

Анатолий СМЕЛЯНСКИЙ

То, что Торнтон Уайлдер будет прочитан вполне современно, было предопределено. Племя театральных дегустаторов уже успело разнести по Москве, что спектакль о гибели Римской империи «ну просто про нас», что Ульянов играет Цезаря гениально («ну просто Горбачев!»), а тексты, отобранные инсценировщиком Аркадием Кацем (он же и режиссер спектакля), кажутся взятыми из утренней газеты...

Голос постановщика предварил спектакль авторским текстом: нам заранее сообщали, что воссоздание истории не было первостепенной задачей этого сочинения. Таким образом был сформирован четкий горизонт зрительских ожиданий. Нас не обманули. Когда поднялся занавес, ожидаемое обрело плоть наглядного образа. Мы увидели в буквальном смысле слова обломки Римской империи в виде неких осколков развалившейся амфоры с остатками орнаментального фриза на них. Несчастная Римская империя вот уже несколько десятилетий вдохновляет российских риториков на глубокомысленные параллели. Сравнение стало общим местом и, как любая возвышенная десть, доставляет особое удовольствие нашему историческому самолюбию: мы, мол, все-таки не провинция, а Рим, центр мира, и наш хозяин не просто так, из крайкома, а все ж диктатор, а наши демократы и республиканцы не уличные горлопаны, а наследники Брута, того самого парня, про которого публика знает только то, что «и ты, Брут?»

Когда Ульянов задает наконец этот сакраментальный вопрос, историческое чувство зала, кажется, окончательно удовлетворено. И про Рим все понятно теперь, и про нас. Официальная справка, зачитанная по радио в финале спектакля, без всяких недоговоренностей предлагает обдумать нынешнюю ситуацию в свете прошлой: после убийства Цезаря началась гражданская война, в которой не было уже ни правых, ни виноватых. Герои погибли, а империя ушла в историческое небытие.

Рецензенты, организаторы последствий искусства, быстро и эффективно довершили дело смыслоутраты вахтанговского зрелища. Одни печатно подтвердили все то, что разнес еще до премьеры быстрый театральный телеграф. Другие, воспитанные в эпоху, когда полагалось считать дурным и опасным тоном искусство прямых и грубых намеков, настаивали, что в спектакле вообще нет никаких «многозначительных исторических параллелей, нарочитых «злободневных» ассоциаций». И становилось уже совершенно непонятным, а что же в этом спектакле есть и почему так важно было Ульянову сыграть сегодня диктатора Юлия Цезаря, душа которого раздирается между политикой и любовью.

Спектакль этот живет исключительно в сфере современности. Римские одежды, патетическая актерская пластика, ориентированная на прямое общение с залом, наконец, знакомый характер музыки Юрия Буцко и сотворенного художником Татьяной Швеи пространства — весь декор выполнен в стиле политико-поэтического театра 60-х годов. Там родная почва режиссера, там его родники и театральная вера. Живой голос Юлии Борисовой или психологическая разработка роли, произведенная Ириной Купченко, кажутся впечатляющими на фоне особого способа игры остальных, всех этих родимых московских Катутлов, Корнелиев Непотов и особенно Цицеров.

В раннем МХТ сходный способ игры называли «докладывать роль». Они научились этому в горьковской пьесе. «Человек — это звучит гордо». Тут не надо ничего актерски оправдывать, а надо бросить фразу в зал как прокламацию. Так советовал автор пьесы будущему создателю «системы». В нашем случае еще проще: пьесы нет, а есть роман в письмах, придуманный остроумным американцем, пытавшимся понять механику сопряжения личной и исторической жизни. Эти письма и «докладывают». Ни остроумия, ни парадоксов, заложенных в



НАСЛЕДНИКИ БРУТА

За несколько минут до начала спектакля «Мартовские иды» кто-то сидевший сзади сообщил, что в «Российской газете» репортаж о визите главы парламента в Ленинград вышел под заголовком «Борис Ельцин в Петрограде. Мартовские тезисы». Историческая параллель забавляла, к тому же публика предвкушала, что вот сейчас начнут «мартовские тезисы» на вахтанговской сцене.

тексте, тут по большей части не ощущают. По-вахтанговски элегантно они бросают в зал письма-«прокламации».

Честно говоря, как-то непростоно противопоставлять Ульянова остальному актерскому населению спектакля. Критический сервиллизм, проявленный и в данном случае, вызывает печаль. Тут ведь не вопрос мастерства, наличие крупной актерской индивидуальности, наконец, роли, хорошо продуманной и развитой. Тут вопрос человеческого присутствия художника в том, что происходит на сцене и за сценой. Ульянов играет Цезаря с тем грузом политических и всех прочих страстей, которыми он владеет биографически и не боится пустить в искусство.

