

1990. - 25 авг. - 10

ЛЮДИ ИСКУССТВА

АВТОРАМ фильма был интереснее проигравший. Интеллигент 70-х: путаник, вунд, неврастеник, но человек, дьямше объективный. Подточенный жизнью, но, в общем, порядочный и наделенный особой, мутноватой привлекательностью несбывшегося таланта. Разбираться с победителем Балаюну было некогда.

«Меньшиков, прижавший Янковского — это ведь и для театрального критика неплохой символ. В актерском искусстве, как и в жизни, многие само собой разумеющиеся вещи оказались под сомнением. Привычные мерки достоверности, привычные способы «быть правдивым» — по-современниковски, по-ленкомовски или по-тагански — стали съезжать куда-то в космос. Сформировалась и потихоньку начала побеждать новая актерская манера».

Не хотелось бы называть Олега Меньшикова ее лидером — кажется, по природе своей он вообще не «лидер». Лишь в самом расплывчатом значении слова — «звезда». Но он артист, запечатлевающий и проявляющий своей игрой, как в обществе формируется новая особь. Именно особь — не тип.

О пластичности, ироничности, изменчивости, рефлексивности, парадоксальности, остротности и просто странности О. Меньшикова наговорено много. Удивительно другое: в критике, кажется, почти не замечено, что артист наделен острейшим чувством целого — хватким, отточенным. Он грациозно раскрепощен, легко импровизирует, его игра действительно в высшей степени богата непредсказуемыми обертонными, но при этом — какая сильная, ясная архитектура ролей! Какая выверенная, строго функциональная логика работы при парадоксальности средств! Ничего общего с вольготной переливчатостью актерского «джаза», уже привычного, хотя, конечно, бывающего упоительным.

Меньшиков зыбок, но отнюдь не изменчив. Ироничен в решениях, но тверд в целях.

Когда очевидное не замечается, на то всегда есть основания. Мне представляется, что тонкая острота Меньшикова и его мастерство нюанса сродни тем традициям психологической игры, которые театр умеет любить и боится терять. Цельность же — иной, не очень известной природы. Пресловутая ироничность — ее техническое условие, и это важно.

Для нормального интеллигента трифоново-битовской маркировки (того же «героя 70-х») ироничность всегда свидетельствовала о раздвоенности сознания и была симптомом обреченности. Человеку следующей генерации, художнику в особенности, ирония помогает сохранить душевное здоровье и сосредоточиться на главном. Изменились не характеры, а проблемы. Выработка собственной личности идет не внутри социума и не наперекор социуму — вообще в ином измерении.

В театральной судьбе Меньшикова — как и в облике его персонажа из «Полетов...» — очевидна некая трудно формулируемая отдельность. Не замкнутость, не погруженность в себя: как сценический партнер он великолепен — умен, отзывчив, старателен. Но он — другой. Это ключевое слово.

За последние годы кто с радостью, а кто с оторопью обнаружил факт существования «другой прозы», «параллельного кино», иной — по сравнению не только с привычным реализмом, но и с традиционным авангардом — живописи. «Вторая культура», существовавшая с 70-х годов замкнуто и отдельно, сегодня вошла в широкий обиход, и проблема соотносимости, взаимопереводимости языков стала самой актуальной. Важно осознать не только собственную природу культурного явления, но и его отношение к другим, не только самобытность, но и инаковость: ее меру, ее вкус.

Проза Виктора Ерофеева, Евгения Попова, Саши Соколова — самое выразительное воплощение этой инаковости. Ее легко соотнести с «нормальной» прозой и ощутить разницу, не влезая в джунгли эстетических мнений. В ней нет оглушающей радикальности формотворчества. «Другая проза» терпима к читателю, хотя и не прочь поводить его за нос. Уже потому, что она работает с общедоступным материалом — языком, — она высказывает новое отношение к миру, по необходимости балансируя между обычными и необычными способами описания. И литературная критика, разумеется, говорит о ее парадоксальности, ироничности, рефлексивности и т. д. по вышеприведенному списку. Но говорит и об архитектурной целостности; филолог у нас по преимуществу более образованный (а стало быть, более понятливый), чем театроведы.

В рамках традиционной культуры способность к диалогу проявляется не столько искусством, сколько искусствованием. Это закономерно, хотя свидетельствует о некоторой ущербности, о нарушении внутреннего баланса и растерянности художников.

