

# ЭКРАН

...О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..

Ф. ТЮТЧЕВ.

«Это случилось  
в Виши» — так  
называется  
новая  
телепостановка  
по пьесе  
Артура  
Миллера,  
показанная  
вчера по ЦТ.  
Ее осуществил  
Михаил  
Козаков.  
О линии его  
режиссерской  
судьбы —  
сегодняшние  
размышления  
критика.



**КАЖДЫЙ** читает свою библию, говаривал черстоносовский ловитель душ патер Браун; наборщик, читая, видит в ней лишь опечатки — их-то и ищет, затем и читает.

Все мы и во всякое время, в зависимости от него играем роль таких целеустремленных

наборщиков. Застав нас за чтением той или иной книги, время тычет нас носом в те страницы, которые ему самому близки (или врандеебны), и ускользнуть от диктата трудно.

Когда двадцать с лишком лет назад гадухо был закрыт спектакль «Современника» по «Случаю в Виши» Артура Миллера, ни у кого не возникало сомнений, за что: очень мягко выражаясь, была не в чести «еврейская тема». Рекомендовалось не подчеркивать страдания народа, удостоившегося особой ненависти Гитлера, — и кошмар подобных запретов, помимо прочего, в том, что они искажают сознание даже тех, кто, ненавидя запреты, отстаивает независимость своего суждения. Противоположный акт запрещения ведет к тотальному торжеству противоположности, он перенаправляет наше восприятие, заражает его ожесточенной полемикой с гонителями искусства (что, увы, тоже одна из форм несвободы), лишает, как истинное насилие, девственной непредвзятости — и вот мы незаметно для себя начинаем ценить художественное произведение не за полноту воплощенной в нем мысли, а за «остроту» (мерзкое словечко), за «непроходимость» (это уж вовсе из медицины)...

Телеспектакль Михаила Козакова толкнул меня перечитать пьесу, и я увидел, как я был зажат волей былых запретителей и своим негодованием против них, то есть, как бы то ни было, побежден ими. Оказалось, пьеса не то чтобы «о другом» — разумеется, нет, индивидуальность еврейской трагедии, гетто, душегубок, Освенцима есть базисная основа, минимизировать которую невозможно да и преступно; но за ней, в ней открылось и то, что не выше, но шире любой отдельной судьбы. Всех касающееся, всем угрожающее — если б хотелось шутить, сказал бы, что, как у Бабеля: «хучь еврей, хучь всякий». Но не до шуток. Здесь не отдельность изгойской судьбы, тем более не противостояние ее другим народам и нациям. Это всечеловечно, и люди, которых мы видим на телеэкране, если и избраны, то не составом крови; они как бы заложники, высланные вперед всем (да, да, всем!) человечеством. Как и любой другой народ, испытавший на себе ужас геноцида и, стало быть, уже когда-то пытавший общую глобальную гибели. То есть исторически реальная ситуация, оставаясь самой собою, преобразуется в нечто вроде антиутопии. В метафору общечеловеческой трагедии... Хотя не домысливаю ли я? Не приписываю ли Миллеру того, о чем он, бог знает когда сочиняя «Случай в Виши», еще не задумывался? Что ж, если и так, то делаю это не в одиночестве и не первым, а следом за Козаковым, который в подобном домысливании верен себе.

**КОГДА** где-то в середине 70-х Козаков решил ставить на ТВ румынскую мелодраму-комедию «Безымянная звезда», он предложил роль учителя-чудака Мирою, чья жизнь состоит в созерцании звезд, Олегу Далю, и тот был не прочь. Но ему, вступившему в пору душевных сумерек, в прозрачном сюжете Себастиану чудилась кафкианская «знаковость». «Двойное бытие». Апокалипсис, который мы помним по делу и без него. Впрочем, тут и вразумительно похаживало репетицией конца света: город, где живет Мирою, фантазировал Далю, в плену призраков. Горожанам лишь кажется, будто мимо их заходуха бегут поезда, рельсы давно поросли травой, — и вот на эти-то заросшие рельсы учитель положит свою головушку, а невеста отсюда налетевший экспресс отрезет ее и пронесется, распахивая землю.

