАЖЕНА — вот этими словами сценариста Анатолия Гребнева, вот этим видением Марлена Хуциева, вот этим лицом артистки Жени Ураловой.

И «Время, вперед!» Швейцера с гениальной музыкой Свиридова было не пропагандой социалистической индустриализации, а плачем по чудовищной ошибке нашей былой веры.

Конечно, я лицо заинтересованное, и меня могут упрекнуть в необъективности. Я и не буду притворяться объективным. Полжизни я отдал кино. Так счастливо расположились звезды, что несколько моих фильмов стали «народным кино». Прошли годы. Прошли десятки лет. Не стало Советского Союза. МИР проявил к нам колоссальный интерес и выучил трудное слово «перестройка». Потом перестройка кончилась, и МИР потерял к нам интерес. Кино стало свободным от цензуры... и развалилось, и почему-то потеряло зрителя. Все иначе, все другое. Прошлое как будто нет. Но вот я иду по заграничному городу Тбилиси. И каждый пятый, а может быть, каждый третий прохожий узнает меня. И машет рукой. И спрашивает, не нужно ли чем помочь. Я пересекаю площадь в Вильнюсе, и меня останавливают продавцы керамических игрушек и дарят кувшинчики, медальончики. Они уже люди другой страны. Они даже язык наш стали забывать. Но они помнят то, что будто бы исчезло — они помнят советское кино. Не потому, что оно советское, а потому, что оно действительно часть их жизни. Не только прошлой, но и сегодняшней.

Так что же делать теперь со всем этим? Что же «в сухом остатке» для мировой культуры? Не знаю. Видно будет. Чтобы понять наши слезы на фильмах тех лет, надо погрузить наших собеседников в ту жизнь. Но стоит ли это делать и захотят ли они этого? Вряд ли!

Так что, опять «особый путь России»? Нет, путь общий, а культурный список, наверное, какой-то отдельный. Для меня Аль Пачино самый лучший актер на свете. Безоговорочно лучший. Только вот... А Евстигнеев?.. А Раневская?.. А Гриценко?.. А Смоктуновский?.. А...

В определенных кругах Пушкина считают всего лишь русским подражателем Байрона.
Круги бывают разные.
Бывают и непересекающиеся.

Вдруг показалось...

Иосиф Бродский завершил двухсотлетний этап русской культуры, эпоху, которую можно назвать Пушкинской. Это не то чтобы доказано научно, это я так думаю, но, уж извините за нескромность, я в этом убежден.

Мы познакомились в Ленинграде, в 60-е. Потом встречались еще — в Нью-Йорке, в Женеве. Наши товарищеские контакты никогда не уравнивали для меня

гигантский масштаб его личности. Он был уникален в том смысле, что творческий потенциал его не иссякал и не знал спадов в течение всей жизни.

Стихи Бродского учить наизусть трудно. А Пушкина легко. Я знаю: много учил того и другого. С Бродским, бывает, вообще в тупик встаешь — целая строфа, и хорошая строфа, и нравится, а ничего не понять. Как-то, вроде, и падежи не совпадают, и рода, и к чему глагол относится — непонятно. Думаешь — опечатка, наверное! Не то слово попало, и запятая не там. Пробираешь сам выправить. А оно не поддается! Тогда вопрос — а что же мне в нем, собственно, нравится? Ну, красиво, музыкально... Рифмы интересные... Все? Вот я его уже двадцать раз прочел и только туманно понимаю, о чем речь. А зрителю каково будет? Он же сразу должен понимать, что я произношу. Можно, конечно, на авторитете выехать — дескать, это поэт серьезный, Нобелевский, сами понимаете, лауреат, да и я считаю, не к ночи будь сказано, артистом интеллектуальным. Так что, если чего непонятно — повышайте уровень культуры. Тянитесь! И знакомым особо не распространяйтесь, что ни фига не поняли. Вам же хуже будет.

Можно так. Но лучше не надо.

Это был эпиграф.

Не раз говорил и повторю, потому что убежден — эпоха русской культуры, которую справедливо назвать ПУШКИНСКОЙ, длилась два века, сквозь войны, перевороты и революции. Несмотря ни на что сохранялся основной строй языка, сохранялась шкала моральных ценностей. И то и другое нарушалось, изламывалось, извращалось, но ОНО БЫЛО. Этот язык и эта шкала двести лет были точкой отсчета. Эта эпоха кончилась 6 июня 1999 года — в день двухсотлетия со дня рождения Александра Сергеевича.

Примерно к этому сроку были опубликованы в России практически все стихи Иосифа Александровича Бродского, умершего в январе 1992 года. Стало совершенно ясно, что он, Бродский, завершил в поэзии эпоху, которую правильно называть ПУШКИНСКОЙ. Бродский сильно встряхнул русскую поэзию, и она сейчас на большой высоте (хотя современники не хотят это заметить). Бродский впитал, пережил и выразил момент крушения великой империи, где царил русский язык. Он открыл двери в новое пространство, куда, как Моисею в землю обетованную, самому ему вход был заказан.

Но этот ОТКРЫВАЮЩИЙ ДВЕРИ сам принадлежал эпохе пушкинской. Он был последним его продолжателем. Он был пропитан Пушкиным. Сознательно или подсознательно на своем языке (языках!) конца XX века он отвечал ему.

Я стал замечать это давно. Но недавно, работая над одним стихотворением Бродского 1981 года, я был ошеломлен обилием доказательств этого предположения. Мне показалось...

Это был второй эпиграф.

«ПЬЯЦЦА МАТТЕИ» — сочинение Бродского 1981 года.

Прочел. Понравилось. Не понял, про что, а местами не понял, что к чему. Понял, что для исполнения со сцены не годится — некоторые места прямо-таки похабны. Но отдельные строчки, связки строчек, повороты обожгли — здорово! Музыка стиха, вроде, знакома и маняще приятна.

Обстоятельства так сложились, что именно на это стихотворение пришел заказ. Фестиваль в Берлине попросил включить его в мой концерт. Начал учить. Было трудно. Отбирал — что возможно для публичного произнесения, а что... даже не знаю, что с этим и делать.

Увидел:

Это большое стихотворение (или небольшая поэма) явно ломается на две части. Первые семь строф — конкретное, личное, интимное. Почти что «не для печати». «Почти» — потому что, вообще-то говоря, у Бродского «не для печати» не бывает — так он устроен.

Со строфы VIII и до конца — до XVIII — совершенно отдельное творение. Колоссальный размах. Взлет. Отрыв от личного.

Я почувствовал (мне показалось...), что ЗНАЮ, как писалось это стихотворение.

Рим. Февраль. Действительно есть эта площадь — пьядца Маттеи, и на ней есть фонтан. Где-то близко действительно есть улица Фунари — там Бродский снимает квартиру (или гостит). Действительно есть подружка. Может быть, даже зовут ее действительно Микелина. И совершенно точно — есть граф. Ох, этот граф! Как это умудряются иностранцы, то есть иностранец, конечно, это сам поэт Бродский, а граф как раз местный, но все же — как они умудряются, эти иностранцы, так фигуру сохранять? Ведь жрут же от пуза свои макароны, а вот — весь седой уже, а талия, а глаза горящие, а как на баб смотрит!

