



тора и аристократа, но это вскоре становилось неважным. Важна была та тема, та мелодия души, которую он с собой нес, свидетель и актер драмы, окончившейся смертью великого Пушкина, поначалу (по недоразумению) чуть ли не соперник его в несостоявшейся, слава Богу, дуэли, потом — доверенное лицо, конфиденгент. Главное свойство его и было: внушать доверие (равно — у зрителей и у исторических своих партнеров) абсолютным, как бывает абсолютный слух, благородством своих побуждений, невозможностью сфальшивить, солгать. И еще — драгоценным для Гинкаса чувством вины перед Пушкиным, непреходящим чувством вины безвинного русского человека: не сберегли. Не удержали, хотя нельзя было удержать и сберечь. Но все равно: тот нерв до сих пор болит, и боль с веками не утихает.

Эту драму совести и нес бесшумно в спектакле Гордин, доказав попутно, как наделен он даром контакта с залом, нервного и живого, и тем, что встретишь теперь нечасто, — непрерывностью жизни в образе, чувством процесса. Искренность его была по-прежнему такова, что за ней как-то скрадывались усилие, умение, мастерство. Казалось, будто он такой и есть; будто он не играет, а существует на сцене сам собой, что, вероятно, не так. Хотелось неожиданного, иного, что сбилось бы возникшие подозрения.

В "Свидетеле обвинения" по Агате Кристи, легком и остром, стилизованном под Англию спектакле Яновской, Гордину дали роль предателя, подлеца — но обаятельного подлеца, в маске простодушного, славного парня. Гордин легко справился с его наивным цинизмом; вновь (до поры) вызывал к нему симпатию и доверие — и всё, пожалуй. Все было сделано, как надо, но чувствовалось — вполсилы; он работал типажно.

Он вырос, вырос из своих парнишек, рукава делались коротки, и даже жаловался недавно по радио, что слишком молодо выглядит. Наивная жалоба, но не пустая. В одной из рецензий на "Даму с собачкой" он назван одним из самых молодых актеров МТЮЗа — а он здесь без малого 10 лет, и самому далеко за 30... Надо было взрослеть — на сцене. Тут и случилась "Дама с собачкой", с героем его, Дмитрием Гуровым, которому еще не было со-рока, но к тому уже шло.

О "Даме с собачкой" Гинкаса писали много (в том числе и в "ЭС"), подробно, со вкусом к деталям. О переданной в звуке, цвете и свете стихии моря,

пляжа, упоительной праздности, которую условием личного счастья для себя считал Чехов. О том, как из заурядного курортного романа, из анекдота вырастает нечто необычное, в этих случаях редкое, — любовь. Об откровенности, почти эпатажной, и волнующей вместе с тем, и игриво дразнящей, в покое любовных сцен. (Петербургская коллега моя, человек строгих вкусов, но щедрая на похвалу для театра, полушутя назвала Гинкаса мастером эротической мизансцены).

Писали о Юлии Свежаковой — Даме, лишенной собачки, а заодно и привычных нам черт: нежности, беззащитности, жалости. Вполне сегодняшняя девчонка, отчаянная, горячая, пораженная любовью, как молнией — и раньше Гурова знающая это, и принимающая с вызовом, с мужеством, как судьбу.

Писали об иронической подсветке действия, которую так рискованно ввел в кружевную ткань повести Гинкас и так виртуозно проводят Господа курортные, Алексей Дубровский и Александр Таранькин, партнеры, помощники, порою двойники Гурова. И об этом странном названии трилогии Гинкаса ("Жизнь прекрасна"), взятом из ранней чеховской юмористики и как бы оспоренном в спектакле.

Но — как бы; стало быть, не вполне, по видимости оспоренном. Потому что с формулой этой не так все просто, и в разном контексте, с разным смыслом она явится у Чехова в "Трех сестрах", и в "Черном монахе", и в той же "Даме с собачкой". Явится как утверждение, как ирония, как вопрос, и можно будет порассуждать об этом, когда трилогия завершится (осталась одна часть; после "Монаха" и "Дамы с собачкой" обещана "Скрипка Ротшильда"). И о том также, как это соединилось в трилогию; какова история ее и внутренние связи, лейтмотивы, родовые черты.

