

Нина ВЕЛЕХОВА

На этот бал я попала без приглашения. Меня никто не звал. Было все очень просто: проходя мимо театра, я увидела, что идет эта, заинтересовавшая меня когда-то пьеса, поднялась в его монументальный, тяжеловесный, многоступенчатый, ультрапарадный подъезд, прошла в зал, в третий ряд, как будто кто-то подтолкнул и направил меня сюда, во МХАТ имени М. Горького, на идущий уже более ста раз спектакль под названием "Старая актриса на роль жены Достоевского" Эдварда Радзинского. Я знала, что спектакли, как живые создания, меняются, старея или, наоборот, молодея. Но то, что увидела на этот раз, превзошло все ожидания.

Пьеса Эдварда Радзинского, связанная с драматическими событиями жизни Достоевского, ими как бы очерченная, вдруг вышла из берегов заданной темы и распахнулась, открыл таинственные в замысле драматурга ресурсы. Как будто столкнувшись с резко меняющейся действительностью, "Старая актриса на роль жены Достоевского" стала отражением глубоко современных, сегодняшних неразрешимых и болезненных проблем, коллизий и конфликтов, не сломав, разумеется, ни общих очертаний сюжета, ни образов. Передо мной был случай редкого в практике театра вторжения жизни в готовые и завершенные образы и отклика на неожиданные, непредусмотренные, быть может, даже самой действительностью перемены.

Две трагические фигуры, два портрета Времени в центре пьесы, написанные и сыгранные с силой бесстрашно бескомпромиссной — обличения того антигуманистического отношения к людским судьбам, которое царит сегодня, разрушая не только отдельные судьбы несчастливцев, но и российское общество, его культуру, идеи, его мировоззрение, "выкуривая" тот особый дух высокого идеализма, который не сумели подавить и уничтожить даже жуткие десятилетия сталинского владычества над страной. И какой мужественной страной, как упорно восстающей из праха и тлена, собирающей свое разрушенное тело, как тело богатыря из русской бляхины. Но все труднее ей и труднее восставать после каждого поражения, и все реже и реже сказочный Ворон приносит живую воду, чтобы собрать и воскресить заснувшего на поле брани мертвым сном воина.

А Старую Актрису и Безумного поэта не охраняют ни силы небесные, ни земные. В их истории — отражение судеб, сломанных нашей современной жизнью. Это личные, отдельные и отделенные от общества судьбы: эти двое когда-то блестящих индивидов вышли в тираж. Им не вернулось к делу жизни, а эта жизнь где-то шумит еще, свистя и кляня жадностью приобретения то отбираемых, то снова вымоленных вожделенных благ. Но поразительно, с тайной написанные Эдвардом Радзинским портреты оживают, выходят из своих рам, как в гоголевских или ахматовских фантазиях, и приводят с собой мистерию человека современности, а за ними уже длинная вереница призраков, встающих невидимо вокруг нас.

В этих образах — предупреждение, напоминание, голос разума, хотя сами герои как будто бы невменяемы. Но как они, кто и не зная (по сюжету), отражают и анализируют ситуацию! Как пронзительно выражена в них грядущая беда социального одиночества человека, последствия его раздробленности, его духовного и физического бесплодия, его отращения от тех "процессов, которые идут", и идут неизвестно куда и ради чего и чего. Каким-то чудесным манером заключив четкую мысль в безмерность свободной фантазии, театр вводит нас в суть: "Вы человека выбросили из ваших планов, — как будто говорят они, — вы его швырнули в тьму и безвыходность! Куда же приведет наш российский мир этот прогресс? На какой райский необитаемый остров социалистического капитализма или капиталистического социализма?"

Старая актриса и Поэт — два пророка; вслушайтесь и посмотрите в их тибельную историю. В обилии поворотов и планов ее — обилие мысли о жизни. Эта восхитительная и горькая история то сольно, то симфонично, то контрапунктно, то дуэтно, то инсказательно, то резко прямо повертывается к нам не только с жизненно-бытовой стороны — с современной, сегодняшней, — она и историко-психологична, и мистична. Но почти все время, стучится в область предельных вопросов человеческого бытия, какими считаются жизнь — смерть, цена крови, цена родственно-родовой связи, банкротство общественной мысли о человечестве и любовь, и бессмертие духа.