Вторая половина дня. Моросит дождик. Привычная прогулка от дома к этой самой небольшой площади Маттеи. Зонта, конечно, не взял. Руки должны быть свободны. Можно махать ими, можно в карманы засунуть. Вспоминается, как в прошлый weekend ездили с Микелиной к этому графу на виллу. Не хотелось — уж больно часто она давила, что тот именно ГРАФ. И все упоминала павлинов. Там, мол, павлины совсем ручные. Да, граф... тут в Италии каждый третий граф. Как у нас в Грузии — каждый второй князь! И туповатая рифма крутится: Микелина — Павлина. Как раз и дошел до пьядца Маттеи. Фонтанчик тихо течет. У нас сейчас все замерзло, а тут...

I

Я пил из этого фонтана
в ущелье Рима.
Теперь, не замочив кафтана,
канаю мимо.
Моя подружка Микелина
в порядке штрафа
мне предпочла кормить павлина
в именье графа.

Стих пошел. Шутка, конечно. Но забавно. Попробовал даже произнести вслух в такт шагам. Почему нет, — прохожих мало. Дождь. Да. По этим камням ходили в кафтанах, в камзолах... в тогах тоже тут? Забавно. Хорошо — «не замочив кафтана» — «канаю» — наше уличное, блатное. Нормально! С Микелиной, конечно, поругались. Но ведь она звала его поехать вместе. А он сам не захотел. Хватит с него графа. Рванула на виллу сама. Обиделся. Но с другой стороны, одному побыть очень славно. Поэтому в стихе обиды и грубости, конечно же, преувеличены. На то и сочинение. И измены тут особой нет — наоборот, это она графу изменила с поэтом. И уж точно нет трагедии. Раздражение, укол самолюбию — и только. Но стих САМ уже ведет, и потому:

II

Но что трагедия, измена
для славянина,
то ерунда для джентльмена
и дворянина.

Славянином это он себя называет (единственный раз, между прочим), а джентльменом — графа, который «в сущности совсем не мерзок».

Третья строфа сочинилась с ходу. Похмыкал довольно и даже посмеялся вслух. Вот это вломил! Это надо отметить! Дома есть что выпить, но до дома идти надо. Кстати, немного пробрало холодком. Зашел в бар. Взял коньяку и кофе. То и другое повторил. И записал стишок на клочке. Не для памяти — память держит крепко, — а поглядеть: как это будет на бумаге?

III

Граф выиграл, до клубнички лаком,
в игре без правил.
Он ставит Микелину раком,
как прежде ставил.
Я тоже, впрочем, не внакладе:
и в Риме тоже
теперь есть место крикнуть: «Бляди!»,
вздыхнуть: «О Боже».

Когда пришел домой, уже стемнело. Еще раз сам с собой отметил веселую строфу. Виски не хотелось, вина не хотелось. А водки не было в доме. Выпил какой-то мексиканской бурды. Бурда и оказалась. Полистал книгу — большой том «Архитектура Рима». Сколько же их тут, площадей с фонтанами! Стих притягивал к себе. Присел к столу. Но легкость ушла. Подыскивал, придумывал.

IV

Не смешивает пахарь с пашней
плодов плачевных.
Потери, точно скот домашний,
блюдет кочевник.
Чем был бы Рим иначе? гидом,
толпой музея,
автобусом, отелем, видом
Терм, Колизея.

V

А так он — место грусти, выи,
склоненной в баре, и двери,
запертой на виа
дельи Фунари.

Не спалось. Бродил по комнатам. Бормотал. Пил. Смотрел в окно. Записывал. Много курил. Думалось о разном. Врозь и одновременно. И о разных людях думалось. Менее всех — о Микелине. И уж о ком точно не думалось — это о Пушкине. При чем тут Пушкин? И однако... эта сублимация любовного страдания, превращение печали в стихи... Строчки просто писались — опять пошло легко. А мы сравним.

Бродский (VI)

Как возвышает это дело!
Как в миг печали
все забываешь: юбку, тело,
где, как кончали.

Пушкин «Евгений Онегин», гл. I

Пишу, и сердце не тоскует,
Перо, забывшись, не рисует
Близ неоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов.

Бродский (VII)

Нет, я вам доложу, утрата,
завал, непруха —
из вас творят аристократа
хотя бы духа.

Пушкин «Евгений Онегин», гл. I

Погасший пепел уж не вспыхнет,
Я все грущу; но слез уж нет,
И скоро, скоро бури след
В душе моей совсем утихнет...

Стих пошел к кульминации. К финалу? Или это только зачин, так сказать «Первая глава». Или большое вступление. Снова вспомнился граф — но это уж так, для закольцевания формы. Еще рюмку! Налил и поприветствовал свое отражение в старом тускловатом трюмо. Выпил. Где-то близко на башенных часах пробило четыре.

Бродский

Забудем о дешевом графе!
Заломим брови!
Поддать мы в миг печали вправо
хоть с принцем крови!

Пушкин

Тогда-то я начну писать
Поэму песен в двадцать пять.

Я думал уж о форме плана
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу.

И мы с вами закончим главу первую наших наблюдений.

Глава вторая

Утром светило солнце. Проснулся рано. Спал, значит, всего часа четыре. Но совершенно выспался. Голова свежая. Удивительный воздух в Риме. А они еще жалуются — машин, говорят, много. У нас бы в Питере по Малой Охте походили возле моста Петра Великого, понюхали бы смог...

Вышел из дома и пошел по виа Фунари снова до пьядца Маттеи. Фонтан на месте. Это сколько же веков он на месте? Вода льется. Но свернул в другую сторону, по новому для себя маршруту. Улица повела вверх. «Дойду до вершинки вон того холма», — подумал Иосиф и закурил очередную сигарету перед подъемом.

Вторая часть стихотворения отлилась, как цельный кусок. Не сразу во всех подробностях, но с ясной перспективой. И определенно виделся финал:

Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.

«Пьяцца Маттеи» — хорошее название. Только почему пьядца Маттеи? При чем тут она? Там все началось — проходя мимо — «Я пил из этого фонтана»... «в ущелье Рима». Правда, там, в этих улицах, как в ущелье. Дома высокие, камни старые, площадь маленькая. Хорошо — точно слово пришло, сперва и не заметил, но сегодня вижу — хорошо. А нынче погода — фантастика, да? А тут, на холме, еще ветерок с моря. Хорошо! Вот тебе и ущелье Рима! Да, Рим, он такой — и ущелье, и вершина. Какой же воздух — задохнуться можно от этого хрустального воздуха. Надо закурить.

Бродский (VIII)

Зима. Звенит хрусталь фонтана.

Пушкин. «Евгений Онегин», гл. 5

Зима!.. Крестьянин торжествуя...

Господи! Я вдруг понял (это я уже, а не он — Бродский), я вдруг понял, что размер-то ОНЕГИНСКИЙ. Там и укороченная вторая строка, и разные нововведения и приемы... и слова, но размер-то основной — ОНЕГИНСКИЙ! То-то мне музыка знакомой казалась, хотя так трудно учил наизусть.

Зима. Звенит хрусталь фонтана.
Цвет неба — синий.
Посчитывает трамонтана
иголки пиний.
Что год от февраля отрезал,
он дрожью роздал,
и кутается в тогу цезарь
(верней, апостол).

