

ТАТЬЯНА МОСКВИНА

← См. на обороте

МУЖСКАЯ
ТЕТРАДЬ

[...Про это. Про этого. Про этих....]



Татьяна Владимировна Москвина

Мужская тетрадь

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=183696

Мужская тетрадь: АСТ, Астрель; М.; 2009

ISBN 978-5-17-054554-4, 978-5-271-24079-9

Аннотация

О чем бы ни писала Татьяна Москвина, известный сценарист, критик и прозаик, о театре, кино, питерских комарах или бонтоне и моветоне в городе на Неве, – ее тексты отличают блистательное остроумие и необычный взгляд на вещи. В «Мужской тетради» собраны эссе о киногероях и актерах, политических деятелях и шоуменах, составляющие своеобразный «портрет мужчины нашего времени».

Содержание

ЛИЦА И СУДЬБЫ	4
Несколько слов в честь джентльмена с Бейкер-стрит	4
Бедный, бедный Ленечка	11
Последний император	18
Театр Ма, или Петр Мамонов как свидетель инвалидности мира	23
Проказы Святого Духа	27
P. S. Покайтесь, мастера искусств, – вам скидка будет!	32
Происшествие в «доме культуры»	34
Поплачь о нем, пока он живой	40
Весь этот рок-н-ролл	48
Олег Меньшиков: девять тезисов	57
Верить поэтам	75
Ему сорок лет, но он молодо выглядит	86
Герой нашего романа	98
Джентльмен неудачи	110
Против течения	116
Господин Никто	120
Черный монах придет за тобой	126
Мужчина, которого мы потеряли	134
Конец ознакомительного фрагмента.	137

Татьяна Москвина

Мужская тетрадь

ЛИЦА И СУДЬБЫ

Несколько слов в честь джентльмена с Бейкер-стрит

Режиссер Игорь Масленников приступил к съемкам фильма «XX век начинается». В нем мы вновь встретимся с Шерлоком Холмсом. А совсем недавно победоносно, будто гимн, вновь зазвучали в наших домах позывные телевизионного фильма «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», и в этой музыке В. Дашкевича такая улыбка была – от уха до уха.

Откинув великолепную голову, прикусив знаменитую трубку, совершенно серьезно позируя для вечности, предъявляет себя миру мистер Холмс. Василий Ливанов.

Ревнителю Конан-Дойля, пренебрежители его, любители сериалов и случайные зрители, знатоки и профаны, восторженные и хладнокровные, но все – буквально все – покивали головами; да, это Холмс, это здорово. Точно такой.

Какой, помилуйте? Произошло занятное совпадение: образ актера показался эквивалентом литературного героя, тогда как на самом деле, скорее всего, «точно такой» была симпатия зрителя-читателя. Холмс Ливанова пришелся по сердцу так же, как Холмс Конан-Дойля, будучи собственностью актера. В ней, конечно, всеобщие труды создателей фильма, возглавленные режиссером Игорем Масленниковым, однако своим успехом картина во многом обязана Ливанову. Что поделаешь, для рагу из зайца нужен заяц, а в фильме про Шерлока Холмса нужен прежде всего Холмс.

Василий Ливанов, для наблюдателя судеб в искусстве, фигура любопытная, не без странностей. Он умудрился подружиться с несколькими поколениями, проявляя себя разными способами и ни одному все-таки не отдаваясь окончательно. Сын актера (и какого притом! – легендарного Бориса Ливанова), даже внук актера – своеобразный аристократ, – Ливанов в молодости был нормальным киноактером, роли сыпались, были пустяшные, были и вполне значительные («Мне было девятнадцать», к примеру), да только в скором времени Ливанов почти пропал со «взрослого» экрана и объявился в мультипликации.

Обосновался он в мультипликации всерьез и надолго. Наградил множество разного зверья и прочего мультнаселения своим голосом. Ладно крупные роли, вроде Карлсона и крокодила Гены, но Ливанова можно узнать в двух фразах мультфильма на пять минут: излюбленному жанру служит

он верно. По голосу понятно, до чего ему самому интересно и... смешно совпадать, допустим, с закоренелым скептиком кошачьего рода (старый кот в «Котенке по имени Гав») или космическим чудо-юдовищем (Громозека в «Тайне третьей планеты»). «Ведь я не шарлатан немецкий, и не обманщик я людей: я скромный фокусник советский...» – говорит один персонаж у Олеши. Должность такого «скромного фокусника» исправляет Ливанов отлично.

Когда разразился сериал о приключениях Шерлока Холмса и доктора Ватсона, актер Ливанов очутился в довольно затруднительном положении: чем бы он ни занялся теперь, Холмса перебить будет нелегко. Ко всеобщему удивлению, серии прибавляются, повторяются, их уже чуть не наизусть знают, и эффект новизны давно уже сменило ощущение хорошего, прочного знакомства. Отчего же Холмс так любим?

Создатели фильма сочинили забавную Англию. Она – в ритуальной вежливости и церемонной уважительности взаимоотношений великолепной тройки (Холмс – доктор Ватсон В. Соломина – миссис Хадсон Рины Зеленой). В овсяной каше, которую торжественно отпускает дворецкий (А. Адабашьян) сэру Генри Баскервилю (Н. Михалков). В белоснежной салфетке и оттопыренном мизинце Ватсона, одиноко вкушающего завтрак по всем правилам. В каком-то исключительном картузе Холмса с двумя козырьками. И в прочих, отчетливо поданных, мило-иронических деталях неведомой и занятой «аглицкой жизни». Средоточие ее – джентльмен

Холмс.

К мифу о «джентльмене» у нас существует традиционное восхищенно-насмешливое отношение. Твердый нравственный кодекс, неприязнь ко всяческой бесформенности быта, строгость обрядов, сдержанность в изъятии чувств, разумность умеренных желаний – импонируют, но и смешат: уж очень строго, без размаха-раздолья!