Может быть, именно искусство театра с его неокончательно убитыми навыками школы переживания более всего способно к диалогу. По крайней мере потенциально: благодаря умению вживаться в образ, то есть искать в самом себе черты некоего другого, существовать на зыбкой границе «Я» и «не Я». Новая актерская манера, о которой шла речь в начале статьи, и есть попытка попробовать «вторую культуру» на вкус, на ошупь. Разгадать извне систему жизненных ценностей, описать ее самым привычным языком, но с позиций, отнюдь не привычных, не заданных изначально. С позиций, которых еще нет. «Зыбкость» игры становится родовым качеством новых актеров психологического театра: ведь каждый раз точка зрения на любой предмет ищется в процессе работы с предметом.

Три роли Олега Меньшикова, безусловно, самоценные, задним числом кажутся целенаправленным окупанием границ новой темы. Ганя Иволгина из «Идиота» (ЦАТСА) — юноша, с неким иступлением провозглашающий себя «деловым человеком» и мучительно, до обмороков, стыдящийся своей неспособности делать подлости из-за денег. Несчастный «золотой мальчик» Сережа из «Спортивных сцен...» Э. Радзинского (Театр им. М. Н. Ермоловой): существо безвольное, бесконечное, беззастенчивое, совершенно ни к чему не приспособленное. Меньшиков сделал почти невозможное: его Сережа был ни в чем не повинной жертвой, совершенно не вызывающей сочувствия.

Наконец — Робеспьер во «Втором годе свободы»: хрупкий деспот, взиравший себе волю к власти и необходимости убивать. Человек, с ужасом ощущающий свою полную подчиненность машине массового террора. Пламенный убийца, борющийся за безнадежно проигранную революцию, обреченный на казнь, но из последних

сил пытающийся не признать себя палачом.

Не сыграв в набоковском «Приглашении на казнь» роль мсье Пьера — пошляка, гаера, палача, демиурга насквозь фальшивого мира, Меньшиков ушел из Театра им. М. Н. Ермоловой. К слову: от слухов, что «Приглашение на казнь» собираются ставить, сладко защемило — казалось, что он непременно будет играть Цинцинната Ц., и

вольно привычная, но иная: навеянная приблизительными представлениями об интеллектуальном театре и кино-пробами.

Уровень игры невысоок, и это досадно. Но задача выполнена.

Вторая задача: понять, что изменилось в мире и человеке с тех пор, как экзистенциалисты стали классиками. Шагнуть за рамки стиля: не оспорить, а продлить в иное измерение. Олег



ВРЕМЯ ЛУНЫ

В ужном и трогательном фильме Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву» почти в самом конце есть мощно сделанный эпизод: странный юноша, гибкий как черт и всему на свете немножко посторонний, без особого напряжения прижимает к столу мускулистую руку героя, Олега Янковского. И, пожевившись силой, улетучивается: тешится тем, как проигравший орет из-под стола «ку-ку!», ему неохота. Ему интересно жить, затевая единоборства и любовные истории, но победами и привязанностями он дорожит не особенно.

В отсутствии азарта, интереса к партнеру, в какой-то прохладной и почти раздражающей легкости этого молодого человека для героя было нечто уничижительное. Для зрителя — заворачивающее и настораживающее одновременно. Поразительный кадр, до сих пор один из лучших у блистательно одаренного Олега МЕНЬШИКОВА.

предвкусалось блистательное совпадение материала, внутренней темы, актерского почерка. Не было. Но все же в конце этого сезона черты «новой особи», нащупываемые Меньшиковым в предыдущих ролях, оформились. Тема получила уже не набросочное — мощное, развернутое воплощение. Калигула.

РАННЮЮ пьесу Альбера Камю у нас не издавали, дабы не вводить в соблазн. Казалось достоянием представить читателю доктора Ризе, борца с чумой и бессмыслицей, «постороннего» Мерсо (все-таки жертва буржуазного общества!), — но искушать героем, который сообщает со смехом: «Одним словом, я подменяю собой чуму», значило сказать об экзистенциализме слишком многое. Деспот во имя свободы, мученик невозможно — «герой не нашего романа».

Пьеса написана рационально и запальчиво как философский трактат о несовместимости свободы и счастья, «покаяния и воли», а также о долге человека принимать свободу. И смерти впридачу: свою, чужую, общую — этот мир, как доказывает Калигула, «не имеет значения» (Камю начал писать «Калигулу», когда ему еще не было двадцати пяти: возраст, позволяющий отрицать мир и влюбляться в отчаяние без ущерба для личности). Письма проста: если люди умеют быть не счастливыми и умирать, стало быть, жизнь лишена смысла. Быть довольным и жить правильно — нельзя, стыдно. Человек должен научиться создавать абсурдное, требовать невозможного: может быть, разгипнотизировав самодовольную и уверенную в себе реальность, срывая весь мир с его взаимоисключающими основаниями, он отвоюет у жизни свободу и бессмертие. Шансы невелики, но стоить попробовать.

Разгипнотизированный мир — это конец света: пусть конец света. И чем скорее, тем лучше.

