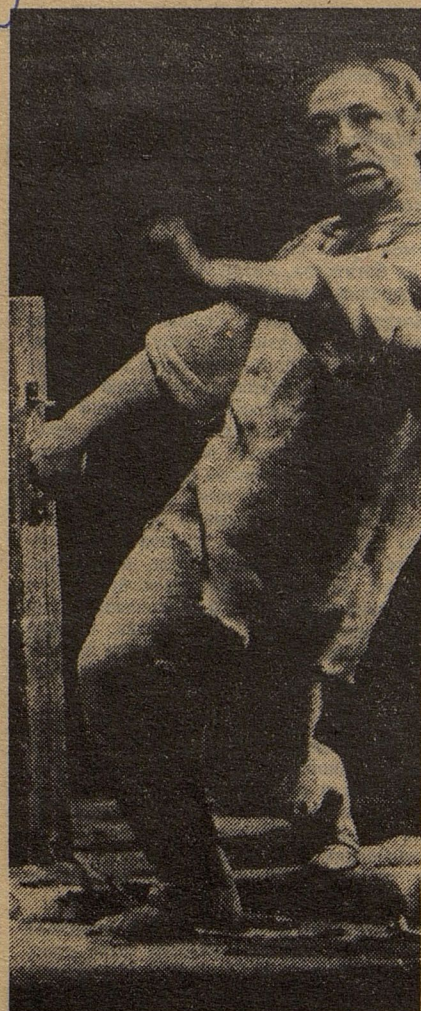


клуб
завязных театралов

А. СВОБОДИН

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ХОЛСТОМЕРА



можно ли будет привыкнуть к нему, со сцены звенел голос человека, исполненный последней звонкости и того самого чистого душевного призыва, когда не слушать нельзя, ибо очевидно, что тот, кто говорит, хочет исповедаться перед нами и рассказать просто и ясно всю правду о своей и нашей жизни, как он ее понимает.

Старого мерина Холстомера, некогда знаменитую лошадь, и «второе Я» автора играл Евгений Лебедев.

Мне думается, во всем нашем театре мало кто может играть ЭТО. Что? Трудно назвать, трудно определить — привычные театральные слова из тех, что употребляются обычно, когда пишут о спектаклях, тут не годятся. Героическая нравственность Толстого — вот что должно проникать собою все.

Он стоял посредине, помахивая «хвостом», появившись в руке его, а вокруг просыпалась молодая конюшня, Табун.

И зрительный зал не заметил, как втянулся в эту игру или в правду. Или в правду игры? И не заметил, как его взяла в плен эта красота, эта театральная изысканность, выталкивавшая вперед оголенную правду.

Но, прежде чем начался предсмертный рассказ Холстомера о своей жизни, сам он прошел через тяжкое испытание неприятия. Он был легим, то есть пестрым, непривычным, нестандартным. Был странным существом, отдельным. И конюшня его не приняла! Ему было больно, когда его били копытами, издевались над его пегостью, уродством с точки зрения обычного лошадиного общества. Постыдное стадное чувство, которое так ненавидел в людях Толстой, протест против унижения личности, достоинства человека — вот первая тема этого спектакля, данная в играх молодых лошадок, забавах, передевших вдруг в избиение одинокого страдающего существа.

И здесь, как плетка, прозвучал хоровой зонг:

Мы табун, все в нас едино:
Отвращенье, обожанье.
Тот чужой, кто в час забавы
Не подхватит наше ржанье.

(стихи Ю. Рященцева).

Но старая, побитая не только своими собратьями, но всей своей жизнью лошадь узнала кобылкой Вязопурихой, признавшей в ней знаменитого коня, шагу которого не было равного в России...

Только теперь смог Холстомер рассказать им свою историю. Он начал с рождения.

То, как рассказывает об этом Лебедев, должно быть отнесено к редким проявлениям актерского искусства. Милый, хилый жеребенок, едва ставший на свои разъезжающиеся ножки, мыкающийся по конюшне, по незнакомому миру, младенчески изумленно взирающий на трепещущую в воздухе чудо бабочку, тыкающийся, как в вымя матки, в спину конюха, — все это разворачивается артистом в пластическую симфонию детства, поэтическую картину явления миру нового живого существа.

