



улкам, дворикам, чтобы маршрут вошел в мой шаг до автоматизма...

Для "Кроткой" Борисов завел специальный "дневник", записывал в него все соображения, связанные с прочитанным, с каждой репетицией. "В этой рабочей тетради я фиксировал медленное, противоречивое приближение к Достоевскому. Иногда казалось: вот оно — понял! На репетициях же снова и снова убеждался: нет, не пронзило, не простегнуло душу. Понять — понял, но как-то рационально, умозрительно, логически. А нутром, физически — нет". Использовал собственный душевный опыт, собственные воспоминания: как в первый раз пришел в богатый дом будущих тестя и тещи. ("Я это записываю, чтобы представить себе состояние Кроткой, переступившей порог его дома <...> Другое время, другое место действия, пол сугубо мужеский. А общее только то, что гол и бос был, как она, и что из грязи вытаскивали")...

Привыкший со Школы-студии МХАТ собирать и накапливать "все знания" о своем персонаже, беречь душу, ища в себе и вытаскивая для роли все изгибы душевной жизни, Борисов шел по тексту Достоевского, все глубже и глубже погружаясь в душевные катакомбы Ростовщика ("Каждое объяснение в любви — немножечко потеря себя. Пелены уже нет и... нет друга. Хотите сказать, что в этом была ошибка — что сделал ее своим другом? Укажите, укажите мне на мою ошибку!").

Борисов вспоминал, как родилась самая известная сцена спектакля. Доведенный до отчаяния бесстрастным тиканьем маятника, Ростовщик в три толчка буквально взлетел под потолок на шкаф и останавливал часы. А казалось — останавливал сердце. Борисов оставил подробное описание репетиции, где мизансцена была найдена: "Додин говорит мне: "Там часы висят на стене, и они мешают тебе, ты не можешь собрать мысли, а часы делают тик-так, так-так..." Вот мы репетируем, а режиссер костяшками пальцев об стол изображает ритмичное "тиканье". И родилось то, что я взлетел на шкаф и остановил часы. Это родилось на репетиции. Потом мы это закрепили, и каждый раз я взлетал на шкаф и останавливал часы, потому что не мог слышать этого метронома! Я был так направлен, что родилось действие. Оно бессознательно родилось, но, так сказать, может быть, и сознательно, потому что психика была настолько обострена, и все нервы, и душа была оголена, что мне подсадили ноги мои, что надо взлететь и остановить часы".

И позже Додин годами будет добиваться от своих актеров именно такого состояния "оголенной души и нервов", которые заставят тело само найти символический и исчерпывающий жест. Жест, родившийся как бы вне сознания. Как вспоминал Борисов, "ну, вскочил, а спроси меня, как я вскочил, какая нога первая на стул ступила — я этого не знаю! Потом стал задумываться и однажды чуть не свалился, потому что такие вещи решают психика вместе с организмом: правая нога на стул, левая — на стол, там у секретаря открыта дверца — туда, а потом вскарабкался на шкаф и уже только там очулся".

Не рисовать рисунок роли "до актера", чтобы потом актер его освоил и "присвоил", но шаг за шагом идти с актером по пути создания образов почти в технике лессировки: очистить душу до чистого холста, а потом накладывать один слой за другим, чтобы просвечивание этих слоев создало неисчерпаемую глубину "человеческо-роли". Как описал Борисов технику работы: "когда вы доведете себя до абсолютного нуля — словно вы на диете: это нельзя, это нельзя, вообще ничего нельзя! — когда нащупаете у себя одну извилину, и ту прямую, тогда вместе с режиссером начнете потихоньку прибавлять".

В "Кроткой" "прибавляли" на протяжении всех лет жизни спектакля. Кстати, именно тогда, на "Кроткой" Лев Додин открыл для себя неисследованные возможности "долгой жизни" спектакля, который растет, видоизменяется, развивается вместе с исполнителями. В "Кроткой" перемены вначале были вынужденными.

Георгий Александрович Товстоногов спектакль категорически не принял. Один из самых горьких страниц актерского дневника Борисова — прогон "Кроткой" в присутствии хозяина БДТ. ("Неспроста я написал это число красным. Оно запомнится на всю жизнь. Он пришел с тем, чтобы раздолбать"). Борисов размышлял о режиссерской ревности, о зависти, даже о самодурстве. И какие-то резоны у него

были (другое дело, что здесь не место для рассуждений о ревнивой природе самого режиссерского дела). Но в случае с неприязнью "Кроткой" столь же возможно и другое объяснение: Товстоногову, действительно, был чужд сам тип театра, который создавали Додин с Олегом Борисовым. Чужды сами задачи такого погружения в материал, такого сближения природы артиста с плотью текста. Товстоногов, как мало кто, мог оценить режиссерский и актерский пилотаж, продемонстрированный творцами "Кроткой", но также он считал этот открывавшийся для театра путь чуждым БДТ. Он решительно не принял спектакля, но играть не запретил. Из многочисленных советов и предложений Товстоногова после прогона Додин принял только цилиндр, в котором Борисов читал последний монолог. Можно предположить, что и остальные советы