Все это рождает еще и свои отголоски, нюансы — такие, как оживляющая красота женщины, верность, — и как старость, как достоинство перенесения послед-

Мы были на бале, на бале, на бале...

Культура. — 1995. — 12 авг. — с. 5.

него полного одиночества и немощи. И это столь сложный узор, что только душевно сильный актерский талант способен все разрешить, выразить и все осветить эстетической красотой индивидуальной актерской личности.

Такие таланты — редкость. Татьяна Доронина в роли Актрисы, играющей женщин Достоевского в трюковом ряде — она и Анна, и Аполлинария, и сама Актриса. "Благодарные" дети сдали ее в заброшенную Богом и людьми богадельню, где будет совершаться та Игра, о которой просит полубезумец и полугений, сброшенный жизнью в этот мусорный ящик (исполняет роль его Аристарх Ливанов). Безумец выдает себя за Достоевского. Он уверяет Актрису, что доживает срок своего второго пребывания на земле (мотив запредельности, очевидный у Радзинского не только здесь) и, как сам Федя уверяет, первым сроком была жизнь Достоевского. И Актриса решает сыграть с ним еще раз жизнь Достоевского, тот период, который автор считает самым главным, а точнее — время Игры, встречи с Анной и создания "Игрока".

Итак, оба героя Радзинского выброшены из жизни какой-то гигантской силой рока, но сегодня мы знаем этот рок едва ли не в лицо.

Он стережет тех, кто не приемлет приспособленчества, не понимает, что жизнь — это временный дар, что нужно искать спасения заранее. Но именно этих наивных идеалистов Беда вербует не из бездарей, а из гениев, умирающих столь часто в нищете и забвении. В этом они схожи — Федя Из-под роля, где он обособился, и Старая Дама, заблудившаяся в темном убежище. В старом одеянии, в шляпе с букетиком цветов, она отмечена непростой красотой, которая как бы заворачивает, когда время прокрутится назад и нам покажут ее юность, и зал ахнет от удивления перед ней, ибо Доронина на сцене получает от Бога искусства дар редкой близости к идеалу женственности: она наделена таинственным свойством свечения, флюоресценции, окружающей ее облик.

Как ни темен фон, на котором играет эта мистерия, сцена освещена ее профилем, ее улыбкой (романтики бы сказали, что линия губ Дорониной совершенна, как на портретах поры Ренессанса) и тайным светочем глаз, скрывающих в глубине боль, учиненную жизнью. Где бы она ни прошла по сцене, эта Актриса Достоевского, за ней, как за кометой, сверкает рассыпающийся шлейф освещенности. Сперва (первый акт) загадочно спрятавшийся под маской джентльмэна и старостной истонченности кожи, комичности старомодного наряда, а потом, когда вместе с Аристархом Ливановым она из глубины сцены идет прямо на зал — и оба преобразены возвратом молодости, тайный свет прорывает все и сконцентрированный в зените прически, в блеске глаз, почти ошеломляет, и зал разражается аплодисментами.

К флюоресцирующему облику Татьяны Дорониной прибавляется "свет" голоса, тембр которого я слышу, как флейту. У голоса этого множество призывков, обертонов, нюансов, и все они в этой роли окрашены такими переживаниями жизни ее героини, которые говорят о нежности любящего сердца, о доброте и самоотверженности: лучшие образы Дорониной — это добрые души, светлые души, не злые, не мстящие, не обжигающие, а прекрасные в своей жертвенности, женственной в выражении чувств, идеалистической в их неисчерпаемости. Эта Аня — самая жертвенная, она всепрощающая и всепонимающая душа, спасающая душа. И при всем том Доронина не снижает образ до сентиментальности, не становится слащавой, потому что в палитре замечательной актрисы есть как будто не подходящее данной мною характеристике свойство — тайный юмор как способность незлобно смеяться где-то в глубине души над самой собой, над неизбежным поражением в жизни тех сил, о которых мечтает человек, в которые верит, вступая в жизнь. Вспомните, как она ходит, эта Старуха, у нее нарушено равновесие, она потеряла простую способность ориентации в пустоте, ее руки дрожат, ее улыбка размазана, как помада, нанесенная грубой рукой близкой смерти, а в многозвучном голосе Татьяны Дорониной все равно слышны нотки великого осмеяния самой себя, бродящей по руинам прошлого и рассказывающей о своей незадачливости.