У Иосифа через многие стихи очевиден путь к христианству. Христианство его весьма сомнительно. Но путь очевиден. Он шел двумя разными дорогами. Тогда, еще у нас, в

атеистическом Питере — от Ветхого Завета («Авраам и Исаак»). От англичан и поляков, языками которых он овладевал, и у которых учился вольному, не испуганному разговору о Боге, свойственному вовремя крещеным людям. А второй путь открылся ему через античность. Рим, Греция и Турция как реальная среда обитания. Книги (во множестве) и знатоки античности, вроде Сергея Аверинцева, Симона Маркиша — с которым дружил, которого уважал. Отсюда эта игровая легкость — от февральского холода кутается то ли цезарь то ли апостол... Кому памятники-то в античном и одновременно папском Риме? Из страны с оборванной преемственностью, из нашего советского неверия к Богу только двумя ходами идут — от горя-беды или от просвещения. Большинство первым входом движется — за утешением. Бродский — вторым, за обновлением духа.

А погода, между тем! А воздух! А Рим!

Бродский (IX)

В морозном воздухе, на редкость
прозрачном, око,
невольно наводясь на резкость,
глядит далеко —
на Север, где в чаду и в дыме
кует червонцы
Европа мрачная. Я — в Риме,
где светит солнце!

Пушкин. «Каменный гость». Сцена 2

Лаура :

А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.
А нам какое дело?

Париж — на севере. Европа — на севере. Этот образ «невыездной» Пушкин родил в воображении. Бродский испытал.

X

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой,
приемыш гордый, —
я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций.

Вот уже и пошли античные имена вперемежку с фамилиями Возрождения. Пошли навалом, пугая и отпугивая нормального русского читателя. Пошло — Эвтерпа, Парки, Провиденье, Буонарроти, Борромини.

А ведь это у молодого Пушкина такой же водопад новых знаний старой старины. Он так же отпугивал необразованного светского читателя. Эвтерпа — муза поэзии — любимица Бродского. К ней многократно обращается. Трудно такое имя рифмовать, а вот рифмует:

Бродский (IX)

... кириллицею не побрезгав
и без ущерба
для зренья, главная из Резвых
взглянет — Эвтерпа.

Пушкин. «Шишкову»

Шалун, увенчанный Эратой и Венерой,
Ты ль узника манишь в владения свои,
В поместье мирное меж Пиндом и Цитерой,
Где нежился Тибулл, Мелецкий и Парни?

А Буонарроти? Кто еще Микеланджело называл по фамилии? Да Пушкин же!

Бродский (XIV)

... остаток плоти терракоте
подвергнуть, сини,
исколотой Буонарроти
и Борромини.

Пушкин. «Моцарт и Сальери», сцена 2

Сальери :

Гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Неправда: —
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Иосиф дошел до вершины. Немного задохнулся от крутого подъема. Пришлось выкурить пару сигарет, чтобы наладить дыхание. Вид, я вам доложу, несравненный. (То есть это не я вам доложу, я там не был никогда. Это он вам доложит — у меня это только в

воображении). Но Торквато Тассо (или Тасс) — он ведь единый для всех. И не так уж часто русские поэты его поминают.

Бродский (XIV)

С холма, где говорил ОКТАВОЙ
порой иною
ТАСС, созерцаю величавый
вид. Предо мною —
не купола, не черепица
со Св. Отцами:
то — мир вскормившая волчица
спит вверх сосцами!

Пушкин. «Евгений Онегин», гл. 1

И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая...
Но слаще, средь ночных забав,
Напев ТОРКВАТОВЫХ ОКТАВ!

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле...

Вот! Теперь интуитивные предчувствия обретают рациональные доказательства. Почти через двести лет это (подсознательно! Уверен, что подсознательно!) ответ Иосифа Александровича Александру Сергеевичу!

Пушкин мечтал об Италии, но не был в ней. Не был за границей (Арзрум не в счет). Он рвался и не вырвался. Ссылка, надзор, а потом... тоже не выехал. У Иосифа — надзор, ссылка, а потом... выкинули в мир... в Рим...

Вернемся к началу:

Пушкин «Евгений Онегин», гл. 1

очей Италии златой
Я негой наслажусь на воле.

(Возможное, желаемое будущее)

Бродский (I)

Я пил из этого фонтана
в ущелье Рима.

(Свершившееся, недавно прошедшее.)

Стих Бродского взлетает, отрываясь от всего эгоистического. Финальные строфы писались одним махом. Вернее, не писались, а рождались. Я вижу ясно, что на февральском ветру на холме под снова зарядившим мелким дождем и не замечая его, он шепчет складывающиеся на лету слова. Потом в голос выкаркивает их со своей мягкой картавостью. Он сам удивляется, откуда так легко вываливаются рифмы и образы. Кто ведет его?

Пушкин. «Пора, мой друг, пора!»

Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

На свете счастья нет, но есть покой и воля.

Бродский (XVI)

Усталый раб — из той породы,
что зрим все чаще, —
под занавес глотнул свободы.
Она послаще
любви, привязанности, веры
(креста, овала),
поскольку и до нашей эры
существовала.

Пушкин. «Из Пиндемонти»

Все это, видите ль, слова, слова, слова.
Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода;
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать...

Бродский (XVII)

Ей свойственно, к тому ж, упрямство,
Покуда Время

не поглупеет, как Пространство,
(что вряд ли), семя
свободы в злом чертополохе,
в любом пейзаже
даст из удушливой эпохи
побег.

Пушкин. «Осень»

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

Бродский (XVIII)

Сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь — словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.

А вдруг он знал? Вдруг совершенно сознательно обернул сложным модернистским пируэтом классически простой стих? Ведь даже (в финале!) использовал (тоже финальную) пушкинскую рифму. Ведь у Пушкина дальше:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге

И тут, и там — «влага» — «бумага».

Так знал или не знал? Не исключаю, господа! Может быть! Иосиф Александрович послал привет Александру Сергеевичу из Рима. Ведь сколько раз пошучивал он по этому поводу:

Я заражен нормальным классицизмом...

или

Служенье муз... чего-то там не терпит

Итак, шуточный привет?! — Нет! Чувствую, что не так!

Опять читаю «Пьяцца Маттеи» и слышу: там полет и восторг, там (хотя Бродский более всего боится сентиментальности), там почти слеза от благодарности за то, что СВЕРШИЛОСЬ — и Рим, и рифма... и этот февральский день. Шутка осталась там, в начале — с Микелиной и графом. А далее — ослепительная легкость! Одна из прекрасных минут жизни того, кому

Провидение дало и «Италию златую», и «венецианку молодую», и мировое признание в виде премии Нобеля, и — оказывается! — ПРОНИЗАННОСТЬ его новейшей поэзии далеким, неослабевающим пушкинским светом.

Горечь и надежда

«Ты имеешь веру? Имей ее сам в себе перед Богом. Блажен, кто не осуждает себя в том, что избирает».

Послание к римлянам Св. Апостола Павла. 14:22. Сильный и целомудренный призыв.

Чтобы СМЕТЬ говорить о вере, нужно переступить высокий порог в своем сознании, нужно, чтобы позвал кто-то извне.