были направлены на то, чтобы чисто театральными средствами смягчить натуралистическую достоверность существования актеров, разредить плотность переживаний, в которые втягивал зрительный зал Олег Борисов. Но опять же лучше, чем кто-нибудь другой, Товстоногов мог понять цельность высказывания, которую никакие "переделки" изменить не могли. Неприятие спектакля, в который вложена вся душа, подтолкнули Борисова к давно вызревавшему решению — покинуть БДТ. С 1984 года он по приглашению Олега Ефремова стал актером МХАТа. И очень скоро "Кроткая" была перенесена в Москву.

Додин не просто перенес спектакль, но практически поставил его заново.

Режиссер писал впоследствии: "Начал я ставить про ненависть. А через десять лет все это кончилось про любовь". Как сформулировал вскоре после московской премьеры Борисов: "Не перенесли — сделали новую версию. Режиссер тот же — Лев Додин, а вот сцена, партнеры — все другое. И Достоевский изменился во мне, и я стал иным по отношению к нему".

В филиале МХАТа в переулке Москвина на сцене были поставлены серо-голубые в потехах сырости стены. Пространство было поделено на две неравные части: большой просцениум с тщательно отобранными предметами холостяцкого быта: письменный стол, конторка, кювет с зажженной лампадкой, а в глубине сцены чуть приподнятая вторая комната, которую иногда задерживали ситцевой занавеской. В этой комнате на двух сдвинутых столах стоял гроб, под простыней покоилось тело женщины. А совсем в глубине сцены был виден узкий четырехугольный окна, в нем отражалось слякотное небо. Декорации Кочергина, по выражению Борисова, напоминали дно колодца ("Немного мебели и вытянутое зеркало, которое соединяет с внешним миром. Я уже мысленно "хожу" в этих декорациях, пытаюсь "собрать мысли в точку").

Обстоятельства были заданы с самого начала: ее смерть являлась реальностью неотменяемой, поправить ничего было нельзя. Можно было только понять, что произошло. Если очень грубо обозначить задачу, стоящую перед актером, можно сказать, что герою Борисова предстояло физиологически достоверно прожить акт мысли. Герой Борисова занимался самодурством, пытаясь "собрать мысли в точку". И само движение его мысли,

кружащейся, запинаящейся, спотыкающейся и взмывающей куда-то в высоту и вдруг падающей в пароксизме боли, — составляло единственный сюжет спектакля.

"Взойдет солнце и... разве оно не мертвец?". Спектакль начинался с точки предельной. Режиссер и актер сразу вздергивали зрителей куда-то в сферы заоблачные, втаскивали, вталкивали в пространство вечных вопросов: что есть любовь? И что есть ненависть? Что есть правда? Что смерть? Если верить толстовскому определению "люди-реки", то можно сказать, что герой Борисова был рекой в момент начала урагана, когда откуда-то из самой глубины начинают вставать толщи воды, еще немного и она снесет все вокруг. И это знание катастрофы (уже прошедшей, уже разрушившей весь его мир) окрашивало весь спектакль, гипнотизировало, и с первой минуты появления на сце-

не нельзя было глаз оторвать от бледного растрепанного человека с измученным лицом и воспаленными глазами. Его горячий текст не был монологом. Он разговаривал с умершей женой, спорил с ней, убеждал ее, обвинял и оправдывался. Конеч любой фразы непостижимым образом — интонационно, ритмически, смысловым, — противоречил ее началу. Несоединимые и взаимопоглощающие варианты сливались в нерасторжимое единство. "Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то..." и вдруг скачок: "измучил я ее, вот что..."

Мысли металась по сцене и залу, иногда возникало ощущение, что ты можешь потрогать их рукой. Просто протянуть руку и коснуться болезненной, воспаленной, но неотразимо живой и существующей "заветной мысли" этого человека. Казалось, все мизансцены, все хождение по комнате, все жесты и "дерги" его были простым физическим выражением мучительных мыслей. Мысль — шаг, мысль — рука, что-то смахнувшая с лица. Мысль — взгляд, упершийся куда-то в стену. Мысль билась в виске нервной жилкой. И пульсировала в зрительном зале. Потом, много лет спустя в его дневниках можно будет прочесть, как рождался этот маятник в голове: "невидимая пелена обволакивает пустую сцену, и у одного виска начинает покалывать. Мерность. Ощущение маятника в голове. Прикладываешь руку и вслушиваешься в себя".