Василий Ливанов прекрасно чувствует себя в шкуре «джентльмена». Она ему нравится. Однако его задача – сделать собственный миф, пользуясь чужим.

Вполне «джентльменское» лицо: ничего случайного, мелкого, вялого, нет несогласованных меж собою черт – все крупно, крепко, энергично, согласованно. Что называется – порода. Манеры безукоризненны. Профессиональный борец со злом, стратег и аналитик. Специальность – люди. Страсть – игра с ними и для них.

Свою джентльменскую одежду Холмс-Ливанов носит внакидку: понадобится – наденет, нет – скинет, расхохочется во все горло, учинит мальчишескую проказу. Изобильное озорство этого Холмса очерчено рамками благородных манер хладнокровного аналитика, как если бы точный и строгий рисунок был заполнен сочным и буйным цветом. Он изрядный игрец, этот джентльмен.

По сюжету, для успеха розыска, Холмс многократно переодевается-перевоплощается. Холмс Ливанова «перевоплощается» как-то совсем несерьезно: нацепит бороду, сгорбит-

ся, нажмет на самую скрипучую дудку в голосе, а потом солидно объясняется с изумленной публикой (в лице Ватсона). Ватсона он вообще принялся дурачить, по его простоте, с первого дня знакомства. Как известно, Шерлок Холмс ограничивал круг своего восприятия только тем, что шло на пользу профессии: не читал, например, беллетристики. Но когда Холмс Ливанова в ответ на реплику Ватсона о графе МонтеКристо роняет: «Это из романа? Не читал» – и с удовольствием созерцает изумление наивного доктора, очевиден явный розыгрыш.

Холмс Ливанова постоянно ведет с людьми свою, занятую и виртуозную, игру. Нет ни одного персонажа, которого он не оценил бы – глазом, улыбкой, неожиданной интонацией. Скажем, Холмс забавляется поведением трусоватого пажона сэра Генри Баскервиля, но, поскольку взялся ему помогать, подбадривает: «Вы плохо выглядите, сэр Генри. Вам надо больше гулять». До чего ж доброжелательно-издевательски, презрительно-ласково это звучит. Да и вся речь Холмса блистает вывертами и зигзагами интонаций, это не бедная, плоская, информативная речь прилежного исполнителя. У Холмса-Ливанова острый ум, и знаменитый дедуктивный метод – следствие умения быстро, ловко, темпераментно проникать в суть людей, вещей и событий.

Вспомним легендарных телегероев – Вайса С. Любшина, Кольцова Ю. Соломина и Штирлица В. Тихонова. И они были умны, и они проникали в суть, но то были разведчики

среди врагов, ведущие сложную, тайную для окружающих и явную для нас игру. Выдержать, выполнить задание – вот основной их мотив при разности личных обаяний.

Холмсу нечего сдерживаться: он у себя дома, ему при-вольно, он в своем мире своей ролью упивается. Холмс по собственной охоте служит «уменьшению количества зла», и в этом пункте Ливанов вполне серьезен и даже патетичен.

Перед решающей схваткой с профессором Мориарти (уродливый, отвратительный злодей – В. Евграфов) Холмс (прекрасный, статный джентльмен) произносит прочувствованную речь о том, что если он и погибнет, то хоть по крайней мере воздух Лондона он несколько очистил от разного злодейства и жулья. «Воздух Лондона...» звучит возвышенно, с благородным пафосом, с величавой наивностью добрых старых рассказчиков, любимых нами в юные годы, да и всегда, пожалуй, симпатичных. Озорной умница Холмс – плоть от плоти той самой мечты о «простом и настоящем», что виднелась из многих ливановских творений.

Как бы ни подтрунивал Холмс над своим другом, но «дорогой Ватсон» говорится неизменно уважительно и даже нежно. Как бы ни купался в розыгрышах и шуточных оценках, но «джентльмен не должен думать о риске, когда леди просит о помощи». Холмс живет самыми настоящими чувствами – и восхищается чужой смелостью, и сочувствует страдальцам и жертвам, и негодует на негодаев, и скучает от безделья – от души и в полную силу. В последнем фильме он

наконец влюбился – и как! – как сорок тысяч Вертеров...

Тут не только Конан-Дойль, мерещатся тени и Стивенсона, и Диккенса, и Грина – уютно-доброжелательное дыхание прекраснородушной, доверчивой, простосердечной и мечтательной литературы, в которой есть своя мудрость и своя правда.

Такая вот крепкая основа, вера в честного, смелого, умного героя, а точнее, мечта о нем – у Холмса, у Ливанова. Забудьте, его лицо подвижно, оно резко меняется: вдруг вместо джентльмена, корректного и величественного, – натуральный крокодил Гена. Но здесь нет разрушения образа или какой-то компрометации его, потому как и Гена ведь тоже – джентльмен. Основа одна, а вариаций сколько угодно, «...и не обманщик я людей...»

Судьбы в искусстве предсказуемы столь же мало, как жизненные, а то и меньше. Можно, правда, надеяться и предполагать. Конечно, Василий Ливанов в любых проявлениях будет любезен сердцу своего зрителя – читателя (он ведь еще и пишет) – слушателя. Его творчество ориентировано не столько на определенный возраст, сколько на определенный склад души. Однако теперь, после Холмса, работ Ливанова-актера ждешь с особым любопытством.

Бедный, бедный Ленечка

О фильме Эльдара Рязанова «Забывтая мелодия для флейты»

В одном из стихотворений Б. Ахмадулиной упоминается о подарке, который сделал ей «добрый Рязанов».

И действительно, глядя на этого веселого, симпатичного, жизнерадостного любимца зрителей, приходишь к выводу, что благополучие далеко не всегда портит людей искусства, и не сомневаешься в справедливости эпитета «добрый».