Судьбами любивших Достоевского женщин выражен образ Достоевского. Их характерный облик до-

казывает, в чем бессмертие Достоевского — оно, на верное, в любви, хотя Достоевский так мало писал о ней — больше о ненависти. Радзинский же избрал именно любовь, любовь Анны и Полины. И их судьбы высветили Достоевского, хотя и не очень выгодно для него, ибо любовь мучителя, тирана и эгоиста выпивает жизнь таких женщин, как Полина и Анна. И вместе с тем, если возможна такая любовь, то ею возвышен и предмет любви — тот, которому все прощается.

Тут не следует искать конкретных определений: кто лично стоит за этим Федей — настоящий Федор Михайлович Достоевский или фантастическая фигура переселившейся души его? Да, слияние этих двух замыслов и явлено нам, отчего пьеса полностью включается в жанр совершенно необычный — жанр русского фантастического реализма, параллельно развивающегося в наше время с западным абсурдизмом, но хранящего ту самобытность, которую никто, кроме писателя, глубоко переживающего мир, ввести в литературу не смог бы.

Значит, все, что происходит в пьесе, есть единый сплав реальности и мистичности, и именно этот сплав открывает зрителю возможность испытать необычные и забытые начисто эмоции. Происходит пробуждение сферы творящего мозга. Этот сплав позволяет зрителю быть целый вечер спектакля мыслителем, прелеплощаться в философски воспринимающую личность, даже если он, зритель, сам и не сознает это вполне отчетливо.

Секрет этого приема угадан и смело творчески разработан режиссером Р. Виктюком и в персонажах-образах, и в художественном оформлении, и в музыкальном, для чего непревзойденным материалом являются марш из "Трех сестер" МХАТа, колокольный звон и шумовые эффекты: все в том же духе — создание атмосферы, перемещение и сплетение времен — прошлого и настоящего, и что особенно важное значение имеет — звуковой и световой образ будущего: здесь материал — свет, пространство и игра колоссальных занавесов как завес сменяющихся эпох. Это лучший спектакль Виктюка.

Прошлое уже смолкло и угасает за стенами здания МХТ (правая сторона сцены), тусклые фонари чуть светят у его подъездов, у его как будто навсегда закрытых дверей (тоже смысловой штрих). Но лишь внутри, однако, светло, как будто кто-то там есть, но ни движения, ни звука изнутри здания не слышать.

Настоящее — это Богом забытое последнее пристанище для нищих, превращенный в мусорный ящик роля и эта вселенная тьма, из которой сияет только прекрасная, "роскошная женщина" (словами чеховского Вершинина) и ее творящая чудеса доброта к человеку.

Настоящее — это и сама актриса Доронина. То есть ее монолог о той нелюбви, том хаосе, том бреде, которым мы живем сейчас, а не во времена, названные в пьесе, тот странный капитализм, который, как недоношенный младенец, вернее, как рожденный в коллapse у мертвой матери, подает столь слабые признаки жизни, что никто не знает, выживет ли он вообще. И это страшное время, когда человека бездумно портят, уродуют, перделывая его психику под обитателя капиталистических джунглей, когда у человека отняли не только нормальные условия житейского существования, но и духовного, притушили свет разума и пустили под череп имитацию мышления (как точно, однако, сказал Мераб Мамардашвили), это время, когда богатый богатеет, а бедный и даже средний нищают и беднеют (от слова "беда") все сильнее и сильнее. Именно его признаки Доронина включает в рассказ о жизни своей Актрисы. Татьяна Васильевна выходит на авансцену с монологом гражданского протеста против разрушения великой русской культуры, искусства и образа жизни загадочной страны России. Выход с монологом становится усилителем конфликта пьесы — конфликта человека со счастьем, обернувшимся против него и опустившим перед ним шагбалам.

Уверенно бросается в зал обвинение в том, что сейчас губится культура, что уничтожена литература, уничтожено кино, уничтожают театр, а телевидение забито напрочь idiotскими по содержанию латиноамериканскими сериалами на несколько сот вечеров вперед, что сериалы эти намеренно демонстрируют в

те часы, когда телевизор наиболее удобен как препровождение времени пришедших с работы, одуревших и обманутых людей, и окончательно истощает их мозг и душу, что остальное время экран — добавлю уже от себя — занят обучением азартным играм, которые заменили собой когда-то игры, хоть сколько-нибудь интеллектуальные, и рекламами недоступных, роскошных вещей, которые купить может только миллионер или "вор в законе".

