

Станислав РАССАДИН

Есть гениальная формула Станиславского — он сделал ее названием одной из глав «Моей жизни в искусстве». Успех у себя самого — тот, что был впервые испытан, когда двадцативосьмилетний любитель сыграл дядюшку в инсценировке «Села Степанчикова» (и впоследствии приходил не так уж часто). Если вдуматься, формула драматическая... Нет, применив ее, скажем, к писателю, надрывности не почувствуешь: если не написал «главную книгу», как обожают выражаться коллеги, кто ж тебе виноват? Если не напечатал — кто мешает тебе обольщаться мыслью, что уже настанет и день публикации, и час признания? Но театр... Есть ли хотя бы один артист из самых великих, кто сыграл — не скажу, все, — но хотя бы большую часть вымечтанного? Михаил Чехов? Леонидов? Куда более их благополучный Качалов? Что уж говорить о Гарине или Раневской...

Впрочем, я-то затеял статью о режиссере, чья профессия независимее актерской на целую ступень. Значит ли это, что тут легче перейти на мажорно-юбилейный тон?

Можно, конечно, учитывая количество и качество созданного плюс юбилейная дата. Но отчего-то не хочется. Боязно этой славословящей безмятежностью снивелировать судьбу — и тем унизить индивидуальность.

В Художественном театре, по рассказам, иные кривились, слыша из уст Немировича-Данченко слишком часто повторявшееся слово «успех» (не у себя, у публики). И этот снобизм, вероятно, дорого обошелся старому МХАТу; в былые подробности не вхожу, сказав лишь, что нынче с радостью констатирую способность предвидеть и реализовать успех в любимом мною Марке Захарове или (с холодком, но все равно уважительно) в Романе Виктюке. Есть, однако, и иная порода режиссеров — самодельная, превыше всего ценящая успех как раз у себя самого, который тем реже, чем меньше склонность к самоудовлетворенности. Может, и к удовлетворенности исполнителями твоих замыслов?

С этим — сложнее. Гордон Крэг говорил, что мечтает о театре марионеток, послушных ему предельно, — впрочем, делая существеннейшую оговорку. Дескать, если бы все актеры были на уровне его великой матери Элен Терри или Сальвини, сама эта мечта не возникла бы.

Не думаю, чтобы Борис Львов-Анохин доходил даже в мечте до крайностей (проистекших, конечно, от сознания недоступности идеала, чем в той или иной степени одержимы все истинные художники). Можно, однако, сказать, что он всю жизнь искал своих Сальвини и Терри, открывая в актерах, которых ему посылала судьба, хотя бы частичку гения, поражающего своей неожиданностью. И эти открытия — словно особо наглядные вешки его пути.

Ворошу свою несовершенно память, не прибегая к справочникам. Театр Советской Армии: непривычно «нетеатральная» Людмила Фетисова в «Фабричной девочке» Володина; Андрей Петров в зоринских «Добраках», чье неотразимое обаяние, подаренное образу хама, победительного именно заурядностью, прозвучало как предупреждение, обществом, как водится, не услышанное; стареющая Добрянская в дружеской «Каса

маре», в чьем сопротивлении возрасту была услышана пронзительная лирическая нота. Дальше — Театр имени Станиславского. Удивительная Елизавета Никищихина, наподобие балерины-босоножки полустанцевавшая Антигону Ануя. Там же — Леонов — Креонт, первая и лучшая трагедийная роль великого комика (не забыть и его пророка-историка в коржавинской пьесе «Однажды в двадцатом», прототипом которого был, шутка сказать, Василий Осипович Ключевский). Римма Быкова, ее Анна в одноименной драме Майи Ганиной или чудовище-большевичка у того же Коржавина: как угадал Львов-Анохин, что быковский голосок крошки Доррит надтреснуто прозвучит, очеловечив не только прорабу, махнувшую рукой на свою женственность, но и бесполого фанатичку (уж тут прототип — Розалия Землячка)... Продолжать ли? Георгий Бурков, поистине львово-анохинское открытие, вплоть до того, что я узнал из книги Эльдара Рязанова и о чем сам Львов-Анохин умолчал в наших с ним разговорах: когда «Жора», принятый было в театр, немедленно нарушил, как уклончиво выражаются футболисты, спортивный режим и был изгнан, режиссер взялся ему платить ежемесячную тогдашнюю сотню