Где-то даже довелось прочесть, что Рязанов – «добрый сатирик». Вот это уже сомнительно. Сатирики – страшный народ. Они, понимаете, без устали вскрывают язвы, обличают нравы, обрушиваются на современников с беспощадными гневными обвинениями, не ведают ни жалости, ни снисхождения, расследуя пороки общественного устройства. Не только нервные барышни, но и выдавшие виды русские писатели опасались подходить близко к кабинету ответственного редактора журнала «Отечественные записки» М.Е. Салтыкова-Щедрина, когда тот, «руками, дрожащими от гнева», писал свои ядовитые сатиры или правил чужие, сопровождая сие занятие крепкими выражениями. Не знало от него пощады чиновничество, да в этом он среди русских писателей был не одинок. Даже «добрый» Островский терял вся-

кую мягкость, когда речь заходила о русских чиновниках определенного сорта.

То ли чиновники в целом по стране стали лучше, что сомнительно, то ли сатирики в принципе подобрали, что вероятней, только взялся за ту же тему Э. Рязанов – и совсем вышла другая картина. Парадоксальный режиссер! Он решил примирить непримиримое, совместить несовместимое: сатиру с сентиментальной любовной историей, насмешку и карикатуру – с жалостливой снисходительностью. И потому его фильм «Забывтая мелодия для флейты», отличаясь обычной для Рязанова и привычной нам легкостью и занимательностью манеры, представляет из себя, на мой взгляд, запутанный клубок острых противоречий.

В основе фильма – принципиальная двойственность авторского взгляда на избранный материал, которую важно понять. Ведь Рязанов сознательно делает свои фильмы «для всех», то есть не в буквальном смысле слова, всем никогда не угодишь, да и что это за цель для художника – угодить. Но видно, что режиссер всегда держит в уме образ «простого зрителя» и хочет, чтоб его фильмы были понятны и нужны ему. Это хорошо? Конечно, особенно в потоке фильмов ни для кого, даже не для начальства, как бывало раньше. Но посмотрим внимательно, что же это за точка зрения, которую предлагает Рязанов в своем фильме.

Вот перед нами чиновники из Главного управления свободного времени. Так сказать, паразиты на теле народа.

Можно, конечно, по этому поводу жизнерадостно спеть из «Блохи»: «Покорно и пугливо все сносят блоший гнет, а мы прищелкнем живо того, кто нас куснет! Да, прищелкнем живо-живо!» Однако такой оптимизм мне кажется уделом прошлого. Тяжелая борьба ожидает тех, кто хотел бы поднять «дубину народной войны» против всяческого паразитизма, а в особенности – чиновничьего, и в высшей степени – против тех, кто яростно жаждет сладко кушать за счет управления нашим свободным временем, составляя инструкции о том, что мы должны и чего не должны делать.

Предложение об инструкциях исходит от главного героя фильма, чиновника Ленечки (Л. Филатов). Как мне прикажете относиться к этому «товарищу», который и пальцем не пошевелил для людей, и крошечку не облегчил им жизнь, а только обманывал, пугал, морочил и путал их? Как относиться к их конторе, собравшей все виды идиотизма, важно-раскормленного, агрессивно-деятельного идиотизма! Так и отношусь, как предлагает насмешник Рязанов, карикатурист Рязанов. Все сатирические эпизоды фильма крепко сбиты и сделаны твердой рукой. «Видеоклип» с жестоким романсом сокращенного бюрократа на фоне бешено мчащегося «поезда перестройки»; клоунское трио чиновников (А. Ширвиндт – О. Волкова – В. Гафт), в котором, по-моему, особенно хорош великолепно-циничный Ширвиндт, король реплики, мастер краткой комической паузы; злоключения пышнотелого Тамбовского хора, несущего свою истомленно-эротиче-

скую клюкву по бескрайним просторам всероссийского Свободного времени... Но всего этого наберется где-то на половину серии. Это, собственно, один фильм.

А другой – вариации на тему «и чиновники любить умеют». То есть не очень умеют, вот беда, но – любят. И они люди, и в них бьется живое человеческое сердце.

Начинаются чудеса. Из веселого демократического зубо-скальства мы то и дело перепрыгиваем в длинную, многословную, суетливую и довольно банальную любовную историю, в которой режиссер пытается вызвать у нас сочувствие и сострадание к герою. И мне никак не отделаться от мысли, что эти благородные чувства зрителей приходится не по адресу.

Рязанов наградил Ленечку внешностью и темпераментом Л. Филатова, что уже свидетельствует о личной его симпатии к герою. А если бы его играл, скажем, Н. Трофимов?..

Вот Ленечка в роскошной квартире, вызвавшей в зрительном зале грустно-насмешливый вздох, соблазняет девушку разнообразными яствами. И всем приятны веселые пролетарские оценки, которыми награждает улыбчивая, здоровая телом и душой медсестра, прелестная Догилева, неловкого соблазнителя с его икрой и грибочками.

«В голову лезут странные мысли», – как поет группа «Аукцион». Вспоминаю (извините за лирический момент): работала в одной библиотеке (а наш коллектив был прямо-таки энциклопедией «женской доли»), где моя коллега,

не по возрасту измученная женщина, рассказала как-то о сыне, заболевшем фурункулезом. Он перенес несколько операций. Врач рекомендовал ему особое питание – гранаты, черную икру. «А я ему говорю, – усмехаясь, рассказывала она, – доктор, вы знаете, какая у меня зарплата?»