Запомните это время — время 90-х годов, когда в жизнь вступают новые и новые человеческие кадры и рождаются уроды или мутанты, вообще не знающие, что такое культура, зачем читаются книги и идут пьесы, и теперь уже никогда об этом не узнают.

Так возникает план третий. Он дается нам особенно активно, он в сфере ассоциативного мышления. Он заставляет мыслить. Отличие этой сознательной сложности действия от абсурдизма типа Йонеско в том, что в узоре, сплетенном Радзинским, абстракция не лишает образ реального жизненного наполнения. Это наполнение есть лиризм и неразрушаемая поэтическая идея мира — главное и неизменное свойство русской литературы, по каким рубрикам ее не разводить.

Усилиями четырех талантливых людей пробуждается критический анализ, мы забываем свою слабость, свою обреченность и ограниченность. Мы видим творчески пробужденным зрением больше потерь, чем названо словами. Что стоит за одиночеством Актрисы? Потеря родственно-родовых связей, главного закона жизни человечества, она протупает подчеркнуто: преступление допущенное, давно усмотренное, не остановленное — вот о нем говорит история эта. В ней сконцентрирован трагизм пройденного страной пути. Это разворованная жизнью красота женщины с блистательным прошлым — дети, любовь, успех, слава, талант — и зияющей бездной настоящего — предательство поколения, которое должно было бы восполнить все ее потери, но выбросило это трагическое создание в темноту, что носит название Никуда. Это сбрасывание в яму не успевших умереть мне странно напомнило фашистские казни человеческих толп, недобитых, недоумерших, заполняющих рвы наших стран, где прошел современный человек с ружьем, что бы по нации он ни был. Но то натворили сталинизм и фашизм. Так не их ли ритуал отгрызается в наш сегодняшний быт, где стали ненавидеть старость и тех, кто сам не умирает "вовремя"? Не фашизм ли во всех его видах создал прецедент, то есть ввел в практику жизни дикарский закон отказа от родовых колен, от перехода жизни из уходящего поколения — в новое? Мы все когда-то читали во всей классике мира, как гордится человек своими предками, как он хранит портреты, альбомы, письма и дневники своих праотцов и прапрадедов. Это и было залогом вечности жизни и бессмертия личности, переходящей духовно из рода в род. Теперь — что это такое? Над этим можно только усмехнуться! Эй, старик, зачем тебе в троллейбус, зачем квартира, зачем жизнь? Давай отсюда, чеши до Небятины, как хочешь, а то нам, живым и сильным, здесь тесновато! Вот оно какое — новое мышление о связи времен и бессмертии.

И как мучительно наше соперничество этой загнанной старости, спотыкающейся в темноте богадельни. И все-таки в спектакле есть красота и в перерывах страдания, увядания жизни, от которого не спасется никто; но самоуверенность человеческая беспощадна к ожидающему и его финалу.

В калейдоскопе своевольного (но не хаотично) складывающихся планов есть еще один: женская красота — красота пола, который сам так и называется — Прекрасным. Ах, уж эта красота пола, которую как-то ублюдочно переназвали сексом, и "освобожденный" секс перестал быть полом. Великолепную разность полов заменили рангами большинства и меньшинства. Для простоты обращения из проблемы любви сегодня выброшены и поэзия, и таинство, и идеализация, и эстетичность человеческих любовных отношений. А в том, как решена эта сторона жизни в пьесе и спектакле, сквозит поэзия и идеал.

А Доронина идеализирует любовь своей героини к Достоевскому, она великолепа и она чиста в своем женском обаянии, она и "роскошная, прекрасная", она и "недотрога". Доронина одарена тайной этого единства, отвергнутого любителями "клубнички", перекормившими ее сегодня зрителей, которых, пожалуй,

уже тошнит от оголенных мужских и женских низов. Но есть и еще тема — и пьесы, и спектакля: как перенести человеку разрушающие его и неотразимые в конечном счете силы как земного, так и космического, глобального характера? Где спасение? Ведь нет той второй жизни за гробом. Ведь наш бескомпромиссный и беспросветный атеизм отучил нас от мысли о бессмертии раз и навсегда. Но бессмертия отнять у человека невозможно. И в пьесе Радзинского мысль о нем неуловимо пронизывает действие: Старая Актриса ищет свою комнату, а эта комната носит знаменательный номер: двадцать один. Цифра символична: не комната, а XXI век, век будущий и долгий, он и есть бессмертие — бессмертие таланта и славы, и Радзинский, если я верно поняла, отдает его своей гениальной героине. Это ее комната, она оплачена ее страданиями и ее талантом.