Со Свято-Филаретовской высшей православно-христианской школой у меня давнее знакомство. Возглавляет Школу священник Георгий Кочетков. Члены братства, существующего в недрах Школы, не раз коллективно бывали на моих спектаклях. В самой школе я дал для них концерт, участвовал в их ежегодных конференциях.

Однажды мне предложили побеседовать для журнала на тему «Церковь и культура». Беседовал со мной магистр богословия Александр Копировский. Разговор был в 1999 г.

Александр Копировский : Сергей Юрьевич, прежде всего мы хотели бы вас спросить вообще о ситуации в нашей стране; о ваших оценках, вашем видении того, что сейчас с нами происходит.

Сергей Юрский: Вы спрашиваете, или, вернее, вы не спрашиваете, а восклицаете (так как ответ вы знаете сами) о ситуации в стране, о ситуации в духовной жизни и о перспективах.

Видимо, я не полно верующий, не сильно верующий человек, потому что несмотря на то, что уныние мне удалось преодолеть — уныние ежедневное, — перспективный взгляд мой мрачен. Мне кажется, что в нашей стране (на фоне такого же движения в мире) идет одичание, идет разъединение людей, или, я бы сказал, дехристианизация. Ваш журнал религиозный или, во всяком случае, с постоянным религиозным фоном, и поэтому я сразу жду от вас возражения, потому что, наверное, от вас я смогу черпать хоть какие-то оптимистические перспективы. Но сам я не могу вам их предложить, к сожалению.

А. К.: А как вы думаете, с чего могло бы начаться какое-то движение вверх, вперед и вверх?

С. Ю.: С одним моим американским приятелем, бывшим нашим человеком, а ныне инженером на одном из детройтских автомобильных заводов, мы разговаривали на эту тему, прогуливаясь. И я стал говорить довольно общеизвестные вещи о том, что вот, дескать, упадок, упадок веры, раньше было иначе и т. д. — такого рода вещи, не особо оригинальные. А он в ответ сказал фразу, мне кажется, весьма оригинальную: а ничего еще не было. Я говорю: т. е. как не было, только на Руси христианство уже целое тысячелетие! (Правда, г‑н Фоменко говорит, что того, первого тысячелетия вообще не было, т. е. фактически русские начали это дело тысячу лет назад, а того всего не было, все это досужие выдумки. Полные безумцы! Это, кстати, один из признаков чудовищного кризиса сознания, поддержанного громадным количеством людей.) Так вот, мой спутник сказал: этого еще не было. Были только попытки с разных сторон, и, может быть, теперь что-то действительно начнется. И вот мы присутствуем именно при начале, мы стоим на таком гигантском перегибе, которым является и история, которую мы с вами хуже или лучше, но все-таки читали и знаем, и сегодняшний день, который тоже является чудовищным перегибом. Может быть, надо воспринять такую мысль как реальную: вот теперь надо начинать и не требовать ни от себя, ни от других, чтобы было много духа, много веры, много святости. Нет еще. Но надо начинать.

А. К.: Спасибо, Сергей Юрьевич. Я думаю, что это отвечает интуиции многих людей. Может быть, не все это могут сформулировать так, как вы сказали, но ощущение согласия будет у многих. Но если мы сейчас будем говорить не об общей ситуации, но о людях: и всех вместе, и о каком-то среднем человеке, в самом хорошем смысле этого слова, без серости. Что ему сейчас нужно? Еще недавно у него были шоры на глазах и узкоколейка, по которой он двигался, как паровоз. Теперь же появились какие-то возможности: церкви открыли, появились самые разные книги, свидетельства, Интернет, наконец. Люди выступают, что-то говорят, куда-то призывают — сразу в десять духовных направлений. Что сейчас больше всего может помочь такому человеку?

С. Ю.: Мне кажется, что ответ вы сами сформулировали в вопросе. Вы сказали «шоры на глазах». В других случаях еще хуже, не только шоры на глазах, т. е. ограничение зрения, но просто слепота, поскольку темнота вокруг. Так было: свет где-то там, в окошке наверху, через которое ничего не видно, а тут — темно. А сейчас — ослепительный свет, в том числе и из упомянутого вами Интернета, которым я, правда, пользоваться не пробовал, не умею. И меня пугает само слово, которое произносят, скажем, по радио, призывно говоря: «Если вы хотите нас найти, мы всегда с вами, тут, в паутине Интернета». Вот эти рядом находящиеся некто, которые всегда тут и в паутине, они меня просто физически пугают. И наполнение этого Интернета сверхинформацией меня тоже отталкивает. Наверное, это возрастное явление. А может быть, и не возрастное, может быть, такой характер.

Меня расстраивает и угнетает излишнее обилие информации и возможностей. Вы сказали: в десять сторон тянут человека. Как ему быть? Я не скажу, что надо тянуть его в одну сторону или только в две. Я скажу, что у него должны остаться время и силы, во-первых, самому задуматься, а во-вторых, самому смотреть. Потому что, куда ни сунься, куда ни повернись, перед тобой ставят картинку: либо с просьбой и предложением что-то купить, либо с требованием или соблазном как-то поступить. Человеку остается возможным найти секунду покоя, только повернувшись вертикально, глядя прямо в небо и взывая к Богу. Конечно, не нужно про это забывать, это, по-моему, обязательная вещь — вертикаль (этому посвящен финальный рассказ моей книжки «Четвертое измерение»). Ведь если забыть это четвертое измерение — вверх, то остальные три теряют смысл. Думаю, что так оно и есть, но только позиция эта очень неконструктивная, т. е. недейственная позиция — стоя, опустив руки вниз и обратив взгляд вверх. Это позиция вдоха, который человеку совершенно необходим, но потом обязательно нужна возможность деятельности. Нужно сперва открыть глаза, но, с другой стороны, нужно и не упереться навсегда в небо, потому что это выйдет уже столпник. Если же всех людей призвать быть столпниками, если это будет модным или поощряемым, или за это будут давать какие-нибудь блага, допустим, популярность, то, конечно, все сразу станут столпниками. Но не все выдержат и начнут притворяться, врать и ночью, когда все отошли, быстро сходить со столпа и есть мясо из щей, как герой Ильфа и Петрова, объявивший голодовку.

А. К.: Тогда другой вопрос. Сейчас этот «взгляд наверх» все-таки появился у многих. Люди, когда их спрашивают, теперь уже открыто, не боясь, говорят: я — верующий (хотя это как-то немножко странно: когда они боялись, то с такой же легкостью говорили: я неверующий). Но вот результат этого взгляда вверх — он в чем-то проявляется? Или в чем он должен проявляться?

С. Ю.: Вы знаете, это очень индивидуально. Для меня это открытие простое, и если бы я был более образованным или воспитанным в этой ауре, то, наверное, давно бы эта простая вещь до меня дошла. Но мне пришлось ее очень поздно открывать, и открывать большими усилиями.

Я хотел бы рассказать случай — маленький, но очень характерный пример, я бы сказал, тартюфства. Приходит ко мне симпатичная женщина, которая хочет баллотироваться в депутаты какого-то скромного районного отделения Гордумы в Москве или еще чего-то, приносит свою листовку и просит поддержки. Я вполне готов ее поддерживать. Но вот она пишет о себе, что получила образование там-то, то-то и то-то... и что она — православная. Я

спрашиваю: «А это к чему?» Она отвечает: «Но я действительно православная». — «Я не сомневаюсь, что вы не врете. Но зачем это?» — «Ну, чтобы привлечь людей».