Козакову очень хотелось, чтобы играл Далю, его актер, испытанный в общих работах, но он и Далю не уступил того, чем дорожил в пьесе: простодушию. Почему простодушие, а не что иное, пожалуй, вполне обнаружилось, когда позже были поставлены «Покровские ворота», комедия о наших 50—60-х, об интеллигентах, «размагниченных» и «гнилых», застигнутых этим причудливым временем и изображенных — все сплошь! — как сообщество простаков, каковые по этой причине смешны и каковых (по ней же) нешуточно жаль. Потому что вслед отепельным годам, позволившим завестись их доверчиво-сумасбродным надеждам, шло, как придуманный Далем сумасшедший поезд, время, пережившее надежды.

В товстоновской постановке «Безымянной звезды» Мирою играл молодой Рыжухин, во МХАТе — уникальный Кольцов, чья уникальность не убавляла возраста, в который успела вписаться и «отсидка». В фильме круглые очки городского придурка вместо Даля надел молодой Илья Костелевский, и сама юность внесла поправку в некий деликатный момент. Юноша, еще не познавший — в библиосном смысле — женщину, неопытный в отношении всего, что связано с этим загадочным полом, и способный принять, сдержанно выражаясь, «гетеру» за неземное (звезд) создание, не совсем то же самое, что пребывающий в запоздалой невинности и инфантильной наивности сорокалетний мужчина.

Страсть такого Мирою, как все простодушное, не осознает самое себя, но она — сублимация нерастратченной нежности, даже мужской силы, и когда он, звездочет, волочит пружинистую незнакомку Мону на балкон любоваться звездами, она пугается простота. Ибо чувствует природу его страсти, правда, по своему однозначному опыту, привычно считая, что он посягает на ее прелесть. Ошибка Моны комична, а сама сцена целомудренная, что не мешает ей быть эротичнее, чем любая «постельная», и снята она в ритме, словно бы позанимавшемся страстным озноб у молодых и (снова, снова скажу) простодушных героев.

Простодушных? Ну, Марин Мирою — понят-

но, но Мона, «звезда», с ее-то помянутым опытом! Однако и Мона в фильме «не та». Не «звезда», не гетера, не дива (при том, что, разумеется, хороша, как и может быть хороша Анастасия Вертинская), и когда ее содержатель Григ говорит, что целое состояние истратил на ее прихоти, среди которых — парикские фиалки в январе, улыбаешься: это ей-то фиалки, ей, опрошенной до уровня уличной девочки, на которую профессия уже наложила печать? Не столь роковую, но более вульгарную, чем лилия на плече бывшей шлюхи — миледи из «Трех мушкетеров».

Простодушие непредвзято, и вот Козаков периначивает-переоценивает монстра пьесы Себастиану, стукачку Куку (у Товстоновова сыгранную мужичиной, Евгением Лебедевым), возратив ей пол и даже подарив милосердие Светланы Крючковой; вот он чуть не во всех персонажах высвечивает людское; он печален, но не сердит, отчего история, кончившаяся для учителя драмой, не безнадежна. И если простак обречен страдать, то побеждает его простодушная правота: влюбившаяся в него Мона-простушка уходит, переименовшись. Свалившись на Марину будто и впрямь с неба, она не была (куда ей!) звездой, но теперь будет, воплотивши в себе метафору «женщина-звезда» и, между прочим, обозначив разительного-незагаданного сходство с российской пьесой, в основе которой — та же метафора. С блоковской «Незнакомкой», где (вспомним) ведь тоже — «падучая дева-звезда», разве что действие развивается по законам, признанным над

# Пути простодушия

собой не автором комедии-мелодрамы, а поэтом-символистом.