А заодно о том, действительно ли новый Гинкас так озорно и свободно усмехается нам из спектакля? Новый, после показанной им летом на Театральной Олимпиаде "Полифонии мира", этом потоке музыки, зрелища, действия, когда что-то изменилось в нем или раскрылось с духом музыки, как некогда с Анатолием Эфросом после его "Бури". Какое-то упоение свободой, в том числе от себя вчерашнего, парадоксальность решений, взрыв формы, вызов автору, публике — и актеру, от которого он тоже хочет свободы, но в условиях заданных, сложных, жестоких. Здесь нужен современный тип виртуоза, актер-универ-

сал, который может существовать разом в двух измерениях, быть в образе и вне его, играя с образом, с партнерами, с залом. Менять на ходу регистры. Переключаться из драмы в комедию и обратно, а то и смешивать их, и непонятно порой: то ли это герой веселится, подсмеиваясь над собой, то ли актер иронизирует над героем. Владеть тем живым, игровым, провокативным, по мысли Гинкаса, контактом с публикой, который позволяет вовлекать ее в сценическую игру — и держать вместе с тем на дистанции. Потому что Гуров — это все-таки Он, а не один из нас.

И все это — не лицедействуя, а проживая с героем каждый миг его жизни, каждое движение души, психологически заполняя спектакль. Многослойно, когда за словом и взглядом сквозит неадекватность речи и чувства и то подсознательное, в чем герой еще не отдал себе отчета. Когда тайные эти глубины ("подводное течение", второй план, подтекст...) почти физически ощутимы. Когда разоруженность артиста парадоксально соединяется с театральностью, а пресловутая жизнь человеческого духа, сохраняя свою сложность, динамику, непрерывность, предстает как предмет исповеди и игры разом.

Гуров в спектакле развивается, и вехи этого очевидны. Поначалу — один из Господ курортных, пляжных волокит. Так же пристаёт к купальнице, весело марширует, ухаёт в воду и выныривает с воплями "Жизнь прекрасна!". Постепенно отделяется от них, обретая лицо и имя — и начиная свой сюжет с Дамой.

Начало романа не есть еще начало любви. Оттого, после первого их "греха", ленивая, почти сытая его размяченность, нежелание осложнений, досада на ее неуместное покаяние. Но уже здесь есть момент, очевидный нам — не ему, когда что-то меняется в нем, в его отношении к этой ревущей, испуганной, уткнувшейся ему в грудь юной Даме. Другой взгляд, движения, тон — с налетом жалости, нежности, словно пробуждаются добрые силы души.

Потом — бурный всплеск чувства, любовные игры на пляже, ночь в Ореанде с ее тишиной, с глубиной долгих пауз. Курортный роман окончен; дальше уже — всерьез. И будут проводы ее, и сцена под зонтом, переломная, ключевая, а дальше — его жизнь с этим растущим чувством, которое сильнее его, подавляет волю, куда-то ведет.

Состояние маеты, почти безразличия, когда в Москве он начи-

нает понимать это и мечется, не находя себе места.

Путешествие в С., словно что-то властно толкает его туда. Атмосфера российского захолустья, убогой гостиницы с ее "лучшим номером", длинный забор с гвоздями, около которого топчется в нерешительности герой... Этот абсурдный набор передан изнутри, через отношение Гурова, с иронией и самоиронией также. Но через комедийный слой действия пробивается тот же подтекст — томление, нетерпение сердца. К встрече со своей Дамой в опере он готов; мы готовы. И потому так просто, почти буднично звучат его слова о том, что она есть для него (...эта маленькая женщина, ничем не замечательная... наполнила теперь всю его жизнь...) — и такая в них, истинно чеховская тональность.

Но потому же ждешь большего от самой встречи. Лихорадка ее, взрыв и смятение чувств переданы здесь в темпе, в динамике, в говорящей метафоре, когда влюбленные разделены длинным веслом, которое не обойти, не отбросить, оно соединяет их — и мешаает. Смысл прозрачен и слишком настойчив, пожалуй. Что-то скомканно, подменено здесь; что-то важное скользит, тушется, пропадает. Сцена решена режиссерски более, чем актерски, как ни выразительна спина Гордина в этом трагическом диалоге. Хочется на мгновение сбавить темп, перевести дух, задержать душевно в этой высшей точке, кульминации всей истории.

После этой вспышки — рутинность повседневной дальнейшей жизни, череда редких встреч, невозможность жить друг без друга — и вместе также; гнетущая неразрешимость проблемы. Гуров на глазах стареет. Одевает пенсне, пальто и шляпу, становится похожим на Чехова — того грустного, что привычен нам по портретам и чья тайна тревожно сквозит в этой повести. Но, как сказано здесь, каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважалась личная тайна.