Я не думаю, что все православные, увидев, что депутат православный, скажут: мы будем за нее. А все иудаисты и мусульмане, прочитав, скажут: «А мы за нее не будем голосовать. Мы подождем, пока следующий депутат напишет: «мусульманин», — и тогда мы за него будем голосовать». Представляю, во что это превратится. Но, не говоря уже об этом, сам факт нескромности в заявлении себя верующим, в гордом заявлении, публичном заявлении — не к случаю, не тогда, когда надо выйти вперед что-нибудь защищать, а когда надо привлечь к себе доброту и внимание, — это становится довольно расхожим моментом, это наша реальность. Я просто один случай рассказал. Вы их знаете, наверное, великое множество, да?

А. К.: Да, и поэтому у многих людей возникает вполне естественная реакция: в Бога я верю, но с какими-либо структурами я дела иметь не хочу — в церковь не пойду, называться как-то специально не хочу.

С. Ю.: Есть и такое. Мало того, те из моих друзей (может быть, они не захотят, чтобы я их называл), которые называют себя именно сейчас, упрямо и даже публично, печатно атеистами и подчеркивают: я — атеист, в подавляющем большинстве случаев гораздо большие христиане, чем те, которые пишут в анкете «православный» (хотя нет такой графы «вероисповедание», но они на всякий случай добавляют). В них гораздо больше христианства, потому что они чисты сердцем и, говоря сейчас, в наше время: «Я — атеист», — они просто подчеркивают нежелание следовать моде, бежать за толпой. А чистота сердца, чистота помыслов и поступков определяет больше, чем заявление о своем вероисповедании и даже участие в богослужении, не правда ли?

А. К.: И все-таки, Сергей Юрьевич, я знаю, что вы в богослужениях участвуете...

С. Ю.: Участвую, но в той мере, в которой позволяет моя профессия, а это очень недостаточно. Хотя определенное количество десятков раз в году я в церкви бываю. Но для меня это непросто еще и потому, что существует проблема: деятельность и церковь. Деятельность и Бог — по-моему, такой проблемы нет, ибо Иисус Христос к деятельности относился как к естественной функции человека, и когда Он отбирал своих двенадцать апостолов, Он вовсе не считал, что за каждым из них должны идти еще двенадцать, а за каждым из них еще двенадцать, и так постепенно все население должно идти за ними. Нет, наоборот, Он говорил: только вы. Потом, когда пришло время «Деяний», в котором мы с вами сейчас, после Троицы, пребываем, они уже избрали себе помощников, но опять-таки ограниченное количество. Но я часто наблюдаю в церкви такой подход к христианской жизни, что, дескать, в принципе стремление к монашеству должно быть у всех: пока еще я, мол, вас прощаю, паства моя, пока, но это последние разы — еще немного, и я уже перестану вас прощать, и тогда уж извольте... Что извольте? Прекратить деятельность? Тогда что же это за земной шар будет? Что же это за Божье творение? Тут что-то не в порядке. Это не годится. Так вот, Бог и деяния — не в конфликте. А вот церковь и определенные деяния, например, моя профессия, профессия актера или профессия писателя, — в противоречии. Мне трудно говорить от себя, я не берусь, но вот вам факт. Я получаю из города Пскова труд артиста Яковлева (думаю, около 150 страниц) под названием «Христианин в театре». В нем говорится о том, как быть актеру-христианину в жизни, в работе и в церкви. Автор поднял целые пласты материалов об отношении церкви к театру в разные эпохи и показал, что оно всегда было отрицательным. У него был и собственный опыт общения со священниками, и он понял, что они все относятся к театру как к абсолютному ужасу. Он сам уже готов бросить театр, но вместе с тем он думает: так ли это, правильно ли это? И вот он пишет труд. Я не во всем с ним согласен, но труд необыкновенно интересный. (Я надеюсь, что Игорь Виноградов, главный редактор журнала «Континент», который сам ведет в нем один из самых интересных разделов — религиозный, опубликует эту работу.) Но задумайтесь о самом факте: артист, актер пишет вот такую махину, такой огромный труд, проходя через этот опыт и исследуя его, играя священников на сцене (поняв, что этого делать вообще не надо), и обращаясь к священникам настоящим, и вступая с ними в диалог, и соглашаясь, и подчиняясь, и в то же время опровергая

вот такое мнение.

Или вот еще факт. Артистка театра, глубоко верующая и очень талантливая (и сердце, по-моему, у нее чистое), приходит ко мне, своему режиссеру, и говорит: что мне делать — мой духовный наставник сказал мне, что если я не брошу театр, мой ребенок будет всегда болеть (а он у меня действительно все время болеет), что мне делать? И вот я должен выступить противником батюшки, мне неизвестного, в общении с такой женщиной, молодой артисткой, которой Бог дал театральные таланты...

Вот вам примеры нерадостные.

А вот мой собственный пример. В первый раз я говорю об этом — именно потому, что говорю с вами, иначе не стал бы говорить, потому что вообще про это не надо говорить. Как про роль нельзя говорить (т. е. нельзя рассказывать, как ты будешь играть, играй. Играй, будешь много говорить — не сыграешь), так и про свое религиозное чувство. Надо быть, ну, уж совсем подвижником, чтобы позволить себе его анализировать или опубликовать. Но наша с вами встреча носит особый характер, мы не случайно знакомы и вы делаете очень важное, мне кажется, дело, и поэтому я все-таки кратко расскажу.

Я издал сейчас две книжки: одну стихов, другую — прозы. Сейчас, правда, даже ту сотню экземпляров, которую ты даришь самым надежным людям, почти никто не читает. Тебя целуют, обнимают, благодарят за надпись, берут книжку (это мне подарили!), но не читают, — такое время! Постараемся не быть такими, но факт есть факт... Но вот те немногие, которые по разным причинам действительно прочли книжку, все обратили внимание, что все, что мною написано до 1990 года, — в одном ключе, и непонятным образом все, что написано после 1990 года, т. е. за последние десять лет, — в другом ключе, т. е. резко отличается. Я это и сам знаю, но то, что это заметили другие люди, это важно. 1990 год — год моего крещения. В одной из этих книжек я откровенно сказал о своих долгих годах уныния. Это не значит, что я не действовал, — я играл, я, мне кажется, сделал немало серьезных работ, которыми могу гордиться и сейчас, но весь фон — все было унынием. Нет, вы не подумайте — не только веселые произведения написаны мною в 1990-е годы и вовсе не забавные спектакли я играю, но струна, настройка, камертон для меня изменились. Я полагаю, что так бывало и с другими, кто через это прошел, и это есть открытие мира и открытие нового в себе, и нового взаимоотношения с ближними людьми. Именно с ближними, потому что гораздо легче публичность свою изменить, имидж, как сейчас говорят. Но то, что произошло, это не изменение имиджа, это совсем другое. По-старому говоря, это изменение мировоззрения: оно становится иным, и ты живешь в другом измерении. Я на этом остановлюсь, просто рассказав об этом факте. Для интересующихся — вот оно, доказательство: все меняется, даже независимо от того, что пессимистические раздумья могут оставаться, потому что моя голова, мой мозг работает в том же направлении и пользуется тем же материалом, и здесь я не изменяю себе, но сам я — другой!