«Двойное бытие» фильма, его двоящаяся поэтика, здесь еще как бы полуслучайные, будут резко осознаны через десяток лет в козакском фильме «Визит дамы» по Дюрренмату, где словно для нарочитой наглядности сопоставления совпадет с «Безымянной звездой» завязка. Непредвиденная остановка поезда и дама, вновь свалившаяся с метафорических небес, «беззаконная комета», нарушающая заведенную жизнь, только на сей раз не скромница-учительница, а целого, хоть и впадшего в нищету и ничтожество, городишки. Ибо у Дюрренматта это «рыжак Кларка», местная уроженка, за годы и годы преобразившаяся в легендарную миллиардершу Клер. Фигура и плотская реальная, и недвусмысленно символическая, так что одному из сожорожан не пришлось напрягаться в пророчестве, чтобы предостеречь: «Когда-нибудь, в один прекрасный день и по все наши души явится дама».

Судьба? Возмездие? Неумолимая совесть? Наверное, так, и пусть себе эксцентрическая экс-потасуха Клер (блестательна в роли Екатерины Васильева) пребывает существом беспредельно земным, неотразимо подлинным — вместе с нею и в город, и в фильм входит странное, уже в полном смысле двойное бытие.

Все двойится и сдвигается, среди бытия, среди типов и типажов могут явиться чистой воды фантазмы, пришедшие из Метерлинка периода «Смерти Тентажиля» или даже из Беккета: неразлично-неразличимая парочка старичков не старичков, а скорее особой вне пола и возраста, откликающихся друг другу, как послушное эхо — ходячий знак Кларини мести, предвестие неотвратимого воздаяния. Само ж оно, воздаяние, в том, что город за спасительный для него миллиард убьет своего гражданина Альфреда Илла (Валентин Гафт), ее бывшего возлюбленного, когда-то подло предавшего Клару. Ну а фантомная парочка — лжесвидетели, которые помогли избавиться от нее, и за это ослеплены и оскотлены по приказу рыжой миллиардерши — вот и вполне, так сказать, медиански солидное обоснование их полуреальности.

Да, тут нереальность — реальна, алогичность — логична, и наоборот, потому что все держится на метафорах, на словах-оборотнях. «Продать своего ближнего», — выражаемся мы, а здесь-то соседи действительно продают Илла. Или расплачиваются его жизнью. То, как город, сперва горделиво отринув условие Клары, постепенно сдает, соглашается — покуда не на словах, но в том, что голь перекаты начинает стыдливо, а затем и теряя стыд, обрахлывается и нажираться в расчете на миллиард, — это для Дюрренматта, обитателя «общества потребления», возможно, сарказм по отношению к соотечественникам, в пресловутой «жажде наживы» — ярким представлением об истинных ценностях. Словом, нормальный комплекс европейского интеллигента.

Нам, для кого растреклятый «вещизм», коим нас так долго и преждевременно попрекали, покуда где-то в небликом будущем, в том самом, где вещи, быть может, наконец-то появятся, нам дюрренматовские сарказмы еще не во времени. Не по карману. И вот что интересно: возможно, как раз по этой веселой причине разрывая метафору, теряя свою бытовую привязанность, так и живет, парит на высотном уровне. Уровне бытия, а не быта. Вернее, небытия, становясь образом самого Распада.

«Безымянная звезда» — комедия, пусть печальная, «Визит дамы» — фарс. Но трагический. В нем все много страшнее и безысходнее: Клара все еще любит Илла, но именно потому хочет его погубить (чтобы избавиться от непосильной любви); убив, увозит с собой его гроб (чтобы не расставаться с любимым); словом, тут даже вечная любовь, исконно воспеваемая поэтами, несет разрушение, хаос, абсурд. **Естественнейшее из чувств приводит к собою в мир стугубую противоположность.**

Безысходность — вот слово, которое мы, привыкшие утешать себя обилием парадных и запасных выходов из любых затруднений, превратили в путающий жупел. Но художник имеет на это право, в отличие от политика, не выходящего из пределов возможного. Счет художника к миру и людям может быть нерасчетливо, безмерно завышен, таков, что никто его оплатит не в состоянии, — будем ли мы, однако, считать, что это, как говорится, отрыв от нашей любимой реальности?

