

Ольга ЕГОШИНА

Эталонный актер

“Э” публикует главу из готовящейся книги “Бескорыстные притворщики. Актерское искусство в России XX — начала XXI веков”.

Анатолий Эфрос скажет о Калягине: “эталонный актер”. Определение лестное, но и с вызовом. “Эталонный актер” значит только актер, и, прежде всего, — актер. Лицедей, который может и готов сыграть, что угодно: и женщину, и кота, похудеть для роли, потолстеть для роли, войти в любые обстоятельства и примерить любой образ. В годы, когда Калягин входил в профессию, “лицедейство” было под подозрением. Было время актеров, которые создавали черты “героя времени”, и актеров, которые давали “типажи времени”. Ценили актеров со “своей темой”, актеров с четко и последовательно выраженной позицией. Актеров, чьи взгляды и чья личность давали дополнительный объем исполняемым ролям. Под сложившиеся требования эпохи Калягин не попадал. В пухлом лысоватом мешковатом молодом человеке не было ничего героического, не было и ярко выраженной типажности. Черты были немного стертые, комический дар звучал приглушенно. Потребовались годы, чтобы счастливый лицедейский дар Александра Калягина стал востребован.

Потом он сам оценил выигрыш долгого и трудного пути в профессию. Сначала его не берут “в свой театр” — театр Вахтангова. А потом он сам, поняв, что на Таганке шансов нет, уходит из самого знаменитого театра в Москве — в черную дыру Театра Ермоловой, где актеров на сцене часто больше, чем зрителей в зале. Потеряв в один год маму и жену, оставшись с маленькой дочкой на руках, он узнает цену тихого мужества, когда в течение пяти лет ты должен зарабатывать на жизнь всем, что подвернется, и при этом растить ребенка так, чтобы “она никогда не чувствовала себя сиротой”. Он помнит свои “выступления” в московских и подмосковных школах от Общества “Знание”, на которые школьные учителя приводят под конвоем своих галдящих подопечных, а ты читаешь им стихи и прозу.

Он копил, шлифовал и оттачивал свои собственные приемы. Сам считает наиболее ценным актерским качеством — “звериную наблюдательность”.

Принесшая всеобщее признание тетка Чарлея была успехом чистого лицедейства: легкого, виртуозного, радостного. “Мне всегда было немного смешно читать критические статьи с рассуждениями, что, мол, все актеры андрогинны по природе, поэтому могут играть и мужчин, и женщин. Ну, какой я андрогин! Я просто наблюдательный мужчина”. Тетка Чарлея родилась, по свидетельству актера, “из воспоминаний о воспитавших меня женщинах: матери, тетках. В нее вошли черты девочек и женщин, в которых я был влюблен, которых просто мельком видел на улице или в транспорте <...> Память выдавала “на-гора” то позу, то жест, то манеру держать веер, стрелять глазами, кокетничать, приподнимать ножку, хлопать ресничками...” “В Бразилии много диких обезьян”, — вздыхала с неукротимой страстью его тетушка Чарли. И этот мужской напор оттенял богатый арсенал средств женского обольщения чаровницы в шуршащей юбке. Ее веер, сумочка, шляпка, боа, цветок в руке, — все было оружием и использовалось остроумно, изобретательно, уморительно смешно, но и действительно. “Женский костюм я обживал старательно, практически не снимая даже в обеденный перерыв. Дело в том, что перерывы были короткие, а в буфете — очереди. Если полностью переодеться: снимать чулки, на-

кидку, юбку и прочее, можно остаться голодным. Этого я себе не позволял никогда! Поэтому я снимал... только парик. Смотрели на тетенку с лысой головой, мягко скажем, удивленно...” В донну Розу де Альварес Калягин вложил не только свое подробное и детальное знание женского пола, но и свою любовь к существам в юбках, чулках и прочих деталях. И эта лирическая дымка, обволакивающая комедийный образ, делала его по-особому привлекательным. Грубоватая, но неотразимая женственность Донны Розы, безбашенная интонация фильма пришлись по вкусу нескольким поколениям. И сам Калягин иногда вздыхает: “Если говорить чеховским языком, то, когда скажут: “Калягин умер!”, сразу пойдет: а, это та самая тетушка Чарлея! И не вспомнят ни Эзопа, ни Платона, ни Чичикова, ни Ленина”.