И я счастлив, что я другой. Это самые важные годы в моей жизни — эти девяностые годы. Они пришли поздно, но они пришли.

Когда я пришел к о. Александру, который меня крестил, первое слово, которое я сказал и которое он с улыбкой отверг, сказав: этого недостаточно, это было слово «прислонение». «Почему вы хотите креститься?» — спросил он меня. Я сказал: «Хочу прислониться к религии предков». Он говорит: «Хорошо, но недостаточно». Это было действительно мое желание, искреннее: я почувствовал первые робкие связи с дедом, который был не только священником, но и богословом, с дедом, которого я не знал, которого и отец почти не знал, потому что он умер очень рано, когда отец был еще маленьким ребенком, и которого от меня скрывали по причинам политическим.

Было у меня, правда, еще наблюдение за людьми, как они ведут себя в церкви, в церкви, в которую я ходил, как в музей, чтобы, скажем, привести иностранцев. Просят: покажите нам русскую церковь. Ну, пойдете, кажется, она здесь. А, вот она как раз здесь. А вот почему-то она закрыта. (Я не знал тогда, что службы в определенное время идут.) А вот мы придем, когда она будет открыта. А вот теперь она открыта...

Я наблюдал то, как люди входят, как они себя ведут в церкви и как они знают, что они делают. Они производят странные действия, но в них такая убежденность, что я, как актер, чувствую правду, так же, как в других случаях чувствую неправду, вижу, что это подражательные действия, что человек действует не от себя и не по внутренней нужде. А в других случаях чувствую именно это — внутреннюю правду. И это убеждает меня просто как профессионала, как актера. Если это и театр (и об этом я думал), то это театр, который мне нравится. И тогда еще, до крещения, бывая на Западе, естественно, и в храмах католических, и в храмах протестантских, я для себя различал: католическое служение — это эстрада. Не в смысле пения, но в том смысле, как сцена обставлена — нет кулис, нет исчезновения священника, все открыто. Особые взаимоотношения. Я ведь также и эстрадный артист и понимаю — это эстрада.

Господь, прости, но то протестантское служение, которое я видел, показалось мне сродни затейничеству с детьми, где, конечно, с ними очень серьезно занимаются, но где все уравновешено — и воспитание, и развлечение. И, наконец, православное служение показалось мне театром, потому что здесь мизансцены очень сложные и впечатляющие вещи, например, занавес, который закрывается на время, а потом открывается, голоса, звучащие из невидимой части, — и все это казалось мне театром. А театр для меня, в общем, священен. И отчасти именно поэтому (вот видите, какие искренние вещи я вам говорю) я и выбрал православие — с одной стороны, потому, что это религия предков, которая исчезла для меня, а с другой стороны — это театр. Потом я стал ощущать уже различия. Но первое и главное впечатление то, что это театр — именно как родное, как священное, как интересное.

А. К.: Действительно, подобные устойчивые ассоциации с тем или иным понятием, уже ставшие штампом, обязательно нужно разрушать — вот так, как вы сейчас и сделали. Это очень ценно.

С. Ю.: Тогда я расскажу вам еще об одной вещи. Скоро выйдет очередной номер журнала «Цирк», специально посвященный воспоминаниям. Меня попросили написать об отце, и мы с корреспондентом Ириной Дугиной занимались этим делом. Я написал воспоминания, и там тоже есть место, связанное с темой, о которой мы сейчас говорим. Мой отец, бреясь по утрам (часто после какой-нибудь хмельной ночи с друзьями, у нас же происходившей), очень любил говорить какие-то слова: или просто от себя, или цитировал подряд. Вот тогда я и наслушался и Пушкина, и Гоголя, и Чехова, которых он знал наизусть. В этом случае я понимал, о чем идет речь, но было и другое, когда он проговаривал вслух (жили все в одной комнате): «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых...» и далее, и далее, и далее. Один раз, второй раз, третий раз... И все это, бреясь, бреясь, бреясь... Потом говорит: «Сынка, я сегодня поздно приду: у нас партсобрание». Я думал: что такое этот «блажен муж»? Были и многие другие подобные тексты, которые я не знал, не понимал, а он никогда мне не объяснял, и когда я спрашивал про это или про что-нибудь другое: что это? — он мне отвечал текстом Максима Горького: «Люблю красивые и непонятные слова...» (реплика Сатина из «На дне»). И опять шел и Пушкин, и псалмы, и какие-то куски богослужения.

Откуда это у него было? От детства в городе Стародубе, городе насквозь церковном, где жил священник Сергей Юрьевич Жихарев, его отец, богослов. И у него это просто кружилось в голове. Вот и из таких, совершенно тогда бессмысленных для меня слов, но потом сопоставленных, у меня сложилось убеждение, что первый из псалмов Давида, «Блажен муж...» — это совершенно конкретное указание, что не надо ходить в собрания, не надо. И когда встает вопрос: может, все-таки пойти, потому что неудобно, или будут неприятности, или чтобы не нарушить, я всегда вспоминаю это. Не всегда выполняю, но всегда чувствую, что это — наставление прямо от священного текста конкретно к твоему поведению, а не к чему-нибудь другому.

А. К.: Сергей Юрьевич, царь Давид нас продолжает учить, и, конечно, церковная традиция продолжает учить. Но сама церковь сейчас, вот такая, какая она стала: с вновь открытыми храмами, с проповеданием веры или, по крайней мере, с возможностью такой проповеди, с выступлениями по телевидению, в газетах, с новыми книгами, — какова ее роль

в духовном возрождении общества?

С. Ю.: Боюсь выглядеть критиканом. Да я и не имею права говорить об этом, поскольку, как я уже сказал, я человек малоцерковный. Я вам сказал, какое примерное количество раз в год я посещаю церковь. Иду, потому что периодически хочется и это нужно, но не всегда радуюсь. Для меня сейчас есть трудная проблема (я не буду ее подробно касаться) — это выбор церкви, в которую ходишь постоянно. Для меня это стало серьезной проблемой, потому что в церкви я постоянно натываюсь на вещи, от которых хочется отстраниться. Простите, но иногда уже и сама церковь заставляет вспомнить ту фразу, о которой я сказал. Уж не «совет» ли это «нечестивых»? И так бывает, к сожалению. Это, например, впечатление от той литературы, которая предлагается в храмах. Иногда я сам покупаю, иногда мне дарят, со всей душой, с поклоном и с поцелуями. Потом считаешь, что тебе подарили, и думаешь: «Как же так? Я не хочу больше туда ходить, в эту церковь, я пойду в другую». А иногда покупаешь, зная заранее, что это такое, потому что не так уж я наивен, и читаешь это, и когда понимаешь, что это издание сильное, в смысле полиграфически крепко сделанное, постоянно выходящее, опирающееся на определенную часть общественного мнения, церковного мнения, — еще страшнее становится. То же касается и некоторых обычаев и способов разговора в самих проповедях. Я говорю именно об обычаях, поскольку я это слышал неоднократно. Мне, например, трудно вынести слова «католическая ересь», и даже не по той простейшей причине, что у меня жена католичка. Она, правда, столь же католичка, сколь и неверующая, хотя и крещена в католичестве. Она полька, и все ее родственники, которых я знал, поляки. Ее тетка была глубоко верующая женщина, понятия не имевшая, откуда Иисус Христос, когда Иисус Христос, но абсолютно костельная полька, которая свято жила, бедно, тяжело, открыто, по-доброму и, естественно, в католичестве воспитывала мою дочку Дашу, которая с ней была. Дашу крестили в православии, но я нисколько не стыжусь, что она поначалу крест наоборот клала, потому что так тетка учила. Она в три года ходила в костел; я тогда был вообще атеистом, а Даша у меня в костеле кресты клала. Крестили ее в православии, и теперь она, конечно, приучится, она запомнит, что здесь принято троерукие, что теперь так будем креститься. Но когда говорят «католическая ересь» (не буду уже говорить о других вещах), я бываю смущен. Дело в том, что все эти десять лет я читаю и Ветхий, и Новый Завет (если закончил читать Новый Завет, то снова начинаю, а Ветхий я еще до сих пор читаю и все еще до конца не дошел, и даже не представляю, дойду ли — может, никогда и не дойду, очень трудное чтение) и убеждаюсь, что жизненный ужас и полное крушение нравственности были всегда и, видимо, пока еще продолжают, так что это не наше открытие. А во-вторых, когда читаешь Писание, понимаешь, что спор о вере доступен человеку и диалог о вере — это и есть путь к Богу, а принять священника как начальника — это не путь к Богу.