Драма, которую мы выбираем

из своего невеликого жалованья — и вытянул, сохранил для театра. Василий Бочкарев, еще не раскрывшийся в Театре имени Станиславского, зато в Малом удививший неожиданными формой Гордеевым и Бальзаминовым. Ну и, наконец, — Елена Гоголева, чья репутация царственно-холодной красавицы была отчаянно перетряхнута в легкомысленнейшей комедии «Мамуре» и в ком на ее девятом десятке мы обнаружили вдруг до поры затаившуюся шаловливую грацию молодой Андровской... И т.д. и т.п.

Можно, конечно, и тут понять: жаль, мол, что с Гоголевой вышло так поздно; что в судьбе Никищихиной, ушедшей в характерность, трепетная Антигона была исключением; что Леонов, мечтавший, как все комики, о трагедии (помню его выступление по ТВ со словами, что он мог бы сыграть и Гамлета: почему нет; пусть принц Датский предстанет, в частности, и таким), что, говорю, и Леонов именно на этом поприще в дальнейшем, по-моему, не преуспел. Да и не в нытье дело, ибо речь не о превратностях той или иной судьбы, но о **высокой драме**, присущей театру по природе его. О драме, быть достойным которой трудно, однако необходимо, чтобы искусство театра не вырождалось. Чтобы не исчезало ощущение идеала — недостижимого, но не дающего опуститься.

Катастрофы, не обошедшие деятелей театра (понятно, не их одних) по воле судьбы, которая чаще всего олицетворена жестокой властью, будь то судьба Мейерхольда или судьбы Эфроса и Любимова, — все это столь очевидно и броско, что отвлекает наше внимание от почти неизбежных внутренних драм. На-

пример, от того, что рука палача настигла Мейерхольда в период кризиса, если не катастрофы, его революционной системы, что Любимов решил окончательно рассердиться на власть также в момент творческой растерянности, что Эфрос мучительно переживал пришедшее осознание: надо, надо меняться, на что обещающе намекала даже топорная «Дорога»... В общем, у всех было по-блоковски: тот записал аккурат накануне революции, что он слишком умеет писать стихи, настолько, что это уже незачем делать, — нужно, чтоб не что переменялось в нем самом или вокруг (допросился!).

То есть всюду — общая драма художников, которая может быть скрыта и чаще всего бывает скрыта даже от понимающих глаз. И, никак не имея права сказать, будто творческая жизнь Львова-Анохина была избавлена от передраг грубо внешних, тем не менее полагаю: они — почти ничто по сравнению с той драмой, которую заварил он сам.

Он когда-то сказал, что мечтает о поэтическом театре и всей душой ненавидит «поэтический театр», — выразительные кавычки как раз и обозначили неимоверную, трудную задачу. «Видеть правду глазами поэта» — так Жюль Ренар определил само понятие таланта, и ежели это так, то какое же усилие надо было, чтоб удержаться (тем паче удерживаться) на той тончайшей грани, где сходятся поэзия и правда? Да еще правда по-нашенски, по-русски; ведь у нас самый употребительный эпитет к слову «правда» — «горькая».

Не зря Львов-Анохин, первым открывший для сцены Александра Володина, был первым же и до сих пор остался одним из немногих, кто воспринял этого дра-

матурга (о котором пора сказать, не стесняясь, что он еще жив: **великий**) не советским неореалистом, а... Как бы сказать? Чуть ли не сказочником, а, куда точнее, художником, провидящим сквозь тот быт, который он так замечательно изображает, поэзию. Неявный, но высший смысл. Да! В истории Женки Шульженко, «фабричной девочки», Львов-Анохин увидел судьбу Иванушки-дурачка, в «старшей сестре» Наде Резаевой — Золушку; впрочем, и вдова Василица из «Каса маре» для него — Хозяйка Медной горы, впустившая молодого любовника в свой зачарованный мир и отпустившая его перерожденным, познавшим... Что? Угадали: поэзию жизни.