Тяга любителей к профессионалу (тем больше дилетантов плодит наша жизнь, тем острее тяга к тем, кто что-то умеет) плюс то самое пресловутое обаяние, которое кажется настолько неотделимым от человека, что приобретает в качестве эпитета фамилию: “леоновское”, “евстигнеевское”, “ефремовское”. Наконец, “калягинское” — застенчивое мальчишеское обаяние “бэби из приличной семьи”. Эти школьные черты трогательны в зрелом, расчетливом и циничном мужчине. Во всех перипетиях нелегкого (а у кого он бывает легким?) жизненного пути Калягин сохранил счастливое свойство детей и авантюристов: отношение к жизни как к партнеру по игре. Партнеру увлекательному, непредсказуемому, коварному, способному на выпад из-за угла и довольно подлые подножки. Задача — вовремя увернуться, элегантно отскочить или уж плюхнуться так, чтобы это было зрелищно. Это свойство инфантильной самозабвенности в общении с миром одновременно привлекает и раздражает. Черт возьми, почему? Почему все

пашут, а он порхает? Почему все мучаются, а он получает удовольствие? Он включается в игру мгновенно (еще точнее было бы сказать, “обгрызает” любой жизненный жест). К примеру, кто-то начинает ломиться в наглухо забитую дверь его кабинета в СД. Как поступить? Не заметить? Объяснить, что вход дальше по коридору? Послать к черту? Серьезный председатель немедленно откликается: “толкните сильнее, наверное, замок заело...” И несколько минут с азартом подначивает растерявшуюся даму за дверью, разыгрывая чудный этюд для корреспондентки, себя, да еще господ Бога.

В представлении о кровавом и мучительном актерском деле Калягин внес привлекательную ноту беспечного баловства. Как иначе расценить его шокирующее признание, что актер — профессия для ленивых. Балерина — целый день у станка, музыкант — часами разыгрывает гаммы, а актер на все приставания и указания своих режиссеров кивает головой, соглашаясь, что надо бы, но тайный голос удерживает его от любых изматывающих упражнений. В лукавой интонации так и слышатся бархатная хрипотца бесподобного кота Леопольда, уютно растворившегося в объемном кресле и чуть не мурлыкающего от удовольствия.

Впрочем, доверять этой кошачьей ленце опасно. Щелкает внутренний выключатель, — и развалившийся котяра превращается в стальную пружину.

Эта способность сохранять жизнерадостность, способность мгновенно переключиться от расслабленной ленцы к бешеной деятельности, способность не уставать, ретируя часами, готовность полностью раствориться в режиссерской воле, довериться чужой мастерской руке, — привлекала к нему разных режиссеров: Михалкова и Эфроса, Роома и Швейцера, Ефремова и Струуа. Пожалуй, ни один актер его поколения не был так избалован ре-

жиссерской любовью. Причем, каждый из работавших с ним мастеров пытался открыть и создать “своего Калягина”, никем ранее не виденного и не угаданного. Вечная тяга художника к глине, из которой можно слепить, что мыслится. А тут еще эта “глина” счастлива и благодарно тянется к “мнушей” ее руке. Глина податлива, артистична и тренирована, готова к любым, самым невероятным превращениям.

Предложив роль Платонова, Никита Михалков обвел карандашом контур на фотографии артиста: надо похудеть вот до таких размеров. “Когда я услышал требование “похудеть” — для меня страшное, я заикался, уперся. Но Михалков жестко сказал: “Надо, не хочешь — будем пробовать Мягкова”. Так что деваться было некуда. И я похудел почти на 20 килограммов. Это “похудение” вовсе не было трюком вроде переодевания тетки Чарлея. Худые руки, поджарая фигура изменили пластику: походка, жесты — все стало заостренное и резче. А вслед за этим стали происходить изменения внутренние. Я даже испугался, когда заметил, что в моем характере появилась не свойственная мне раньше жесткость. Я стал другим, а может, просто проступило что-то ранее незаметное”.

Перерабатывая оставшуюся в черновиках пьесу Чехова (не сохранилось ни названия, ни точных данных о времени написания), сценаристы Михалков и Адабашьян специально писали роль главного героя “на Калягина”. В отличие от поздних полифонических чеховских пьес эта драма по структуре явно относится к монодрамам и поэтому в театральных постановках часто называется по фамилии главного героя — “Платонов” (по аналогии с “Ивановым”). Остальные персонажи раскрываются большей частью во взаимоотношениях с ним.