Перед Театром им. Моссовета, отважившимся поставить «Калигулу», стояло две задачи. Первая: наглядно отделить героев, имеющих «экзистенциальный опыт», от всех остальных. Режиссер Петр Фоменко решил ее просто и точно. Он не микширует, а напротив — подчеркивает разнокачественность игры у актеров разных поколений. Римские патриции — «нормальные люди» — играют широко, щедро, театрально. Жестко фиксируемые оценки, эффектные позы, повышенные тона. Кто привык хлопотать лицом — вовсе хлопочет.

«Люди Калигулы»: смазанный жест, слабо аффектированная речь с внятной логикой фразы, попытки держать паузу — кто сколько умеет. Имитированное спокойствие. Манера тоже до-

Меньшиков выполняет ее в одиночку. Тезисы и афоризмы молодого Камю будто теряют риторическую стройность «острого галльского смысла». Калигула не произносит речей, никого не пытается убедить — делится ощущениями. Чем-то тривиальным, давно известным, но вдрут приобретающим значение личной, впервые высказанной правды. Тем не менее — никакой смуты, никакого надрыда. Калигула Меньшикова обладает чистотой жизнеощущения и врожденным артистизмом. Его трагедия — ясная, красивая: она надвигается, пританцовывая. Калигуле ни к чему резко вписанные в текст ярости разрушения и безжалостная мощь самопожертвования. Он не целеустремлен, а изначально целен: желание невозможного — не только естественное, но и очень гармоничное желание.

— А что ты хотел? — спрашивает раб и помощник Геликон.

— Я хотел луну.

Это нужно произносить просто — настаивает Камю в ремарке. Что нельзя никак иначе — для Меньшикова само собой. Он еще и добавляет во взгляде: как же ты не понимаешь? Чего хотеть на свете, кроме невозможного?

Он именно хочет Луну — почти как Иосиф Прекрасный у Томаса Манна. Никаких аллегорий: «луна» — не обозначение, а живое воплощение невозможно, не название, а имя — Луна. Она ни к чему Геликону, который очень умен, но все-таки раб и не умеет любить невозможное. Есть вещи, которых ему еще жалко... Калигула, например, жалко.

Луна не только беспредельно далека, она еще и находится вне обычной, «дневной» логики, твердо стоящей на своих «да» и «нет». Свет и мрак, счастье и отчаяние, добро и зло сохраняют отдельность и противостоят друг другу лишь при солнечном свете. В холодном лунном сиянии они друг в друга перетекают. Время Луны — это время, когда «основания существовать» действительно теряют основательность, действительность координат и ориентиров, время одиночества и абсолютной, вакуумной свободы (вернувшись к началу статьи, стоит, наверное, добавить: время луны — это, конечно же, время «второй культуры»).

Император на троне, посылающий в породистую свору сенаторов свои безумные молнии, — впечатляющая картина. У Меньшикова — иное. Он исчезает, вьется по сцене, и каждое появление — неожиданная атака: гибкая, сосредоточенная, почти веселая. Не тиран, а блуждающий форвард. Неуловимый, бледный, с лицом, одинаково готовым к улыбке и крику, — самые чудовищные вещи совершаются им как бы играючи. Он смотрит на мир с профессиональным любопытством:

будто режиссер отсматривает чужой монтажный материал к фильму ужасов. Да, снято бездарно, очень заткнуто — можно сделать иначе. И Калигула делает: грациозно уводит насильно чужую жену, с отчаянным задором изобретает кощунства, приказывает убивать и сам убивает (отметим, это получается хуже всего: что-то мещает).

Люди убивают, насмешат, кощунствуют и без помощи Калигулы, все это «в порядке вещей» — в мутном, расплывчатом, тошнотворном порядке. Калигула невыносим именно тем, что приводит рутинное зло мира к чистоте форм, к ясности. Отчищает от пошлости и фальши, назначение которых — примирять человека с трагедией. Единственное, что его по-настоящему раздражает, — бездарность подопытных кроликов, из которых он старается сделать партнеров.

Когда несколько скачков размалеванного Калигулы сенаторы послушно, один за другим, объявят шедевром (а легкость и излом этих ядовитых пируэтов у Меньшикова действительно бесподобны!), умный Херей медленнее скажет: «Это было большое искусство... В каком-то смысле — да». Он прав: на сегодняшнем языке мы называли бы выходку Калигулы концептуальной акцией. На простоту здесь проверяется не мужество подневольных зрителей (с ними ясно, они отвечают как положено), а смысл творчества. И проверки он не выдерживает.

Еще один опыт: Калигула устраивает поэтический праздник дрессированных бездарностей. Сенаторы (в пьесе — поэты) один за другим читают свои стихи. Тема, естественно, — «смерть».