Вот так почему-то вспомнилось. Нет, я не питаю к Ленечкиному столу никакого «классового чувства» – что толку человеку, если он приобретет весь мир, а душу свою потеряет? – просто хочется уточнить отношение к герою. Это важно ведь – чему сочувствовать, над чем смеяться. Или не важно? Или надо отключиться на три часа, глядя на хороших актеров? На мой взгляд, существование всех этих Ленечек ничем оправдано быть не может, хоть бы он и два часа играл перед нами на флейте, доказывая свое «интеллигентское» происхождение. Для того чтобы добиться сочувствия к нему, Рязанов даже включает в фильм такое сильнодействующее средство, как смерть, и выполняет загробные видения героя с тщательной мистической серьезностью, в стиле «младшего брата» Федерико Феллини. А не сочувствовать умирающему – куда ж это годится...

Что за удивительный вираж проделал Рязанов в своем взгляде на чиновника, управляющего свободным временем! В «Карнавальной ночи» к Огурцову-Ильинскому отношение было однозначным, а он, кстати, занимал тот же пост, что и Ленечка. Любви там, в «Карнавальной ночи», предавались совсем другие люди. Трудно даже представить себе, что бы

вышел за фильм, если бы герой Ильинского влюбился бы в героиню Гурченко!

Но в этом странном создании Рязанова прорывается, кроме двух, еще и «третий фильм». Поскольку Татьяна Догилева играет что-то уже вовсе безотносительное и к сатире на чиновников, и к трагикомедии влюбленного бюрократа. Она, во всеоружии комического и лирического темперамента, остроумия, искренности, существует в условиях драмы, заставляет с интересом следить за нелегкой судьбой молодой женщины, одаренной жадой любви, и ее силой, и энергией. Она так кричит: «Ленечка, не умирай!», что на мгновение слеза набегают...

Отчего так неорганично смешалось все в фильме Рязанова? Оттого ли, что он хотел понравиться всем сразу? Или из экспериментального желания распространить абстрактный гуманизм на сферу, явно для того не предназначенную? Или в «Карнавальная ночи» он был молод и жесток, а теперь решил пересмотреть свое отношение к чиновничьему идиотизму? Или ему действительно всех жалко, особенно нынешних «жертв ускорения»?

Кстати сказать, то, что чиновники в фильме будут жертвами ускорения, это же предположения, страхи героя, сны его. А наяву – Ленечка идет на повышение, Главное управление свободного времени вскоре получит новое здание, вдали по-прежнему «голубые горы», и, возможно, в новом здании появится новая медсестра...

Последний император

В Александрийском театре прошел юбилейный вечер, посвященный 70-летию Игоря Олеговича Горбачева.

Где-то в конце 70-х годов Игорь Горбачев выпустил в свет автобиографическую книжку «Я – счастливый человек». На обложке красовался его портрет, портрет абсолютно счастливого человека, получившего от этой жизни все, что она в силах дать. Руководитель Академического театра драмы имени А.С. Пушкина, народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, неизменный делегат всех съездов КПСС, Игорь Горбачев имел на руках еще один сильнейший козырь – никак, ни под каким видом нельзя было сказать, что он – плохой актер.

Великолепно поставленный голос, с характерным напевным «александринским» выговором. Сильная, отчетливая мимика. Отличный контакт с публикой. Хорошее чувство юмора и особая, грациозная, так сказать, оффенбаховская легкость повадки – весь этот безукоризненный профессиональный набор в его лучших ролях вдобавок служил выявлению острого смысла. А лучшими ролями Игоря Горбачева были гоголевские Хлестаков и Чичиков.

Озорное надувательство как естественная стихия – вот что удавалось актеру на славу. В его Хлестакове, которого он

сыграл совсем молодым в университетском театре и затем в телефильме 1954 года, и в его Чичикове из знаменитой постановки Александра Белинского не было никакого разоблачения или сатиры. Актер не смеялся над своими героями – он смеялся вместе с ними над миром, где ему так весело и вольготно надувать всех и вся.

Та же стихия наполняла и самую известную его работу в кино – роль инженера Якушева в фильме «Операция „Трест“». Солидный господин с эспаньолкой, занимавший в царской России видное положение, легко и без особого смущения подписывался на блестящую авантюру ЧК, заманивая лидеров террористической эмиграции в Советскую Россию возглавляемой им мифической организацией «Трест».

Можно сказать, что своеобразной «операцией „Трест“» было и существование актера Игоря Горбачева в 70-80-х годах. Во всеоружии славных традиций русской школы переживания вкупе с великолепной техникой виртуозного александринского представления Горбачев создал грандиозный образ Настоящего Советского Артиста, честного коммуниста на службе партии и правительству.

Он ставил все, что хотели они, – а играл все, что хотел он. Он выходил на все трибуны и декламировал четко и напевно все, что было нужно, – и ни тени смущения не было на его лице. Действительности в строгом смысле слова для него не было – он жил на большой сцене, играя большую роль. Как к этому ни относиться, хочу заметить, что за все происходящее

в нашей жизни отвечают не актеры. Они лишь символы человечества. И зеркало своего времени, как удачно заметил кто-то, известный нам под псевдонимом Шекспир. Правда, у этих зеркал как бы есть выбор: что отражать, что не отражать, — но и это глубоко спорно...

В начале 90-х годов «Трест», естественно, лопнул. Изгнанный бунтовщиками из своего театра, Игорь Горбачев сыграл — пронзительно и потрясающе — короля Лира в экспериментальной постановке Геннадия Тростянецкого (Театр на Литейном). Более живого и «лирического» Лира мне не приходилось видеть. Все этапы постижения сермяжной правды жизни и обретения действительности Горбачев проживал неистово, не теряя при этом прежней игривой легкости. Лучшим и высшим моментом этого забавного пятичасового зрелища была тихая и трогательная смерть короля, когда он тихо и просто шептал Корделии: «Прости меня, я стар и глуп...»

Надо заметить, жизнь обошлась с Игорем Горбачевым милостивее, чем Шекспир, оставив его жить припеваючи со своей «Корделией». «Корделией» оказались молодые актеры, ученики Горбачева, пришедшие в изрядном количестве поприветствовать своего дорогого мэтра на его 70-летний юбилей.