И тут вновь выступает из тьмы тот, кто маниакально верит в переселение душ и вторую жизнь после смерти. Это — Федя. Он парный Актрисе вариант судьбы таланта в наше время. Много у нас таких талантов они умирают рядом с торжествующим легионом бездарностей. Напрасно думать, что это состояние культуры личной (субкультуры) было только при беспощадных большевиках, сейчас это размыливание таланта в человеке идет не менее беспрепятственно, потому что общество приняло за главную идею жизни — деньги, и деньги не те, которые что-то творят и на что-то гуманное идут, как шли у русских миллионеров Серебряного века. Деньги сейчас — измерение значимости человеческой личности: есть деньги — ты человек и ты строишь жизнь по своему подобию и по своему мироопущению, а оно дальше поговорки "сыт, пьян и нос в табаке" не идет и никакими идеями жизни не обременено. У большевиков были варианты: не одни дураки и злодеи, были и идеологи высокого духовного развития, было разное отношение к культуре прошлого. И кое-что удалось пронести через огненную реку сгорания идеалов некоммунистического происхождения. Теперь все ах как просто и как легко! Как в подвалах общества, так и в верхах. И не удивительно: это от тренировок на бесчеловечность и антикультуру. Новые отношения людей в революции предполагали нейтрализацию родственных связей. "Потеря людские понятия, набранные за тысячелетия, все упивается пустотой" (Плеханов). Новые отношения сейчас — это никакие отношения, новая идеология — это никакая идеология. Кроме "Homo Notus monstrum" — "человек человеку — чудовище".

Федя уже прошел все стадии превращения таланта в мусор, идеи — в бред сумасшедшего среди трезвых нравственных уродов, бегающих по улицам (как говорил Платон о демократии) подобно зверям, ибо все в нашем обществе дозволено без границ. Никаких табу! Поэтому почти реален "уход" Федя "под роля", да и к тому же разбитый роля, без третьей ножки, как бы упавший на колени перед новой жизнью "новых русских".

Аристарх Ливанов все это доносит до нас в сочетании грубости с утонченностью. Федя груб, нахален (охладен даже), криклив, одичал, но все это не натурализм типа Кафки, а фантастический реализм типа Вахтангова. Актёр деликатности рыцарской, настоящей, Ливанов принимает без сожаления вторичности своей роли здесь, потому что он должен не просто "быть", но оттенять исчезающий идеал красоты, который есть сама Актриса. Он это делает до музыкальности точно, как в роли Федей-бродяги, так и в роли Достоевского (сниженного по замыслу Радзинского сравнительно с настоящим прототипом). Он, Ливанов, намеренно, осознанно делает себя на сцене гаерской, почти филигранной фигурой: он Тень, оттеняющая своей непроницаемой плотностью свет Актрисы, которая являет ему образы женщин Достоевского. (А он может быть кротким и святым, он играл ведь князя Мышкина).

Все не скажешь, что можно унести с собой из этого спектакля, который тоже есть Бал, какой-то безмерный Бал высоких страданий и страстей человеческих.

Как искусно, как многокрасочно, как обогащено чувством достоинством звучание несколько раз повторяющегося рефрена:

Мы были на бале, на бале, на бале, И с бала нас прогнали, прогнали по шеем.

И нет в нем просьбы о пропуске на этот бал, потому что оба актера произносят эту строфу своим личным, художественно победительным, даже боготворческим вызовом тем силам, которые смеют прогнать, которые владеют их физической жизнью, но не властью над вечностью и бессмертием. А оно — все расставляющее по своим местам, их не обойдет. И тут, в этом кратком припеве, они оба опять молодцы:

Мы были на бале!
Вот такое творчество и дает надежду на новое возрождение, на воскрешение великой культуры, свидетелями и сопричастниками Мистерии которой нам выпало стать.