А. К.: Хочу сказать «аминь» не в смысле конца, а в смысле «истинно так». Сергей Юрьевич, вы часто ездите, видите самых разных людей не только в Москве. Вы за свою жизнь, наверное, много проехали по России.

С. Ю.: Много...

А. К.: Значит, русский народ, российский народ для Вас не абстракция.

С. Ю.: Именно не абстракция. Поэтому я могу сказать, что я не знаю его. То, что я вижу, когда сталкиваюсь с людьми, показывает мне, что мы говорим на одном языке, но мы совершенно разные люди. Я не говорю об интеллигенции, которая есть везде. Везде можно найти людей, которые благодаря кино, телевидению знают меня и с которыми мы всегда найдем о чем поговорить и найдем точки соприкосновения. Ни в одной стране такого нет, чтобы читающая, думающая, знающая хоть немного поэзию, театр, искусство, живопись интеллигенция была бы на всех точках гигантского пространства. Но это еще не народ. Это все те же производные наших университетов и институтов. А вот дальше идет народ. И между ними колоссальный разрыв.

Потому и революция была, — объясняли нам, и справедливо объясняли, — чтобы не было этого чудовищного разрыва. Но я сегодня в журнале «Дружба народов» прочел повесть Платовой «Берег» — о зимнем ужасе в районе Феодосии, о житии каких-то антилюдей. Они

совсем плохие, хотя это не какие-нибудь разбойники. Их жалко и страшно, и это народ. Видел ли я такое? Видел и такое. Лагерь, который создал Сталин на гигантских пространствах, хлынул в обратную сторону. Мне кажется, что наша страна переживает сейчас перитонит, т. е. язву, прорвавшуюся вовнутрь. Это гигантский пузырь гноя, которым был, с одной стороны, лагерный архипелаг, описанный Солженицыным и другими, а с другой стороны — нарыв чудовищный, который извратил людей, в виде военного производства, охватившего практически все сферы: десятки миллионов трудились только на будущее уничтожение планеты. Те, кто не понимал, — им простительнее. Но многие ведь понимали, что они делают. И сейчас говорят: давайте это вернем. Значит, опять будут эти два гнойных пузыря, прорвавшихся вовнутрь, и опять на том же месте. И опять — чеховские «Мужики», и опять — «В овраге», и опять бунинская «Деревня» и платоновский «Котлован» — кошмар.

А. К.: Сергей Юрьевич, все-таки сейчас появляются другие формы жизни, другие возможности, что-то совершенно новое, чего Россия никогда не знала за тысячу лет, и, стало быть, возможен выход, обращение к людям. Уже довольно давно, лет пятнадцать назад, мы с о. Георгием Кочетковым были на приеме у патриарха Грузинского Илии и долго с ним говорили. Он задавал нам все новые и новые вопросы и в конце концов спросил: «Скажите, вот вы занимаетесь миссионерством, катехизацией, вы обращаетесь к людям. К кому надо идти прежде всего? К простым людям или к интеллигенции?» Мы с о. Георгием, не сговариваясь, хором говорим: «Конечно, к интеллигенции». Он говорит: «Правильно. Интеллигенция это заварила, пусть она это и расхлебывает». Но, может быть, вы сейчас видите ситуацию по-другому?

С. Ю.: Интеллигенция — это я не первый раз формулирую — в период атеизма в нашей стране была мирскими священниками. Лучшие из интеллигентов. Одна из особенностей священника — это собственный пример. Если этого нет, тогда священник не выполняет своих функций, правда? Так же и интеллигент. Это человек, который освобожден от принудительного труда, от тягчайших условий жизни, в которых живет физически трудящийся. Может быть шахтер — интеллигент, но это все-таки притянутая вещь, дескать, шахтер, который любит читать книги. А интеллигент — это именно человек, освобожденный от столь тяжкого труда, имеющий время думать и эти мысли выражать. Эту функцию когда-то несла аристократия. Аристократия нужна нации, обязательно, и если ее уничтожили, она должна быть чем-то заменена, иначе нация рухнет, что и случилось со многими нациями. У нас аристократию, почти уничтоженную, заменила интеллигенция.

Во время революции мужик мог барина убить («А пошел ты» — и все и кончилось), но вообще мужик относился к этому «классовому» различию как к естественному делу, потому что это уравновешенные вещи. Барин не просто родился барином, он еще и ведет себя как барин. Он за себя отвечает. Он никогда не позволит себе сделать то, что позволит себе сделать какой-то там (и это мысли мужика!). И если барин или интеллигент позволяет себе совершать грехи публично или предательство по трусости или по глупости, то он подлежит изгнанию из этого сословия.

Вы спрашиваете: к кому обращаться? Наверное, к тем, кто приходит, потому что гоняться за отдельными интеллигентами, «отлавливать» их и обращать в христианство — дело пустое. Народ — прикажи ему ходить в церковь (если издать указ такой президентский), — он пойдет. Но это не значит, что он весь станет сразу христианским и верующим. Никогда не кончается это дело — внедрение того, что мы с вами, наверное, едино считаем истинным путем. Да, это путь через узкие врата, но путь-то этот широк, по нему же идет такое количество людей. А если это никогда не кончается, то, наверное, и не с нас начнется. И я не думаю, что надо выбирать конкретно: сперва эти, потом эти. Там, где мы находимся, там и нужно проповедовать.

Ну, о каком народе идет речь, если церковь находится в центре Москвы? Во-первых, в центре Москвы тоже наберется громадное количество совершенно диких людей, представляющих собой народ в худшем смысле этого слова. Ну, когда толпой вокруг церкви идут на Пасху — может, и они присоединятся. Гнать таких, конечно, не надо, но и зазывать не

надо. К тем, кто здесь, рядом живет, к ним и надо обращаться.