Вот что подумалось: если бы Козаков взялся за «Безымянную звезду» десятилетием позже, в том душевном состоянии, когда для него наступила пора «Визита дамы», — а вдруг тогда его трактовка сошлась бы с той, что предложил Олег Далю? Обманутое, обманувшееся простодушие «шестидесятника», «идеалиста» тоже способно к возмездию, — только в отличие от рыжой Кларки себе самому, простодушью, которое отвергнет собственные надежды и обернется собственной противоположностью. То бишь беспощадной трезвостью взгляда. Беспоощадной. Сокрушительной. Уж не той ли, что вроде бы беспрестолно и страшно царяется и в финале спектакля «Это случилось в Виши» (так Козаков переименовал миллеровский заголовок)? В кадрах, где краткое торжество спасения одной из жертв пресекается толпами новых, заполняющих экран, переключившихся через него. И зачем героизм, зачем самопожертвование, явленное австрийским аристократом фон Бергом, который, как мать Мария, собою пожертвовал ради ближнего, зачем и сама мать Мария, зачем Януш Корчак, если на место спасенных ими тотчас прибывают, множась и множась, новые обреченные, и конца трагедии не предвидится?

Соб. Кривобуца

**ЗАЧЕМ?** Затем! — вот так, упрямым детским словом, по видимости, столь бессмысленным, мог бы, я думаю, ответить режиссер Козаков.

Впрочем, одному из мрачайших наших писателей, даже ему (а, возможно, ему-то в особенности?) подобное бессмыслице не казалось:

Обещай же, мой друг, что на этих  
полярных широтах,  
Что бы там ни случилось с деревьями  
и людьми,  
Ты останешься мальчиком, даже пенцом  
желторотым,  
И да здравствует день, когда снова мы  
будем детьми!

Барлам Тихонович Шаламов — и писано там, где, казалось бы, выжить было единственной, почти немислимой целью. А уж загадывать так утопически далеко и светло...

Но людям, а теперь и всему человечеству, волей-неволей объединенному одной судьбой и одной угрозой, должно быть важно не только то, какими нам выжить и жить, но и какими (если уж никуда не денешься) умереть.

Когда-то, очень давно, меня спросили, вроде бы тестируя: «Как бы ты себя вел, если б узнал, что завтра весь мир погибнет?» Понимаю, чего от меня ждуть, и зная, как оно должно звучать «по литературе», я, конечно, ответил: «Постарался бы жить так же, как жил до этого известия». Но сказать-то легко.

В пьесе Миллера все поставлено в ситуацию, когда «живут в последний раз». Все, кроме арияды фон Берга, арестованного случайно. И в такой ситуации — уж поистине пограничной — выявляются характеры, вспыхивают безумные надежды. Художник (К. Кравинский) внешне выпрашивает утешения, пугается и пугает, надеясь, что его опасения кто-нибудь да опровергнет. Актер (М. Филиппов) уговаривает себя, что немцы, интеллигентные, редкие зрители, на чудовищное не способны. Официант (Г. Лямпе) уповает на знакомого

офицера-клиента. Коммерсант (И. Кашинцев) — на свою полезность и до поры оказывается прав. Самый из них безыллюзорный, врач Ледюк (М. Козаков), не заблуждаясь, рассчитывает хотя бы на свои силу и ловкость — кста-ти замену, что перечень этих актеров есть и перечень актерских удач, больших и меньших: ансамбль слажен и почти не дает сбоев. И то, как им трудно дается вера в реальность лагерных печей, это же так по-нашенски, по-людски; они — это мы с вами, протяженные во времени, надеющиеся, что самые дьявольские изобретения во спасение и на благо. «Как теперь воевать, если есть на Земле пулемет?» Или по-нынешнему: кто же решится начать войну, в которой не может быть победителя? Надемся и, надеясь, пропускаем предвесья. «Почему мы думаем, что Апокалипсис — то, что наступит сразу, в один миг?» — сказал мне поэт Павло Мовчан. — Он уже наступил!

Из героев спектакля безыллюзорнее, апокалипсичнее всех не Ледюк, беспощадно промывающий аристократические мозги фон Берга, а сам Берг — он безыллюзорен относительно судьбы его нечаянных сотоварищей, относительно фашистов, относительно обожавшей их толпы. Его отвращение к фашизму самое, что ни на есть глубокое, древнее, куда древнее самого фашизма, ибо это не смертная дрожь тела, не ненависть классового врага, как у иных, а отвращение культуры, ее безосновочно брезгливое чутье, издавна угадывающее свинство. То, которое, начинаясь с малого, хоть с шовинистической болтовни за пивом, не может не захотеть сожрать или загадить весь мир, не меньше: как все безличностное, оно видит свою победу только тотальной.