Юбилейный вечер прошел гладко, оживленно, при большом стечении публики — были заняты даже все три яруса. Юбиляр сыграл сцену из «Не все коту масленица» А.Н. Ост-

ровского, ясно представив публике, что пороху в пороховницах еще достаточно. Ведущий вечер Александр Белинский сказал все подобающие случаю патетические слова, одобренные легким юмором. Атмосфера доброжелательности и благодушной терпимости переполняла зал. При шутках о «настоящих коммунистах», которых немало сыграл юбиляр, зрители весело смеялись. Бывший император советской имперской сцены держался с достоинством, лишенным всякого тяжеловесного самомнения. А ухо настоящего любителя театра, измученное современной «дикцией», царящей на отечественной сцене, жадно ловило каждый звук богатого, красивого, виртуозного голоса блистательного лицедея Игоря Горбачева.

Напрасно его тянет в пафос и сентиментальность, в Сирано де Бержерака и фельдмаршала Кутузова; сейчас, когда все призраки развеялись и зеркалу нечего более отражать, самое время познать самого себя, что никогда не поздно. Отлично, что Горбачев сыграл в новом сериале «На ножах» по Н.С.Лескову (маленький фрагмент был показан на юбилейном вечере), но сколько еще возможно ему сделать на почве русской классики, его настоящей питательной почве. Небогатая актерскими талантами петербургская сцена не может и не должна лишаться подобного столпа...

В ответной речи юбиляр искренне и честно поблагодарил всех: и Советский Союз, и Россию, и прежнее правительство, и нынешнее, и почему бы ему не поверить, ведь где еще, на

какой еще земле он мог бы так полновесно и откровенно сказать: «Я – счастливый человек».

1997

Театр Ма, или Петр Мамонов как свидетель инвалидности мира

Его привезли под хорошим предлогом. Все легально и прилично – он играет в пьесе Даниила Гинка (пьеса русская), режиссура Олега Бабицкого, Театр имени К.С. Станиславского. Рок-певец Петр Мамонов, лидер «Звуков Му», – на драматической сцене. Дикая птица в культурной клетке. Наконец-то хоть один из рок-н-рольной шайки попался в доброжелательные сети. Мне хотелось бы понять, в чем причина моего потрясения от жизни Петра Мамонова на сцене, но, честно говоря, вряд ли мне это удастся. Нет, на этот раз мне не выкрутиться.

Потому, что на свете существуют тайны. В частности, сценический гений поддается в лучшем случае описанию. Но не объяснению.

С первых минут спектакля всякому, даже вовсе неискушенному зрителю должно быть ясно, что перед ним существование совсем особенное, совершенно органическое, ни на что не похожее – ни на театре, ни в рок-музыке.

Пьеса – чудовищна. Выражением «театр абсурда» у нас обычно прикрывают свою полную неспособность к литературному творчеству. Так и в этом случае – пьеса Гинка представляет собой нагромождение банальнейших фраз, с которыми весьма трудно вступить в контакт.

Режиссура, наверное, в спектакле «Лысый брюнет» была. Я не обратила внимания. Я смотрела не отрываясь на Мамонова, и пусть меня простят остальные, видимо, весьма достойные актеры – я их не разглядела.

Мамонов – «поверх барьеров» пьесы, режиссуры, плохо управляемого, распущенного молодого зрителя – поет свою песнь, своего, так сказать, «Сурка».

То, что он – приятен, нужен, мил, – стало ясно по первым реакциям его публики, которая пришла посмотреть не новые достижения русского театра, до которого ей нет никакого дела, а своего в доску – штаны в полоску парня, всей жизнью доказавшего эту «свойскость». Меня, вообще-то, сильно раздражает хамская фамильярность рок-публики, которая позволяет себе в драматической тишине катать ногами пустые бутылки, не стесняясь в приличиях.

Он вам не свой парень. Он гениален и потому принадлежит всем; Петр Мамонов – национальное достояние. И не смейте катать ваши бутылки.

Из глубин моей небогатой театроведческой памяти всплывают какие-то слова и звуки му об «эксцентрической школе», о высоком фантасмагорическом комизме Ильинского и Гарина времен Мейерхольда, о том, что где-то и когда-то у нас такие попытки были, актеры были, но сейчас их негусто. И узреть настоящую, высокую эксцентрику, когда на самом деле ничто не объяснимо, – давно нам было не дано.

Что он делает?

Представьте себе человека, сбежавшего из пространства карикатур, скажем Пескова или Богорада, нашего, сразу узнаваемого горемычного человечка, с голым черепом и круглым навеки изумленным глазом, человечка, что всегда, всегда бит, оболган или обруган, – и представьте себе, что волею творческого гения вроде Стивена Кинга он погружен в трехмерную реальность... Упругий, как дельфин, и гибкий, словно тигр, Мамонов плетет ткань своего сценического существования из небытовых жестов и неузнаваемых интонаций. В нем ничто не понятно и не предсказуемо. Вся пластика соткана из фиксированных поз, которых, однако, великое множество, нефиксированное множество.

Светлый, удивленный умный глаз будет нас буравить на всем протяжении дурацкого зрелища: Мамонов знает о жизни куда больше автора или режиссера.

Он умеет перерабатывать и преосуществлять информацию, поступающую из жизни; его тема – тема того, кто всегда ходит по теневой стороне улицы, – больше и шире предлагаемых обстоятельств.