Что ж, будем культурны, как в этом театре, где не проводят назойливых параллелей. Гордин не Чехова играет, но чеховскую породу людей, явленную в его герое, человеке обыкновенном, чья личность, судьба, чей случай вдруг обрели, при всей типичности своей, какое-то особенное значение. Как случай испытания любовью, чего и хотел режиссер.

Играет в тональности привычного горя, почти буднично, без красок, без сентиментов.

Как это в чеховском письме: Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто. Гуров не посвистывает, но задумчив и тих, подавлен безысходностью их общей доли — и все-таки не смирился. Что-то, долго копившееся, прорывается в нем — яростью и слезами, и он, перебивая музыку финала, выкрикивает свой текст, как вызов, как счет судьбе.

Этот взрыв, запоздалый, бессильный, говорит о том, что душа жива. Любовь, несмотря ни на что, жива, — и потому, знаете ли, жизнь прекрасна. Как прекрасна эта грустная песня, которую они поют вдвоем...

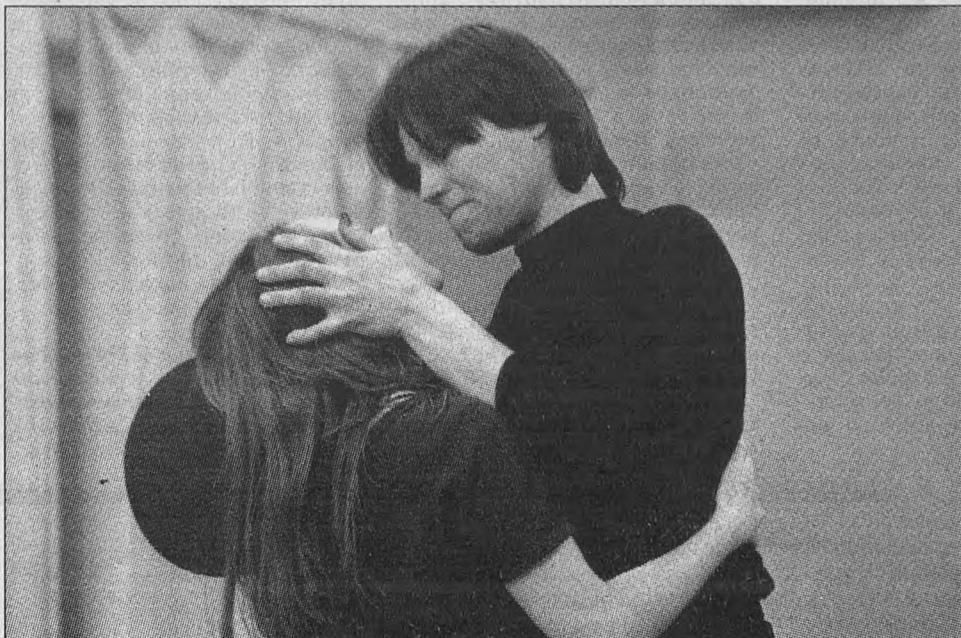
Гордин теперь суждено на какое-то время стать для всех Гуровым, как он долго был Тихоном прежде всего. Воображение, конечно, подсказывает череду чеховских героев, которых он мог бы сыграть, любимых недотеп, героев трагикомедии, родственных нам душевно. Но возмужавший талант его требует новизны, новых сложностей, иных героев, с другим составом личности, другой судьбой. Из шекспировских, может быть, Макбета — не Гамлета, что слишком близко. Из чеховских — Астрова, а не дядю Ваню. Из вампиловских — не рефлексировующего Шаманова, но Зилова в "Утиной охоте"... Арлекино, а не Пьеро. И так далее.

Но это так, зрительские мечтания. Режиссеры его навверняка уже таят планы, о которых не догадаться, — что им делать с этим актерским феноменом. На что еще способен Гордин, связующий времена и школы, столь современный и столь русский актер.

● Игорь Гордин и Юлия Свежакова в спектакле "Дама с собачкой" Фото В.СЕНЦОВА

● Игорь Гордин в спектакле "Казнь декабристов"
● Игорь Гордин в спектакле "Пушкин. Дуэль. Смерть"
● Юлия Свежакова и Игорь Гордин на репетиции спектакля "Гроза" Фото К.РЕЙНОЛДСА

● Аркадий Левин и Игорь Гордин в спектакле "Иванов"



Жанр и сцена.