Фон Берг — аристократ, да, но не только породы, а духа. Помню, что я с одобрительным пониманием встретил весть о назначении Козаковым на важнейшую роль Всеволода Сафонова — еще бы, статья, красота, достоинство, а на экране сперва не признал его в горбленом старичке-моховичке в круглых очках, перенятых у юного чудача из «Безымянной звезды». Потом-то проклянется и сокрытое: «Händel Руки!» — вырвется у фон Берга (не просто из глубины души, а как бы из глубины родословной) презрение породы к беспородному хамству, едва гестаповец прикоснется к его плечу. И все-таки его избранность, его элитарность не в отдельности, а в причастности, в одержимости, кажется, всеми комплексами, без которых интеллигент — не интеллигент. Берг мучим виной, что он арнец, что он вообще «не такой», и, прозаяв он про строчки русского поэта: «Всю жизнь я быть хотел, как все...», он с Пастернаком, наверное, согласился бы.

У экранного Берга есть нежданный полу-двойник. Берг, пришедший в самопожертвование, достигает своего антиэгоизма многократными и многолетними усилиями души — и так же антиэгоцентричен, однако непроизвольно, без видимых глаз усилий, еврейский мальчик, поглощенный заботой, как передать кольцо матери с голодным семейством. Старик-интеллигент и ребенок, они оказываются сопряженными — как естественность в ее человеческой первоначальности, и та, что добыта трудом души, прошедшей сквозь ад. Этот душевный путь — он общий, единый, другого и нет, хоть выбор его происходит в условиях весьма разновременных трудностей; вот и режиссер Козаков, отрезок чьего пути я стараюсь осмыслить, видя в нем упрямо вычерчиваемую линию, безостановочную духовную работу (по моему, мало понятую в атмосфере баталий вокруг «Воров в законе» и «Асссы»), — словом, и Козаков, пройдя через черное отчаяние «Визита дамы», на новом витке воскрешает надежду «Безымянной звезды». Надежду зыбкую, но, может, этим-то и очищенную от успешных упований и упоений?

В спектакле по Миллеру ни следа ирреальности, «знаковости» «Визита дамы», хотя к финалу, когда пространство экрана пустеет по горько-реальной причине, — людей уволит за смерть — и остаются только Ледюк и фон Берг (одна из лучших козакских ролей и, думаю, самая крупная роль Сафонова), их интеллектуальная схватка поднимает происходящее как бы на уровень схемы-модели: последние люди на почти уже голой Земле. Впрочем, эта модель, расходясь ныне, чаще всего умозрительна, будь то фильм «Письма мертвого человека» или американская кинолента о последних атаках атомного удара. Там мы пугаем себя, применяем, что с нами будет «на следующее утро», здесь же — то, что было. Было! Было невыдуманной трагедией, которую невозможно считать завершенной, но можно счесть реально-кровавой репетицией того, что грозит во всемирном масштабе.

Так на что же надежды? На ребенка? На чудачка? На интеллигента, способного, как фон Берг, разве что поменять свою жизнь на чужую? Да, и на них, на то, что ими движет. Ведь тот давний ответ на давний вопрос (мол, как бы ты жил, прозаяв про конец света?), ответ, который по младости так легко было дать, от той незапамятной, незароботанной легкости не перестал быть необходимым. Даже и погибая, надо быть человеком (и человечеством). Страшно-то звучит? Хорошо, поправимся: если мы не готовы самое страшное встретить, остаемся людьми, что такое будет и сама наша необорывающаяся жизнь? «И да здравствует день, когда снова мы будем детьми!» — полал голос надежды из ала пост-лагерник, а иначе, **нлыми** и быть не стоит. Жить не стоит.

Ст. РАССАДИН.

● Михаил Козаков.

Фото В. Левина.