Его герой все время вслушивался в себя, и вместе с ним "вслушивался" зрительный зал... Его Ростовщик анатомировал само чувство любви: разделял его на составляющие, расплетал, как распускают по ниткам ковер, но никак не мог найти какую-то "перво-нитку", на которой все и держится.

Герой Достоевского воскрешал историю свою и Кроткой, ставшей его женой, распутывал каждый нюанс в их взаимоотношениях, то радуясь, то приходя в отчаяние от поворотов их интонаций, от слов фраз и взглядов, от того, что никакие усилия не помогают повернуть время вспять. Он материализовывал прошедшее и каждую минуту помнил, что это только фантазия, только мечта. А реальность — гроб с телом жены, стоящий тут в комнате.

Ростовщик существовал в двух временах: здесь и там, в прошлом, когда в его ссудную кассу впервые зашла тоненькая девочка с озябыми руками. Монологиче-

ский петербургский вариант стал в Москве диалогом двух страдающих, неистовых и обиженных счастьем людей.

На роль Кроткой ввелась Татьяна Шестакова. Как писал вскоре после московской премьеры Борис Любимов: "Партнершей Борисова по спектаклю стала одна из самых неординарных молодых актрис Татьяна Шестакова. Непредсказуемость, неуловимость ее интонаций и жестов, ясный добрый взгляд, скрытый темперамент, живущий в хрупкой фигурке, и столь важная для Достоевского и постановщика спектакля неспорченная, органическая вера в добро делают Шестакову равноправной участницей диалога с Борисовым". В "Кроткой" Шестакова открылась как актриса огромного драматического темперамента. В зале почти физически ощущалось, как о "ребра стучала душа", и этот страдальческий стук раненой души потом (то нарастая, то стихая) будет слышен в ее героинях. В маленькой и хрупкой ее Кроткой бушевал тот же неистовый вихрь, который кружил героя Олега Борисова. Гордость, истовость, огромная внутренняя сила проявлялись у нее в молчании, в коротких репликах, в мгновенной отзывчивой реакции на любой поворот его мысли. Тоненькая барышня крутила кружевной летний зонтик, и изящество движения странно противоречило отчаянным словам: "согласна служить без жалованья, из хлеба". За хрупкой прелестью облика угадывался несгибаемый характер: такая сломается, но не согнется. Она может быть сколь угодно нежной, но никогда покорной. И легкая страдальческая складка сторожащего несчастья с самого начала угадывалась в звучном тремоло ее голоса.

Додин любовно поставил ритуал семейных сцен. Утреннее умывание: фаянсовый таз, серебряный кувшин, полотенце с кружевами, которым вытирается герой. Вечернее чаепитие: сверкающий самовар, крахмальные салфетки, одну из них герой Борисова аккуратно заправлял за воротник. Он важно стучал ложечкой по яйцу, она откликнулась стуком ложечки по самовару. И этот такой обыденный, такой бытовой звук отказывался соглашаться с тем, что все это память, что всего этого не вернуть.

"Парадокс любви по Достоевскому: трагический исход, хотя могло быть иначе, должно быть иначе, потому что оба страстно желали, чтобы было иначе <...> Великая и страшная правда о том, как день за днем теряешь единственно близкое существо <...> Парадокс его отношения к Ней, в котором соединились тиранство и глубокое, искреннейшее чувство. Он любит и при этом мучает, терзает. И сам сжигает, уничтожает себя".

Этот акт "самосожжения" Борисов передавал на сцене с почти гипнотической достоверностью.

Большое пространство зрительного зала в филиале на Москвина казалось пустым. Ты, зритель, слышал биение собственного сердца. Борисов заполнял собой пространство, то втягивая тебя в водоворот почти параноидального бреда, то поднимая в космические выси ищущего духа.

Пристрастный, как любой актер, Михаил Козаков оставил удивительную статью о своем впечатлении от "Кроткой", впервые употребив по отношению к игре Борисова эпитет "конгениально автору": "Как он творил художественный образ, как, сливаясь с ним (зазора не видно), препарируя его на наших глазах, конгениально перу Ф.М. Достоевского. Борисов и был временами похож на самого Достоевского, он словно вобрал в себя черты многих его героев: Смердякова и Ивана Карамазова, штабс-капитана Снегирева и Гани Иволгина. При этом образ, созданный актером, был един и неделим, он был абсолютно уникален".

А сам Борисов, размышляя о своем Ростовщике, признавался: "Достоевский неизмеримо труден для организма вообще. Как передать внутреннюю незащищенность, уязвимость, ранимость этих людей? Нужно особым образом настроиться, быть готовым в любой миг обнажить себя. Как такое достигается, по-моему, никто не знает"...

● Лев Додин репетирует "Кроткую"
● Олег Борисов и Наталья Акимова в спектакле "Кроткая"