В отточенной безумной пластике карикатурного персонажа, в его алогичных пластических рифмах, остром удивленном глазе, в моментальных, чудесно остроумных реакциях, в самом Мамонове – живет знание мира, живет, может быть, вся инвалидность мира, вся его кривизна, уродство, неполноценность, но и тайна, и глубина, и занимательная странность. Мамонов знает, много знает, в любой его гримасе или

внезапном жесте таятся мысли не востребуемые, впечатления неиспользованные. Это одинокий пешеход в одиноком городе, это вненациональная тоска сиротской жизни, это знание законов мироздания, отнюдь не снисходительных к человеку и не интересующихся его душевными схватками... Вот бы посмотреть Мамонова в других обстоятельствах. Без «пьесы абсурда». С режиссером, внимательнее относящимся к его таинственной индивидуальности. Например, в «Балаганчике» Блока... Или в специальном представлении из небольших скетчей, где были бы интересны слова и положения... Помечтать-то можно? Не хуже вас знаю, что талантами у нас дороги мостят.

Подумаешь, талант. Невидаль.

1994

Проказы Святого Духа

Если у канала «Россия», который продюсировал фильм, и накопились перед зрителем кое-какие грехи – за «Остров» Лунгина ему простится многое.

По глубине и содержательности художественных задач, по уровню актерской игры, по оригинальности сюжета фильм «Остров» стоит совершенно особняком в современном кинопроцессе. На Павла Лунгина, режиссера вполне «мирского», светского, как правило, не допускавшего в своих картинах никакой мистики, явно что-то, как говорится, «нашло».

Хотя в главном режиссер остался верен себе: ведь почти во всех его картинах есть стремление выстроить действие вокруг одного выдающегося, исключительного героя, превосходящего силой своей личности окружающую мелкую действительность. Но только один раз это удалось вполне – с Петром Мамоновым в картине «Такси-блюз». Теперь это удалось второй раз – и опять с Петром Мамоновым. Не иначе, что-то исключительное и необыкновенное есть в самой личности этого артиста. Как только он появился в «Острове», закопченный, как черт, в старой рясе, со своим фантастическим лицом какой-то космической птицы, зритель сразу стал улыбаться от удовольствия. Да, публика – она когда дура, а когда и нет и, частенько восторгаясь муляжами и чу-

челами, в то же время отличную актерскую работу распознает моментально, глубинным зрительским чутьем.

Мамонов прожил, пронзил собою, оправдал все сверхъестественные обстоятельства бытия своего странного героя – отца Анатолия, и сверхъестественное стало естественным...

Маленькая обитель в северном море, на крошечном острове. На свете стоит какой-то безнадежно советский год – кажется, 1976-й. Но на острове царит, как положено, православная вечность – в однообразных, тягостных, печальных трудах и радостях истинной веры. Обителью правит благолепный, душевный отец Филарет (дивная работа Виктора Сухорукова), хозяйством заведует глуповатый и ограниченный, но добросердечный отец Иов (неожиданно прекрасный Дмитрий Дюжев), но не им суждено вызывать трепет и восхищение паломников, не из-за них тянутся люди из окрестных селений и далеких городов! На острове этом завелось именно то, чего бедные русские жаждут всей душой, то, от чего они не откажутся никогда, то, во что они всегда обречены верить.

На острове завелось чудо.

Чудо работает истопником в кочегарке обители, по виду неказисто, держится от всего и всех особняком, шалит и насмешничает, не признает над собой никакой власти, кроме власти Бога, чудо является большим грешником (в войну убил человека) и зовется отец Анатолий. Но – дух дышит где хочет, а Господь, как известно, «утаил от премудрых и ра-

зумных и открыл младенцам». Именно на этом загадочном человеке почиет благодать, он исцеляет молитвой и провидит будущее.

Почему он – юродивый, проказник, насмешник, человек острый, заверченный, напрочь лишенный умильной сладости – отмечен страшной силы даром? Ответа нет, или это будет очень русский ответ, который мы чувствуем, но четко сформулировать не можем.

Точно сама земля рождает таких странных людей – нелепых, корявых, частенько неграмотных, абсолютно бескорыстных, неистово верующих, не укладывающихся ни в какие официальные рамки – на которых вдруг падает несколько игривый луч высшего света. О таких писали и Достоевский, и Лев Толстой, и Лесков.

И эта игривость, прихотливость духовного света сказывается на всем поведении отца Анатолия, который говорит причудливыми загадками и прибаутками, невинно, но обидно разыгрывает своих собратьев – прямо какой-то Божий скоморох. Но за всем этим – огромная вера и огромные муки. «Господи, помоги нашему страданию!» – взывает он к Богу, и именно его вопль, его мольба перепачканного сажей шута, доходит. Глубоко посаженные темно-зеленые глаза Мамонова-Анатолия горят в эти мгновения испепеляющим огнем, и вспоминаешь, что престол света – это грозный престол. И, в отличие от лукавых измышлений современных

умов, он никогда и ни о чем с тьмой не договаривался!

Святой дух и сам оказывается несколько проказником – открыв отцу Анатолию прошлое и будущее других людей, его собственное прошлое скрыл и утаил, так что герой только в конце картины узнает, что убитый им человек выжил. А как же иначе – знай он всю правду, не дошел бы до такой глубины раскаяния и мучений. С людьми тоже надо терпеливо и долго работать, водя их по жестоким земным дорогам, подвергая тяжким испытаниям, чтоб они не думали, будто Бог – это легко и просто, это когда грошové свечки зажигаешь среди сушеных розочек и сладких запахов...

Чистота и сила рассказанной истории (сценарист-дебютант Дмитрий Соболев) подкреплена замечательной работой оператора Андрея Жегалова – северная симфония света, воды, снега и клочков суровой земли восхитительна в своем суровом аскетизме и настоящей, трудной красоте. Никаких натужных метафор и символов, ничего невнятного и «потустороннего». Лунгина интересуют только люди и их отношения, он не занят никакой специальной религиозной проблематикой. Сосредоточившись на людях и избегнув лишнего пафоса, режиссер выиграл, сделав фильм, который сильно и живо задевает душу. К тому же ему удалось во всей красе показать отличную, не уничтоженную еще русскую актерскую школу (Сухоруков, Дюжев, Юрий Кузнецов, Нина Усатова) – и необъятный, чудный, оригинальный дар Петра Мамонова.