Аналогия, кстати, более чем естественная для того, кто, помимо всего наипрочего, один из наших лучших балетных критиков. Как понятно и то, что, высказываясь уже непосредственно о танце, он нечаянно, но опять-таки неизбежно определял свою доминанту театрального режиссера: «Система классического балета — это торжество принципа над случайностью». Именно так! Для Львова-Анохина интересен быт — но как оболочка, как временная и временная случайность; главное — принцип. Тот самый: «видеть правду глазами поэта».

Вспоминаю его «Холопов», поставленных в Малом (с Гоголевой и Анненковым, с Глушенко и Бочкаревым, с Кочетковым, Марцевичем и Панковой). Вряд ли ходкий драматург Петр Гнедич, тогдашний — и многократно улучшенный — Пиккуль, суворинский «завлит» и ревнитель традиций российской сцены, чувствовал зависимость от новомодных веяний собственной современ-

ности; даром, что дата создания «Холопов» — 1907-й, самый пик «позорного десятилетия». Не уверен, что и постановщик держал в голове, что то было время расцвета Бакста и Сомова, — воленс-ноленс, однако спектакль вышел как бы мирискусническим, игриво-изысканным, потому что и в нем сущая правда реалий истории, ее обычаев и костюмов была... Не подчинена, нет, но вознесена над сугубым бытом мечтой о свободных, себе самим принадлежащих людях (или тоскою по ним). О достоинстве, преодолевающем обстоятельства с такой видимой легкостью, словно они несущественны.

В последние годы «торжество принципа над случайностью» у Львова-Анохина проявляется все отчетливее, начиная с выбора репертуара. Ростановский «Орленок», любимая пьеса цветаевской юности, «Письма Асперна», некогда поставленные для себя самого романтическим Майклом Редгрейвом, рискованно-куртуазные «Опасные связи» с графинями и маркизами — здесь «случайности» как бы изначально отвергнуты, о чем я, пожалуй, порой сожалею, вспоминая, как зримо пробивалась поэзия сквозь прозу Володина либо Друцэ. Как придурок Островского Миша Бальзаминов превращался у Василия Бочкарева в крохотулечного, но все-таки Дон Кихота: «Где любовь моя? Нет ее». Или... Но тут приходит на ум одна из самых последних работ, «Ассамблея» все по тому же Гнедичу.

На роль старопрежней боярыни, круто противостоящей петровским нововведениям (кажись, для нее стоило бы пригласить Мордюкову, а еще лучше — воскресить Массалитиную), назначена Вера Васильева, сыгравшая мастодонтуху столь женственно-грациозно, что и тут подумалось о мирискусничестве, легковейном преодолении бытовой тяги. Как, дескать, смело и ново!.. Впрочем, этот мой комплимент, высказанный режиссеру, был не совсем им принят: Львов-Анохин меня просветил, что и на самом первом спектакле по «Ассамблее» в основательнейшем московском Малом эту супротивницу царя Петра играла Лешковская, бывшая — к тому времени — гран-кокет. Что не подсказало выбор на эту роль Веры Васильевой, и без того уже сделанный, но словно бы изнутри традиции подтвердило его обоснованность. Снова — принцип, а не случайность.

К чему это я? Да к тому, что в своей неудержимой тяге к **поэтическому театру** Львов-Анохин, так часто казавшийся белой вороной на нашей сверхполитизированной сцене, более традиционен, чем мы можем подумать, в своей удаленности от великой театральной старины. Вплоть до таких вот частностей, таких совпадений. Он — органичайшее явление русского театра, как вообще органично для человека и человечества стремление к идеалу, к добру, к тому, что называем поэзией, отнюдь не имея в виду одно стихотворство. Во всяком случае это так, пока человек, худо-бедно, напоминает собою Божье подобие, пока человечество не спятило вконец.

ФОТО А.ЭПШТЕЙНА



Борису Львову-Анохину — 70 лет

5.10.96.

Львов-Анохин Борис