А. К.: Спасибо. Действительно, тогда, пятнадцать лет назад, когда мы встречались с патриархом Илией, надо было обращаться не ко всем, да и нельзя было обращаться ко всем, просто нельзя, запрещено. А в личных разговорах многие люди выходили на духовные темы. И тогда начиналось общение, которое очень часто приводило к Богу. Сейчас ситуация другая.

С. Ю.: Да, сейчас ситуация другая. Если уже о. Александр Мень стал границей, по которой меряется «православность», что же говорить? Я часто слышу от очень близких мне людей, которые приезжают в монастырь, весьма известный, гремящий и развивающийся, что там это имя годится только для поношения. А в других местах (их, к сожалению, гораздо меньше) — отношение к нему как к учителю и почти как к канонизированному святому, ну, во всяком случае, как к учителю. Но вообще нет таких мест, я их не вижу, в которых поминание его было бы просто и естественно.

Ведь это же все-таки убиенный человек. Хочется спросить тех, кто говорит все время, что вот, мол, царь убиенный, царь убиенный, царя нужно канонизировать и все прочее, — да, невинно убиенный, вы совершенно правильно говорите, но почему вы говорите — царь? Он уже не был царем. Вы говорите, он помазанник был? А вот священник, тоже Божий помазанник, который убит при вас, он что? О! Тут все другое. Спокойного отношения нету. И это внутри церкви!

А. К.: Сергей Юрьевич, чтобы не кончать на такой ноте и в то же время не пытаться искусственно возгреть оптимизм (что абсолютно не нужно, пусть все будет трезво), скажите все-таки два-три слова тем людям, которых вы, может быть, чувствуете как читателей нашего журнала.

С. Ю.: Могу. Опять тут ничего нового придумать нельзя. Повторяющаяся история о праведниках, которые искупят грех множества. Она возникает как реальная сегодняшняя ситуация. Я могу рассказать десятки страшных историй — никогда теперь не рассказываю. Кстати, Бродский (мы встретились с ним в Нью-Йорке) мне сказал: давай договоримся не рассказывать друг другу историй — что видел, что слышал: будем разговаривать про эту минуту. Так вот, я не буду рассказывать множества страшных историй. Знаю эти истории сам, кроме того, что читаю. Но ведь есть и абсолютно обратное, без всяких причин существующее; когда животным отдается подлинная любовь (естественная, не преувеличенная), когда дети родителей действительно любят и находят с ними контакт, я это тоже знаю и вижу; когда врачи в медицине, которая вообще-то пропадает, вдруг, просто отношением своим — ежедневным, естественным, радостным, веселым подвигом, — помогают людям, и не то что друзьями становятся, а вот просто: это сделано — и все; когда в нашей области, театральной, пронизанной эгоизмом и всевозможными хитросплетениями и интригами, есть такая открытость и радость, что вот увидел замечательное произведение другого, — это тоже существует. И в этом есть если не божественная вера — об этом я не смею ни говорить, ни призывать, — а просто вера в завтрашний день. Да, социально плохо, очень. Но люди есть, единицы есть. Я не верю, что из этих единиц сложится масса. И не надо. Важно, чтобы они были, а они есть, и есть повсюду. Чуть-чуть на цыпочки привстать, приподняться, — и обязательно увидишь.

Сезон 2002–03 годов начался для меня необычно — в селе Заостровье под Архангельском. Стоит в этом селе старый храм Сретенья Господня. И вот священник о. Иоанн Привалов пригласил меня приехать за тысячу километров и встретиться с их братством.

Мы встретились. Я дал концерты и в селе, и в Архангельске. Поразило меня, что сотня человек, составляющих общину, — все приезжие. КАЖДУЮ НЕДЕЛЮ, а то и чаще едут на литургию, на церковный праздник, на общение друг с другом, или, как в моем случае, — с гостем, из больших городов — Архангельска, Северодвинска, едут в село. Потому что здесь ИХ ХРАМ, ИХ СВЯЩЕННИК, ИХ ОБЩИНА.

Понравились мне эти люди. Горечи в моих мыслях и наблюдениях осталось немало, но

надежда... надежда сохранилась, и что-то к ней прибавилось.

На общем прощальном застолье попросили подвести итог нашим встречам. Вот что я сказал:

Бывает, человек говорит: «Ужасный день сегодня! Ведь так хорошо все шло... дети у меня здоровы, позавчера только из Англии вернулись, посылал их лесным воздухом подышать и язык подучить, материальных проблем, слава богу, нету, перспективы отличные, сила есть — три километра запросто в бассейне проплываю... и вот, все к черту — сегодня вдруг одна машина отказала, мотор забарахлил, на второй теща уехала, а мы на дачу собрались, с лыжами, и решили на электричке ехать. Так пока провозились, на 11.14 опоздали, пришлось ждать, а потом перерыв, и выехали только на 14.52. Жуткий день! Господи, за что меня так? Меня-то за что?!»

И бывает другое. Идут люди трудным путем. Груз тяжелый на плечах, и дорога дальняя. Погода серая-серая! Ничего нет — ни просвета, ничего. И холодно. Вдруг... блеснуло что-то, там, наверху, среди веток, что-то голубенькое, и на одну минуточку кусочек солнца появился. И человек говорит: «Это надо, чудо какое — это мне подарок! Это знак! Как славно-то! Бедные люди, которые этого не видели. У них все серое, а у меня — вот, было солнце!»

Сегодня я вижу целое собрание людей второго типа. И передо мной возникает такая картинка: какая-то громадная, широкая река... Северной Двины я еще не видел, но, может быть, это Северная Двина, или Амур, который я видел, или Нева, на которой я родился. И я стою на берегу этой реки. И рядом со мной, и дальше направо и налево громоздятся некие гигантские... «явления», что ли?.. Стоят конструкции, железо, бетон, стекло... какие-то турфирмы, какие-то рекламные полотна, предлагающие роскошные путешествия... зазывающие скорее покупать автомобили именно «Volvo», а никак не «BMW»... и другая реклама, настаивающая именно на «BMW», и ни в коем случае не «Volvo». Стоят один за другим небоскребы, раскинулись вдали оффшорные зоны, грозowymi облаками проносятся над всем этим лихие дефолты... А река течет мимо всего этого, бесконечно грязная, по которой мусор идет потоком, в которую стекают какие-то нечистоты, химия, отходы заводов, отбросы, рыба мертвая...

И вот течет все это. И к великому моему удивлению, поперек всему, плывет парходик, на котором какие-то флажки (издалека не разобрать) и песня доносится довольно дружная, хоть и ветром звук сносит. Парходик покрашен. Мачта нормальная, из крепкого дерева. И паруса есть. И даже машина есть — старая, видимо, но пыхтит. Идет кораблик! Мимо всей грязи. И к изумлению моему, даже вода вокруг парходика — чистая! Там не видно ни мусора, ни химии, ни отбросов. Некоторое пространство чистоты вокруг есть. И прет он против течения.

Я стою далеко на берегу и думаю о том, что можно бы позавидовать людям, которые на этом парходике, они так отличаются от всех, что на берегу и на самой реке. Но я постараюсь им не завидовать, а остаться свидетелем на берегу, потому что обязательно кто-нибудь должен быть свидетелем этого, чтобы об этом рассказать.