Среди водоворота страстей, измен, любовей, нежности и злобы одиноко стоял усталый человек с

редеющими волосами и тихим голосом. Он явно тяготился своей обязанностью играть роль героя в глазах окружающих, когда на нее нет ни сил, ни воли, ни душевных данных. Опустошенный, усталый, этот Платонов находился в той сложной жизненной поре, когда время жить надеждами уже позади, а возраст существования “на автопилоте” еще не наступил. Он разрушал чужие судьбы и собственную жизнь не в азарте злобы, но от внутренней пустоты.

Остановившись и задумавшись, он буквально взрывался отчаянием, и каждый взрыв был, по выражению Иосифа Бродского, “формой философского бешенства”: слова застревали, он заранее знал, что его попытке объясниться никто не поверит, что все, что он скажет, — никому не нужно, и сникал в безысходном молчании. В какой-то момент этот Платонов понимал простую истину, что человеку, который не имеет достаточно смирения, чтобы довольствоваться имеющимся, и не имеет необходимого мужества, чтобы переменить свою жизнь, — такому человеку жить незачем. Он прыгал с обрыва в реку, чтобы утопиться, но красивой смерти ему было не суждено. Попав на отмель, он потом стоял как мокрая курица по колено в воде. А его несчастная толстуха-жена, кудахча, утешала недотепу-мужа.

В Платонове Калягин нашел удивительный фокус существования в роли: весь растворен в своем персонаже и одновременно — точно видит его со стороны. Легко, без натуги он скользит между этими крайними точками восприятия или удерживает их одновременно.

К середине 70-х годов в обществе заметна усталость от героев, от “идейных тружеников”. Их место занимают профессионалы. Идея служения заменяется культом мастерства, умения, “хорошо сделанной роли”.

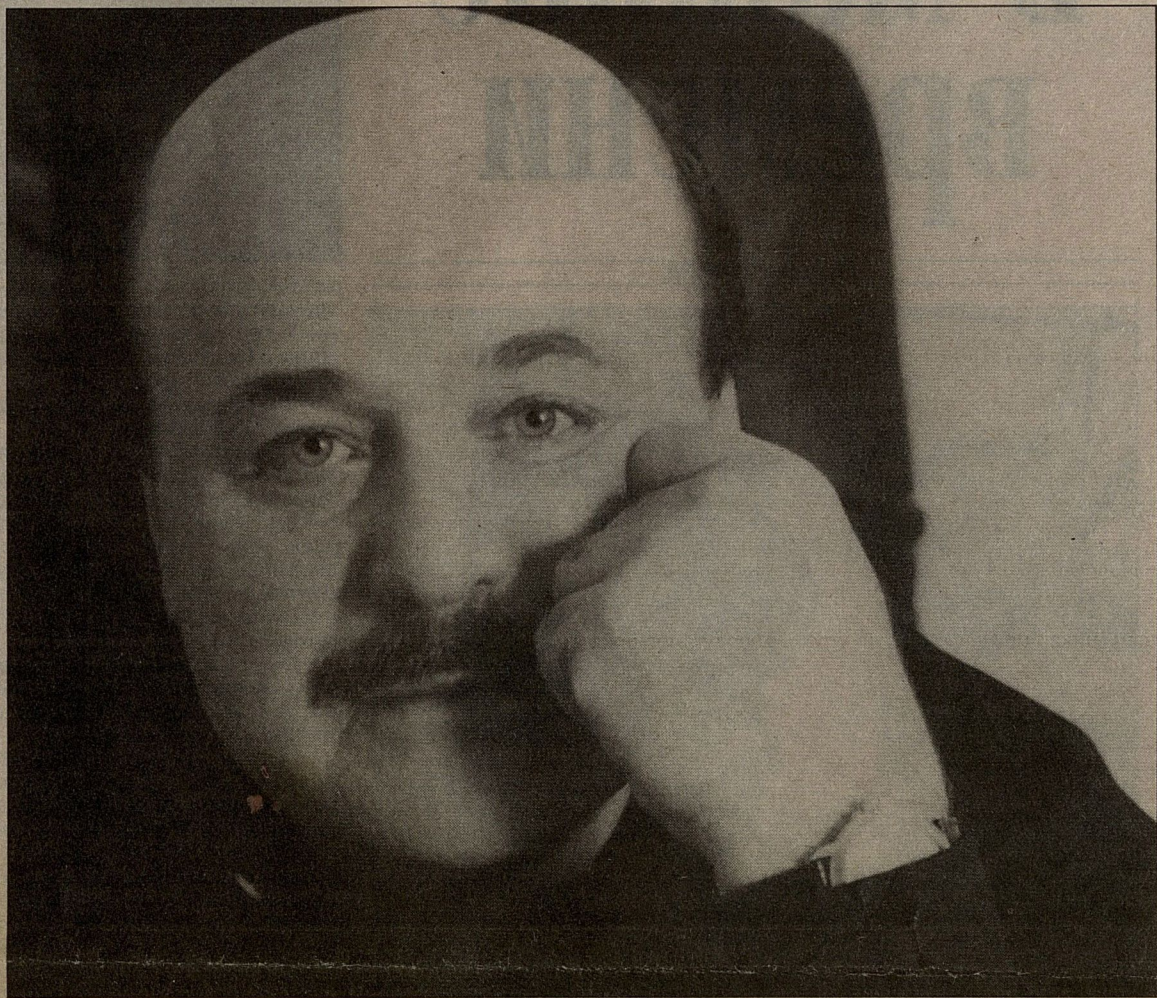
Калягин не относится и к актерам, чья личность властно заслоняет создаваемый ими облик персонажа, актеров, которые остаются самими собой, — и за эту неизменность их и любят. Можно рассуждать о “герое” Олега Ефремова или Евгения Леонova. Вычленил единый образ “калягинского героя” в сотнях сыгранных им персонажей не удается.