Ульянов не играет Горбачева, Ленина, Сталина, Жукова или еще какого-нибудь самого главного начальника. То есть его Цезарь прорывается некоторыми знакомыми интонациями, когда он, срываясь на фальцет, кричит обезумевшим подданным об ответственности или вспоминает преданных ему ветеранов, что наводнили город. Но это все общие достаточно выцветшие краски, которые актер давным-давно отыграл и отработал. Тут другой портрет создается, другие краски нащупываются. Новость главная — в другом.

Человек, достигший высшей власти, не знает, куда прислонить свою душу. Ульянов с откровенной, если хотите, исповеднической остротой играет выхолощенность политики, вернее, выхолощенность политической, которая вдруг настигла незаурядную личность. Его Цезарь заскучал, как Федя Протасов. Какая безумная трата энергии и какая страшная расплата! Как тоскливо, невыносимо тоскливо этому степ-

ному волку, могучему и капризному хищнику, который не знает, как распорядиться своей необъятной свободой.

Скучно стало...

Что делает исторический дохристианский человек в паузах своей расписанной наперед жизни, вокруг чего ходит его душа? Ульянов и это играет. Он играет частную жизнь Юлия Цезаря, запутавшегося в своих возлюбленных и наложницах, с которыми он не знает, что делать, так же как не знает, что ему делать с империей. Каждые несколько минут спецслужба привычно докладывает об очередном заговоре, листовках, гнусных стихах Катутлы, опасных настроениях, требующих немедленного ответного действия. Интеллигенция поносит, демократы вопят, стукачи стучат, все жаждут освежающей крови, прямо нарывающегося на кровь, и вот-вот она прольется. Все сошлось в одной точке. Цезарь всех не устраивает, а он скачет на одной ноге, втирает в лысину мазь для отращивания волос и ждет царицу Египта Клеопатру, одетую «от Вячеслава Зайцева», главного советского модельера. Он принимает массаж, ревнует, мается, выпивает, вспоминает Аристофана, исповедуется деревенской девке, вялым хозяйским жестом заглянув ее демократические ляжки. Он ничего не предпринимает. Мужик, воин, насильник, мудрец, ребенок, хитрец, циник — невероятный коктейль римского и шампанского. Советского. Выдохшегося. Паралич воли совпал с историческим параличом.

Он знает все механизмы власти, все ее тайные пружины и ходы, знает, что надо подавить демократических словоблудов, которые приведут Рим к катастрофе. Но ему вдруг стало скучно побеждать. «Я не знаю, что мне делать», — едва ли не самая проникновенная интонация этого Цезаря. И тут не жуковское, не ленинское, не горбачевское. Это не прокламация. Если хотите, это личная ульяновская интонация, которая не требует никаких оправданий. Тут не сыграно — прожито.

Когда уходит политический азарт, когда такому человеку становится скучно, наступает смерть.

Гибель Цезаря организована так, как это делалось в студенческом театре 60-х годов. Выйдут два десятка артистов и бросят в Цезаря свои воображаемые кинжалы. Двадцать раз ударит по нервам световой и музыкальный акцент, и Ульянов скажет незабвенное «и ты, Брут, дитя мое» (Уайлдер тут обменивает историческую трагедию на мелодраму). А потом еще разясняющий голос напомним о последствиях гражданской войны, чтобы, не дай Бог, мы не ушли, чего-то не смекнув про последние дни римской власти.

P. S. Через несколько дней после «Мартовских ид» Ульянов вел дискуссию с грузинскими своими коллегами. Они приехали рассказать, что происходит в Осетии. Передавать это нельзя. Грузины клялись в том, что они все умрут как один, но ни сантиметра своей земли не отдадут. А две осетинские актрисы-беженки тоже клялись на крови, что никогда не дадут осквернить землю своих предков. И те и другие приводили факты, которых не сыщешь даже в анналах римских историков гражданских войн. Весной 1991 года, перед Пасхой, христиане выжигают деревни, вырезают детей, обливают бензином мужчин, кастрируют, режут на куски. И те и другие. Кто-то кричал, что только тогда придет избавление, когда рухнет вся эта проклятая империя; и кто-то возражал, что он не хочет обретать свободу под обломками. Под обломками воли не бывает. И все вопли, истерики, политические проклятия обращались к русскому артисту, который несколько часов молчал и только иногда затравленно озирался. И когда он начал говорить, то произвольно, может быть, по инерции только что сыгранной роли Михаил Ульянов признался в том, в чем признается его сценический герой:

— Я не знаю, что мне делать...

Фото Виктора БАЖЕНОВА.