Тут надо напомнить об отличии толстовского иносказания от других случаев очеловечивания животного в мировой литературе, например от Свифта (Гулливер в стране лошадей гуингмов).

Очеловечивая лошадь, Толстой не расстается с ней. Он пишет то самое, о чем сказано в подзаголовке рассказа, ставшем названием спектакля, — историю лошади. Потомственный страстный охотник, лошадиный, художник, как мало кто чувствовавший себя частью природы, он не отказал себе в творческом наслаждении — написать лошадь.

В своем портрете Холстомера Лебедев об этом не забывает.

Перевоплощается ли он в лошадь? Да, конечно. Отстраняется ли он от нее, давая нам, зрителям, как бы «понятие» лошади и своего актерского к ней отношения? Разумеется. Выступает ли он прямым глашатаям авторских идей? Безусловно. Он един в трех образах действия, и музыкальная гармония этого единства при его полнейшей свободе и естественности неотразима.

Мы проникаемся безоглядной любовью и состраданием к этому существу, его духу и плоти. Оттого драма его жизни и насильственный конец ее, когда в невероятной пантомиме в единое мгновение проходит перед Холстомером все земное бытие его, повергают нас в душевное смятение. Наступают минуты трагедии.

У Лебедева достойные партнеры. Он окружен и поддержан легко, с видимой радостью играющим ансамблем.

Антипод Холстомера — князь Серпуховской. О. Басилашвили, действуя в согласии с непростыми художественными законами этого спектакля, дает скорее «понятие» князя. Ах этот князь! Усы, ментик, очарован и разочарован и эгоистичен.

А жеребец по кличке Милый — М. Волков. В другой сценической ипостаси — офицер. Выход его бравурен. Рот широко открыт, набор здоровых и крепких зубов победно сверкает. Ах, оставьте, какие там проблемы, отчего не позабыться, ведь я красавец, не правда ли?

А легкомысленная кобылка Вязопуриха — В. Ковель. Бездумная молодость, умудренная прорицательница конюшни, но-стальгически вспоминая былое, мадам Матье — циркачка и содержанка. И все с наслаждением и все с полнейшей естественностью переходов!

Почувствовать в свете нынешних увлечений драматических театров «мюзиклом»

то, как использованы здесь движение, ритм, музыка.

В «Истории лошади» сознательно опущена профессиональная хореография, хотя, возможно, кому-то и покажется, что она должна была бы быть, так же как и не «воспоминание» о музыке, не «понятие» ее, а она сама в более мощном оригинальном звучании. Но спектакль принципиально отвергает такое толкование. Здесь играют драматические актеры, используя всю богатейшую технологию драматической сцены, ее принципы, ее эстетику. Театр не забывает, что он играет Толстого и что могучая нравственная энергия его может соседствовать лишь с определенной сценической системой. Здесь не танцуют, а намекают на танец. Уроки Брехта внимательно выслушаны театром русской мхатовской традиции. Но именно в таком соединении энергия зонгов становится выражением социального протеста Толстого, а не протеста «вообще».

И лишь в таком соединении возможен финал, где два актера, только что игравшие князя и Холстомера, стирая с лица грим, делают шаг к зрителям и проносят уже от себя слова автора о простом, ясном и столь полярном итоге двух окончившихся жизней...

НА СНИМКЕ: Е. Лебедев — Холстомер.

Фото Б. Стукалова.



«Как ни старались люди, со-
бравшись в одно небольшое ме-
сто несколько сот тысяч, изу-
родовать ту землю, на которой
они жались, как ни забивали камнями
землю, чтобы ничего не росло на ней...»
Отчего эта знаменитая фраза, точно над-
рез ножом по живому телу, начинающая
собой роман «Воскресение», вспоминает-
ся после спектакля, поставленного по со-
всем другой толстовской повести? Оттого,
очевидно, что первая же нота этого спек-
такля и весь он, прозвучавший как еди-
ная нота, взяты в том ключе, который
лишь и возможен для Толстого, когда
его ставят в театре, ибо тут даже добро-
совестная, даже талантливая приблизи-
тельность тотчас обернется фальшью или
привычной театральной драматизацией.