Сам оценивает себя куда строже, чем любой критик — “я ведь совсем не высокого мнения о себе, как об актере. Я видел, как работают великие мастера, играл с ними на сцене, в кино”. Калягин идеально вписывается в облик актера-профессионала, актера, который в рамках своей специальности может все. В этом умение целиком войти и раствориться в предложенных обстоятельствах привлекательность дара Калягина и его опасность. Как никто другой он зависим от человека рядом. С людьми “рядом” ему действительно, везло.

Сложившись в партнерской работе с Никитой Михалковым, в театре Калягин формировался под мощным излучением Олега Ефремова и Анатолия Эфроса. Что значила для него встреча с Эфросом, Калягин сформулировал на примере неожиданного и убедительного: “Знаешь, иногда встречаются женщины и говорят: я Вас ждал всю жизнь. Так у меня с Эфросом. Я бегал к нему в театр, искал общих знакомых, какие-то пути и ниточки. И, наконец, сбылось”.

Сам Анатолий Эфрос вспоминал, что сначала не слишком интересовался этим актером, а потом произошел внезапный перелом: “Вдруг в один прекрасный день мне стало казаться, что Калягин может сыграть все: и Гамлета, и Федю Протасова, и Оргона. Он умеет что-то сказать так незаметно, что эта незаметность одновременно почему-то выпукла. Выходит на сцену даже несколько мрачноватый, а потом вдруг повернется и что-то вкрадливо скажет не замечая, что эта незаметность становится легким-легким, как надутый шарик. Молниеносный, легкий,

Калягин Александр Александрович



Ирина и Сергей



вкрадчивый”.

Калягин вспоминает о репетициях с Эфросом как о высшем счастье в своей судьбе. И о домашних репетициях “Тамлета” (постановка была запрещена). И о “Живом трупе”: как Эфрос однажды, взяв в руку режиссерский пистолет, прошел всю линию роли. “Пистолет казался продолжением руки Феди. Его Федя всегда жил с этим пистолетом где-то рядом, и вопрос был только в том, когда он нажмет курок, в какой момент. Он в пятнадцатиминутной импровизации показал всю судьбу Феди. Стуча этим пистолетом по столу, по руке, по груди... Это было страшно и прекрасно”.

“Живой труп” был спектаклем, в который создатели вложили много, но жизнь постановки не задалась. Холодно принята критикой и залом, для самого артиста роль Протасова осталась любимейшей. “Каждый спектакль приближал меня к моему герою, и было так больно, когда его снимали... Какой-то кусок живой жизнью ушел вместе с этой ролью”.