Русские люди в «Острове» представлены не как тупые

и примитивные животные, жаждущие только материальных благ и готовые ради этого на всё, даже на взаимное истребление, но как духовные существа. Способные на веру, на подвиг, на самоотречение, даже на чудо. Думаю, зритель не сможет не отозваться на такой импульс, и количество странников и бродяг, ищущих в дебрях современного Вавилона чистый и трудный «остров» своей души, картина Павла Лунгина мощно увеличит.

2006

Р. С. Покайтесь, мастера искусств, – вам скидка будет!

Триумф «Острова» Павла Лунгина и в профессиональной среде, и в широком общественном мнении – конечно, весьма симптоматичен. Павел Лунгин до сих пор мало напоминал классика, и в его творчестве мы находим и фальшиво-романтического «Олигарха», и разудалую, но безвкусную «Свадьбу», и ужасающий «Луна-парк», и совсем уж запредельных «Бедных родственников». Но режиссер вовремя почувствовал «поворот винта» и снял не только достойную, но и насущно необходимую картину. На «Остров» отозвались все, в ком жива настоящая тоска души – тоска по вере, по святости, по духовной высоте, по заветным, святым людям. Оказалось, что таких тоскующих – миллионы.

Это значит, что общество посылает мастерам искусств настойчивые сигналы о том, что оно больше так жить и хлебать, что дают, не может. Тот разврат в искусстве, что произошел после революции 1991 года, должен пойти на убыль. Таков закон: все, что унижено, – когда-нибудь возвышается, все, что возвышено, – унижается. Торжество грубой корысти, интересов плоти, тупых развлечений, материальных выгод унизило духовные интересы, вот и настало время их возвышения.

А потому– покайтесь, мастера искусств, вам скидка будет!

Грехов-то что накоплено, что всякой грязной дури-то снято, написано и поставлено! Пора грехи замаливать. Тем более это может неожиданно оказаться очень прибыльным делом.

Конечно, в новом «повороте винта» есть свои опасности. Вы ж понимаете: если Россия, с ее чрезмерностью и полным отсутствием вкуса, поворачивает на «духовку», то мало никому не покажется. Замучают просветленными монахами и благодатными церквями не хуже, чем братками из бригад и шпаной из бумеров... Ну что ж. Тогда мы опять куда-нибудь шарахнемся всей страной, страстно и неодолимо. Надо же как-то поинтереснее время скоротать до Страшного суда. Дело привычное.

2008

Происшествие в «доме культуры»

С обложки седьмого номера журнала «Советский экран» на читателя глянуло лицо небывалое. Не то кадр из фильма Хичкока, не то вождь дружественного нам племени прибыл обмениваться опытом перестройки кинематографа. Оказывается, эта мрачно-эффектная комбинация из черных одежд с глубоким декольте и блестящего ошейника, с глазами, подведенными до висков, принадлежит, как объяснено, «Константину Кинчеву, солисту ленинградской рок-группы „Алиса“ в период съемок фильма „Взломщик“». Слегка доведенному до абсурда молодым фотохудожником.

Пожалуй, это важное обстоятельство, поскольку до абсурда многое можно довести в картине «Взломщик» – первой работе на «Ленфильме» молодого режиссера Валерия Огородникова (автор сценария – В. Приемыхов). Например, сюжетную схему. Живут два брата, мама у них умерла, отец, видимо, злоупотребляет. Старший обитает где-то в дебрях подпольного дикорастущего рока, младший пока играет Чайковского в школьном духовом оркестре, но так сильно любит брата, что ради него ворует (а коли рок – так жди уголовщины всенепременно) синтезатор. Итак: старшее поколение несостоятельно, деток упустило и запустило, а молодежь, то есть некоторая, особо колоритная и нравственно деградирующая ее часть, сбивает с толку младшеньких, нуждающихся

не в отечественной рок-музыке, но в крепком семействе и нормальном доме.

Все это есть в фильме, и все это на самом деле несущественно для фильма.

О той жизни и о том мире, что вошли в его картину, режиссер не стал судить с уверенностью всезнайки и тупостью обывателя. Начиная свой фильм, он, очевидно, не предполагал, что получится в итоге. «Взломщик» обладает достаточно редким для молодой режиссуры свойством естественности. В нем – почти – нет назойливой символики или нарочитой эстетизации безобразного. Тут взгляд – искренний, мягкосердечный, с желанием уловить, понять что-то главное.

Этот нервный, неровный, угловатый, грустный фильм, внимательно вглядываясь в лица, в судьбы, будто хочет застигнуть жизнь врасплох, поймать ее на слове, на истине – не прописной.

Трое мужчин существуют в фильме отчетливо: Отец (Ю. Цапник), брат Костя (К. Кинчев), брат Семен (О. Елькомов). Женщины в стороне, где-то плачут, в неумелом желании присоединиться к их судьбе. Отец – фигура нелепая, совершенно комическая, с добродушно-бессмысленной улыбкой. Квартира, где они живут, даже не производит впечатления жилого места – так все настежь и насквозь продуто-распахнуто, мелькает, не останавливая взгляда. Да, нет дома у младшего брата, никогда не улыбнутся его напряженные, пронзительные глаза. Этот серьезный, молчаливый, сосредото-

точенный мальчик будет нам точкой опоры в зыбком воздухе фильма, с ним мы пройдем по всем этажам странного «дома культуры».