О, господи, опять пущай коней!
Вечно битый, вечно пьяный маленький
конюх своей одинокой песней-балладой,
что сродни деревенскому «плачу», когда
поют его без аккомпанемента, начал этот
спектакль и верностью и точностью тона
и слов сразу заключил его в круг «Поли-
кушки» и «Тихона и Маланьи», но и «Вла-
сти тьмы» и «Живого трупа», то есть тех
именно творений Толстого, где страшное
своей достоверностью изображение жиз-
ни соединено с беспощадным нравствен-
ным судом.

Удивительный Холстомер!
Удивительный не только неправдоподоб-
ным даже проникновением автора в ха-
рактер лошади, но еще и, казалось бы,
невозможным объединением аллегорично-
сти притчи с реализмом изображения.
Это последнее обстоятельство и подало,
надо полагать, мысль автору инсцениров-
ки М. Розовскому предложить сцениче-
ское прочтение повести в духе современ-
ного спектакля, гармонически сочетающе-
го в себе музыкально-пластическое и ли-
тературно-философское начала. Это по-
зволило и постановщику Г. Товстоногову
(режиссер — автор инсценировки) соз-
дать спектакль широкого диапазона — от
легкой филигранной игры до обращенной
к зал эпической нравственной проповеди.

Удивительный Холстомер!
Да ведь и то: скотина есть скотина.
Опять восток, что алая малина.
О, господи, опять пущай коней!
Мы сказали, что маленький конюх
(Г. Штиль) начал этот спектакль. Это не
совсем точно. Начали его цыгане-музы-
канты, что вышли под аккомпанемент
своих инструментов, наигрывая знакомую
мелодию. Мелодию — воспоминание или,
может быть, напоминание о цыганской
песне, о хорах, о санках, о саблях, мед-
вежьих шубах и киверах. Не цыганские
струнные страсти, нет! — напоминание,
некое музыкальное понятие. Так — в от-
далении, так — вполголоса! Они словно бы
говорили нам: вы читали обо всем этом и
слушали это. Речь пойдет о другом.

Итак, это другое началось, когда осветилась
тусклым светом вся сцена, сотканная из
грубой мешковины, словно вся она —
торба для лошади, лоснящаяся от овсяной
пыли, лежалого сена, лошадиного пота.
И вместе это была иная материя! Прек-
расная, тонко переливающаяся фактура
холста разных оттенков — на стенах, на
костюмах. Все было единым и создавало
изысканную гамму вместе с валявшимися
где-то седлами, грубо струганными стол-
биками для привязи лошадей, веревками.
Это соединение земляной предметности с
изысканной живописностью, с условно-
стью почти графического рисунка и явля-
ло собой то самое соединение, казалось
бы, несоединимого, что и было одной из
главных художественных идей всего это-
го спектакля.

И вся эта медленно возникавшая в по-
степенно нарастающем свете среда, соз-
данная художником Э. Кочергиным, под-
готовила появление главного героя. Он
стоял посредине в серой грязной мешко-
вине и пожевывался, почесывался —
«чтой-то чешется...» Не человек, не ло-
шадь еще, но знакомый всем актер, а
вокруг появлялись из утреннего сумрака
фигуры в таком же сером, и все это об-
ретало вид конюшни. А мы, зрители, слу-
шали начальные слова того, кто стоял в
середине, и настраивались на то, что нам
сейчас расскажут историю лошади и что
надо будет привыкать к тому, что все эти
актеры будут изображать лошадей, но
через лошадей будет изображено что-то
другое, человеческое. И пока мы на все
это настраивались, и, должно быть, мно-
гие в этот момент в зрительном зале со-
мневались — хорошо ли это сочетание и