Другой совместной работе — “Тартюфу” была суждена счастливая судьба. Праздничный, упоительный, легкий спектакль остался самой радостной постановкой Эфроса. “У меня дома есть фотографии, где Эфрос просто закатывается от смеха: в это время, я знаю, или Богатырев репетировал, или Слава Любшин с Настенькой Вертинской”. Убегая от сложностей в своем театре на Малой Бронной, Эфрос погружался в атмосферу любви и репетировал поэму. А потом сам вспоминал: “Я могу, загнав в бешеный ритм, утомить любого актера, — но не Калягин. Он похож на мячик или кубарь — три, четыре часа катается по сцене со страшной силой. Он может упасть, подняться, лечь, снова встать, куда-то броситься. Бежать, снова упасть и снова вскочить. И все время — как налитое яблоко”. Партнеры по “Тартюфу” ревновали к Калягину. Анастасия Вертинская вспоминала, что в какой-то момент хотели даже жаловаться: обратите внимание и на нас!!! А что же это такое! Замечания после сцены: вы — это, вам — то, а потом вышел Саша Калягин, и я больше ничего не видел! Потом он ушел. И у вас — это не так и то надо поправить (!!!)

А сам Калягин писал и стирал ластиком в своей тетради все указания режиссера, каждый раз разные. Снова писал, снова стирал — “Он мучил нас как-то очень весело, а мы непринужденно и весело мучились”.

И эта атмосфера радости осталась в спектакле, открыла его. Роскошные костюмы, стремительный темп действия, рискованные театральные трюки не противоречили найденному режиссером “драматическому смыслу” (“это одна из величайших драм на свете: человек во что-то самозабвенно поверил, — и вдруг это что-то открывается как ничто. А он уже ухляпал на это жизнь”). Оргон-Калягин не просто самозабвенно верил в Тартюфа, он любил его и был полностью поглощен счастьем этой любви. В этой слепой влюбленности его Оргон был смелым и очень симпатичным. На испытание Тартюфа он шел в полной уверенности, что сейчас лишится раз убедится в сияющей добродетели своего друга. Спрятанный под столтик Эльмирой (Анастасия Вертинская), Оргон активно участвовал в диалоге своей жены и Тартюфа (Станислав Любшин). Столик ни на секунду не оставался неподвижным: он ерзал по сцене, подпрыгивал, подкатывался под ноги. Наконец, когда Тартюф решительно приподнял его над головой, вдруг оказалось... что под столом никого (!!!) нет (Калягин успевал нырнуть в люк под сцену). Финал был неожиданно радостен: избавившись от дурмана ложной привязанности, Оргон-Калягин начинал заново ценить семью, прежде всего — свою красоту-жену. Он был молод, силен, и впереди его яв-

но ждало счастье.

Выделив ум и неутомимость, абсолютный спенический слух... и особую уютность, с которой Калягин обживается на сцене, Эфрос отметил, что есть своя логика в том, что Калягин “в конце концов, попал в Художественный театр”. Калягин там — “свой среди своих”. Ностальгия обычно затуманивает глаза, и Художественный театр 70-х — середины 80-х является райским видением, неправдоподобным Эдемом, где собрано целое созвездие режиссеров, художников, актеров. Всего несколько “старых фотографий”, проявленных памятью. “Старый Новый год” (1973) с Калягиным, Вячеславом Невинным, Евгением Евстигнеевым; “Чайка” (1980) с Андреем Мягковым, Иннокентием Смоктуновским, Калягиным, Анастасией Вертинской; “Так победим!” (1981) с Калягиным-Лениным (все в режиссуре Олега Ефремова).