В руках у Калигулы — песочные часы, во рту свисток. По свистку сенаторы сменяют друг друга на арене. Он подкашивает их чтение на первой же строке: банальность, фальш — давай следующего! В этой сцене как нигде проявляется особый талант Меньшикова, талант двойной задачи: его Калигула наслаждается абсурдной ситуацией, но от ритмично льющейся пошлости ему почти физически дурно. Вот эта отчаянная, подташнивающая радость (яркая, гордая — никакой достоевской «подпольности»!) — это, кажется, до Меньшикова не сыграно никем и ни в чем.

Давай следующего! И юноша Сципион, сын одного из замученных Калигулой, спокойно и свободно начинает выговаривать то подлинное, чего так страстно жаждал убийца его отца: смерть — это погоня за счастьем, это дикий, безнадежный праздник (увы, говорящему актеру поверить трудно — но как замечательно, как чисто слушает его Меньшиков!)...

Хоть один что-то понял. Хоть одно преступление отозвалось тем, во имя чего замыслилось: свободой, империализованной безысходностью. Император-убийца мягко, бережно кладет часы на бок. Струйка времени захлебывается.

— Достаточно, прошу тебя. Ты еще слишком молод, чтобы усваивать истинные уроки смерти.

За эти часы, лежащие на боку, за тихий жест Меньшикова — все отдано... Это уже конец. В начале следующей сцены Калигула убьет свою спутницу, Цезонию, потом его самого задушат. То есть дадут Луну.

В энергии, с которой режиссер адалбливает в зрителя смысл финала, есть некорректность избыточного доказательства. Но сама по себе сцена красива и остроумна: белый круглый помост превращается в усеченный конус, а его вершины — голова Калигулы (обертон смысла: Меньшиков мимолетно похож на Пьера, запутавшегося в белом гигантском балахоне), к его шее, растягивая и комкая ткань, подбираются какие-то сутелювые руки... И вновь — спокойный белый круг и распластанный на нем Калигула (еще один обертон: Луна — это круг Калигулы, цель жизни и орудие пытки одновременно). Последний жест после долгой, внимательной паузы: жест Калигулы как-то сама собой сворачивается набок и изо рта вываливается толстый, наглый язык.

Меньшикову всегда тесновата авторская задача, ему хочется играть не «как написано», а на ход дальше, даже если от этого меняются все знаки в формуле образа (подчеркну: он не разрушает авторский замысел, а именно привлекает к нему дополнительный, следующий смысл). Так работал он в «Идиоте», наделив Ганю Иволгина мечтой и темой «Подростка». Так играет он монологом Калигулы в IV акте пьесы, вводя новую, «постэкзистенциальную» тему — саморазрушения в свободе.

— ...Слишком много мертвых, слишком много мертвых. Какая от этого пустота! Даже если бы мне принесли луну, я уже не смог бы вернуться назад...

Это не сомнение, не расплата, не искуса «нормальности». Калигула Меньшикова с ужасом ощущает, как понемногу начинает совпадать со своим внешним образом, с чужими представлениями о себе. Страшно не то, что он убивал и убивает, — но убийства, кажется, по-настоящему начинают доставлять ему удовольствие. Он втягивается в затеянную игру, и свобода абсурда грозит обернуться садистским безумием.

Фокус в том, что луну нельзя брать насильно. И Калигула принимает убивающие руки сенаторов не только как освобождение — как лекарство. Ему страшно за себя: каким бессмысленным чудовищем мог бы стать, если б не удавили.

Пропущенное обозначим пунктиром. Особая тема — развитие роли: от первых проб абсурда, еще неуверенных и потому очень темпераментных (диалог с Управителем о финансах, диалог с Цезонией о любви) — через мучительное упование богатством возможности и отсутствию надежды, через полноту динокого праздника — к перенапряжению, глухоте и — наконец-то! — смерти. Особая тема — чувство юмора у Калигулы: единственное, в чем Олег Меньшиков позволяет себе быть простым. В остальном он не то чтобы спокоен, но структурен: самые смутные ощущения, самые глубокие страсти в игре Меньшикова приобретают определенность и могут быть обlickнуты по имени.

Актерскую манеру Меньшикова можно сравнить с методом художников-пуантилистов: на холст точками наносятся несмешанные краски, чистые цвета в строго определенном соотношении — и возникает нечто переличатое, легкое, кажущееся хрупким и беззаконным.

Не решусь пререкать большое будущее самой манере хотя бы потому, что работать в ней будут — если будут — единицы: это адски трудно. Но в ожидании следующей роли Олега Меньшикова готов поручиться за ее настоящее.

Александр СОКОЛЯНСКИЙ.

Фото В. Петрусовой.