Узнав, что к постановке принята пьеса Михаила Шатрова о Ленине, Александр Калягин, по его воспоминаниям, был уверен: “мне там ролей нет, разве займут в роли второстепенной заразы из совнаркома”. Узнав, что его прочтат на роль вождя, категорически отказался. “Конечно, я понимал, что может дать артисту роль Ленина, сыгранная на сцене МХАТа: и Госпремию, и квартиру, много разного... Было одно но... Ну, не видел я себя Лениным, никак не видел, каждое утро, когда брелся, смотрел на себя в зеркало и свое лицо изучил уже до отвращения... И вот я начал изучать себя на предмет Ленина. Так в зеркало взглянешь, в профиль, изучаешь свой затылок. Ну, не похож! Не на Ленина, конечно, которого никогда не видел. Но на Ленина, каким его себе представляешь”. Уступив нажиму и начав репетировать роль, Александр Калягин приступил к специальным занятиям “на дыхание” (нало было “уложить” почти восемьдесят страниц текста). Артист поглощал большие порции “самиздата”. Репетиционная комната была завешена фотографиями Ленина. И для артиста, по его словам, “толчок” дала фотография Ленина с Крупской. (“Я люблю приглядываться к парам, отгадывать, что их связывает. Ведь и Владимир Ильич в какой-то момент сделал свой мужской выбор. Мне, исполнителю роли, это важнее многих исторических фактов”).

Впервые в своей актерской биографии прикоснувшись к политической проблематике, Калягин сыграл не героя-деятеля, но несчастного затравленного, надломленного человека, страдающего от физической слабости, а еще больше от невозможности — нравственной — поправить и изменить то, что случилось по его вине. Спектакль горячо принимался публикой, жадно ловившей любой намек, спектакль прошел 170 раз. И был снят, как и многие другие спектакли, после деления МХАТа и переезда в Камергерский переулок. Вспоминая это время, Калягин говорит: “Когда Олег Ефремов решил разделить МХАТ, я был абсолютно убежден его доводами, я подписывал письма, как и остальные, ходил по инстанциям. МХАТ был разделен. Но скоро выяснилось, что для меня это развал всего, что мне было дорого, что давало смысл моей жизни. Снимались с репертуара спектакли. Одна за другой уходили дорогие мне роли”.

В этот период из Художественного театра уходят многие актеры, составлявшие его гордость (кто-то умирает, кого-то выводят на пенсию, как Евгения Евстигнеева, кто-то уходит из труппы совсем, как Екатерина Васильева, Анастасия Вертинская, Олег Борисов). Александр Калягин переходит на контракт и пускается в “свободное плавание”.

Он не раз уходил из того или иного театра (с Таганки, из театра имени Ермоловой), но в этот раз он не просто поменял труппу. Он навсегда ушел из того типа театра, в котором

сложился как актер. Он поменял сам способ существования в профессии. Он был актером режиссерского театра, актером, чью жизнь определял режиссер: режиссер-худрук, режиссер-идеолог, режиссер-хозяин театра. Как многие ведущие актеры нашей страны, Калягин оказался перед фактом: режиссерский театр, созданный XX веком, вступил в полосу затяжного кризиса. Один за другим уходят его лидеры. А смены пока не предвидится. Каждому из наших актеров-звезд пришлось делать выбор. Кто-то оставался в осиротевшем доме и по мере сил либо сохранял, либо менял его облик. А кто-то, как Калягин, с нуля создавал свой театр. Актер, который не раз признавался в горячей любви к режиссеру-диктатору (“я ценю режиссеров-диктаторов, которые заставляют вкалывать, вертеться. Я не понимаю разговоров о том, что режиссер мешает актерскому самовыражению”), парадоксально строил “Театр Калягина”, по сути возвращаясь к “дорежиссерской” модели театра.

Калягин создал театр “Et Cetera” вместе со своими учениками. Освоил новые для себя сферы деятельности: административную, менеджерскую, политическую. И, как признавался сам, эта бурная внешняя деятельность была внешним выражением внутреннего паралича. “У меня была длинная пауза, творческий простой, который со стороны вполне мог показаться концом актера Калягина. Да мне и самому так иногда казалось. С развалом МХАТа, со смертью Эфроса у меня наступило нечто вроде оцепенения. Крутился, что-то делал, развивал бурную деятельность, но вся эта декорация закрывала какой-то творческий тупик, как выбраться из которого я не знал. Когда появился Стурра, я понял, что это мой шанс, который нельзя упустить”.

Как вспоминал Стурра: “Мы столкнулись на вечеринке, где я страшно напился и потом очень переживал, что он сочтет меня круглым идиотом. Но после этого последовало предложение о постановке. <...> Я приехал, жил на квартире рядом с театром и вечерами ходил на спектакли “Et Cetera”. Через какое-то время я понял, что надо удирать”. Когда Стурра сообщил о своем намерении уехать, Калягин пришел к нему домой. И убитое лицо артиста изменило намерения режиссера (“он выглядел как человек, переживающий настоящее сильное горе”).

Стурра предложил поставить “Венецианского купца”, пьесу вызывающую неподходящую к миру, помещенному на политкорректности. Пьесу о нутряной ненависти к чужой крови, ненависти внеэтнической, органической, слепой. Во время репетиций вспомнилась картинка из детства. Раз на детской площадке старший мальчик вдруг сказал ему: “А я не знал, что это такое. Только понимал, что это какое-то оскорбление, что-то вроде “фашиста”. Я кинулся на него с кулаками. Он был сильнее и больше, но от слепой ярости я шел напролом. И тогда вмешалась его няня: огромная, толстая, голосистая тетка, которая тут же вызвала милиционера. Моей маме пришлось заплатить огромный штраф: что-то около ста рублей. И я был смертельно оскорблен, что маме пришлось платить, хотя прав в этой драке был я. Дома она объяснила мне, что такое “жид” и что это значит: быть евреем”.

Его Шейлок на протяжении спектакля как раз и приходил к этому пониманию: что такое “быть евреем”. Он появляется на сцене в подчеркнутым респектабельным черном костюме и в пальто, с дипломатом в руке. Богатый, спокойный “хозяин жизни” встречал визитеров-просителей в собственном офисе. Но уже через несколько минут станет заметным, что подчеркнутая элегантность скрывает неуверенность в себе (особенно ошутимую рядом с хозяйской небрежностью манер Антонио Александра Филиппенко). Тот ощущает себя везде в Венеции дома.

Шейлок — гость даже в собственном доме. Чужак, одиночка, он каждую секунду ждет оскорбления и удара. Он не может позволить себе расслабиться: ни в одежде, ни в поведении. Страх живет в его душе. И это несоответствие мужественности, благополучия, здоровья и повадок “пуганой вороны”, действительно, раздирает сердце. Он постоянно ждет удара: от просителей, от слуг, в собственной гостиной. Калягин играет с той плотностью сценического существования, когда мельчайшие нюансы, вибрация голоса, слом интонации переживаются как развернутые события.

Вот Шейлок приносит подарок дочке. И по его лукаво-радостному лицу понятно, что это любимый и привычный домашний ритуал, который с каждым повторением все дороже. Глазами показывает на сверток — весь в предвкушении радостных возгласов. Но дочке сейчас не до подарка, она, не глядя, отшвыривает сверток в сторону. И Шейлок сразу тускнеет, сжимается... Калягин вообще более убедителен в эти минуты молчания, паузы, когда излишни любые слова и объяснения.

После побега Джессики, преследуемый улопоканьем и камнями уличных мальчишек, он появляется мокрый, растерзанный, с разорванным зонтиком в руках. И этот зонтик, который ни от чего не может защитить, и загнанное выражение глаз говорят больше, чем желтая звезда Давида, намалеванная на его спине.

Как рыцари, отправляясь на бой, надевали доспехи и брали щит, так этот Шейлок прикрывает голову кипой, берет семисвечник. Смириться под ударами судьбы? Пуганая ворона решается взмыть ястребом. Мне разбили сердце — я вырежу сердце из груди должника. Я дрожал и боялся — пусть боится меня. Этот Шейлок сидит среди ненавидящей его толпы, защищенный только призрачной властью закона, и демонстративно точит инструмент — хирургический скальпель. Для постановщика спектакля Роберта Стурра важно лишить требование “фунта мяса” всякой умозрительности. Вот скальпель, вот обнаженная грудь Антонио: Шейлок тщательно растирает ее ваткой со спиртовым раствором. Тот Шейлок, которому вы сочувствовали, с которым почти сроднились, — на ваших глазах превращается в палача.

Никто не бывает свирепее труса. А лучший палач — сам бывшая жертва. Чувство страха и волна бешенства, впервые пережитые в 10-летнем возрасте, хранились в памяти, чтобы “всплыть” в нужный момент и повести за собой. Александр Калягин часто повторяет, что именно детство — кладовая всех чувств и образов. И именно из детства можно черпать и черпать основу для тысяч ролей. Но стоит отметить удивительное свойство его памяти: воскрешать мгновение в его абсолютной полноте — в жестах, звуках, запахах, наконец, оживить чувства, владеющие тобой в этот момент (откуда-то из низа живота поднимающаяся злая волна). Именно в детстве эмоции по своему накалу не уступят высшим моментам мировой драматургии. Страх и отчаяние, одиночество и тоска, радость и первая победа. Все всерьез и все впервые. Потом по ходу жизни новизна эмоций стирается, и крайне редка и необыкновенно плодотворна для актера эта аффективная память, которая может воскресить переживание в его полноте и цельности.

Начиная репетиции “Последней записи Крэппа”, Роберт Стурра сказал: “Я хочу поставить эту пьесу Беккета с Александром Калягиным, потому что это предельно не о нем”. История о неудачнике, пытающемся на пороге старости пройти по своему магнитофонному дневнику, восстановить свой путь и подвести итоги: вот талант, который проиграл, вот женщина, которую потерял и предал, вот мелкие шаги, которые и привели к безнадежности финала, — конечно, это не история Каляги-

на. Но — любой человек, если он захочет, как Крэпп, пройти шаг за шагом свою судьбу, непременно столкнется с похожими вопросами.

Александр Калягин — один из немногих сегодняшних актеров, умеющих и любящих пользоваться гримом, рисовать себе новое лицо и новую душу, изобретать в каждой роли новые эксцентрические детали. Вот короткие штанишки и злые глазки короля Убу. А вот припорошенные серым налетом волосы и тусклые глаза старика-Крэппа. Папашу Убу актер рисовал щедрыми масляными красками, иногда почти ядовитыми в своем переборе. Крэпп точно создан в жанре графики: полутона, мельчайшая нюансировка деталей. Тихий монотонный голос, чуть-чуть гнусавящий. На ленте он звучит моложе и тверже. Садясь или вставая, этот Крэпп делает небольшую остановку, как бы внутренне собираясь, чтобы не дай Бог, не споткнуться и не упасть. Он привычно поправляет облезший на швах пиджак и засаленную тряпку на горле, которая исполняет обязанности кашне. Иногда облизывает губы — они сохнут от длинных речей. Постоянно прислушивается к чему-то внутри себя и часто спешит в туалет — снова ложная тревога. Калягин не пропускает ни одной детали одинокой бедной старости с ее жадностью, жалостью и себялюбием. Он обыгрывает каждую деталь не слишком разнообразного реквизита: часы-луковица, шапка, бананы, рюмки спиртного, которые методично следуют одна за другой. Калягин играет с каждым предметом долго, со вкусом, смакуя, но одновременно и приглядываясь к странному месту, куда занесла его судьба.

Действительно, странное место. Место, где настоящее беседует с прошлым, а будущего нет. Постоянный соавтор “интеллектуальных приключений” художник Георгий Алекси-Месхишвили создал завораживающее пространство. То ли свалка на окраине индустриального города, обнесенная поблескивающей металлической проволокой. То ли марсианский пейзаж, где потерпел крушение космический корабль, и остались предметы людской жизнедеятельности: подозрительное тряпье, старые часы, шкапулка, какой-то странный офисный стол. Здесь слышен грохот далекого поезда, а вместо ветра звучит космический саундтрек Гии Канчели и его же ядовитый марш. Есть страшная догадка Достоевского: “а что если вечность — комната с пауками”. Роберт Стурра вычитал у Беккета образ интеллектуальной вечности для неудачников, балующихся словом. Сидишь где-то на помойке, старый, потрепанный, оскорбительно ненужный никому и меньше всего самому себе, и слушаешь собственный голос, который тебе пересказывает твою жизнь. Мимо скользят тени тех, кого любил и предал. И уже никогда и ничего с тобой не произойдет. Бананы отдают ватой, откуда-то взлетают зонтики, а музыка включается и замолкает, когда ей хочется, или когда на приемник падает шляпа.

Абсолютной реальностью Крэппа, написанного Калягиным до мелочей, головокружительный фон Вечности (и никак не меньше) придает иной масштаб и объем. Так художник тщательно выписывает натюрморт, создавая символический образ остановившегося времени, тпещет земных усилий. Точно в семиметровой комнате вдруг распахнутся стены, и проступит звездное небо. Подсвеченная лунным светом плотная фигура Крэппа-Калягина теряет земную плотность, становится невесомой. И вот уже не противный шамкающий старик, а несчастная душа справляет панихиду по всем живущим.

Журнал и Сибирь —