В этом «доме культуры» девочки в белых платьях разучивают балльные танцы, тщательно репетирует оркестр, «молодые исполнители эстрадной песни», похожие на механических кукол, ловят свои шансы, активно и неистово самовыражаются авторы-исполнители и так далее... Но для того, чтобы найти брата Костю, мальчику надо обязательно куда-то спуститься вниз, в подвал, закоулок, тупик, пройти коридорами и лестницами и где-то в маленьком пространстве, в углу, в подполье обнаружить этих – вызывающих, невообразимых, раскрашенных.

Что это за люди? В их изображении фильм как будто приближается к традиционному для русской литературы внимательно-сочувственному отношению к всяческому подполью, к униженным и оскорбленным, к пьяненьким и несчастным. Жалостливым, гуманным взглядом окидывает режиссер «подполье», и не зря в его картине звучит отрывок из «Бедных людей» Достоевского.

Бедные люди, у которых в таком большом «доме культуры» – маленький уголок для самовыражения. Наивная экзотика самодеятельных нарядов, старательное впадение в игрушечный экстаз, бездомье, безденежье, безвременье... Отчаянно-крошечный вызов – кому? чему? Можно бороться с очеловеченным злом, а попробуй поборись с тоской и бес-

смыслицей, что разлиты в воздухе. Бедные люди!

Все, пожалуй, так бы и вышло – просто, тепло и гуманно. Если бы брат Костя, к которому постепенно стягиваются идейные ниточки фильма, из-за которого, собственно, плачут и воруют синтезаторы, был типичный «системный» молодой человек, бродяга и певец, с неопределенным вдохновением, странными поисками, сомнительной нравственностью. И только.

Но режиссер-то взял на эту роль Кинчева, человека уникального. В самом деле одаренного природой и отмеченного печатью полнозвучной судьбы. И жалостливый взгляд споткнулся об этого яростного и дерзкого артиста, способного вызывать и возмущение, и восторг, но никак не жалость. И все стало сложнее, значительнее и даже трагичнее.

Смутное лицо, рассеянный вид – равнодушно плавает по течению обыденной жизни брат Костя. Однако, как говорят в быту, «в нем что-то есть». И это «что-то» не дает нам покоя, нет-нет да и сверкнет грозно. А когда он выйдет на сцену петь свои песни, в то пространство, где ему настоящее житье, понимаешь, откуда это невнимание к близрасположенным людям. Он не для них и не к ним обращен. Он обращен – ни больше ни меньше! – к «городу и миру», к целому поколению, голосом которого хочет и может стать. Голос, будто вырывающийся из тисков тем смелей и свободней, чем сильнее сжатие. Сейчас он скажет за всех – за всех близких и безъязыких, за всех, кто «молчит по углам» и «не смеет

петь», за всех, жаждущих правды и нищих по велению духа...

А ведь он органически вырос из этого жалкого и бедного мира. Значит, в этом мире есть и еще что-то, кроме выбритых голов, зеленых щек, топтанья на улицах и портвейна «из горла». Значит, есть. И уже не взвалишь на брата Костю вину за разрушенный дом – вина утекает куда-то за рамки частной истории, рассказанной в фильме. И кража становится не кульминацией, а одним из элементов тоскливой бессмысленности...

Брату Косте противостоит бывший рокер, Черный человек (П. Семак), предводитель шайки оголтелых мотоциклистов, тот самый, что требует злополучный синтезатор и не любит «философии» в Костиных песнях. Три мужские судьбы фильма заканчиваются соответственно тремя многоточиями: отец обрадован, что все кончилось для него благополучно, одинокий, как всегда, мальчик присаживается у глухой стены, не понимая, как жить дальше, а Костя идет бить Черного человека, что, очевидно, не сулит ему ничего хорошего.

Но драматизм не в этом. Он в общей смуте, сумятице, растерянности, нескладице жизни, где никто не виноват – а все в ответе; где есть и любовь, и желание тепла – а все несчастны по-своему и нет настоящих связей ни у людей, ни у времен; где талантливый и вдохновленный человек замкнут в безвоздушном пространстве – и самая горячая братская привязан-

ность не может ему помочь; где звучит столько музыки – и ни единой черты гармонии...

Немалая пропасть существует сейчас между умелым и аккуратным производством профессионального искусства и диким самовыражением «безъязыкого» поколения. «Взломщик» В. Огородникова – мостик над пропастью.

1987

Поплачь о нем, пока он живой

Бога зовут Костя.

Бог ходит босиком по сцене, в него можно запустить бенгальским огнем или пустой бутылкой. Он увернется. Он же любимец солнца, он «умеет читать в облаках имена тех, кто способен летать». Бог возглавляет свою армию – «армию жизни», поющую хором его песни на пустырях новостроек. Бог придумал всё – свои цвета, свою символику, свой язык. А его не придумывал никто. Всемогущее ТВ не пошевелило пальцем (копытом?), чтобы создать эту славу. «Он не изготовлен руками и нам не навязан никем».

Да, вот оно опять: гаснет свет, и начинается рев, вой, стон, плач. КОСТЯ! КОСТЯ! Решительно пересекая пространство, он идет жить на сцене, Костя Кинчев, лидер «Алисы», языческое божество тысяч тинейджеров, темный гений питерского рока.

«Может быть, я не выйду на свет...» – спел он. Не о славе, наверное, куда ж еще славы. «Свет» – это то, что ему – пока не дано в высшем смысле слова. Ни света, ни покоя, только дорога...

«Поплачь о нем, пока он живой...» – поет «Чайф». Конечно, не лично о Косте, но и о нем тоже. Поскольку он – один из замечательной шайки братьев-разбойников русского рока, сумевших в отличие от его ветеранов, способных лишь

на идеальное копирование, создать что-то свое – пусть несовершенное, грешное, дикое, странное, но живое и вольное...

Пять лет Кинчев держит в напряжении свою публику и, кажется, в третий раз почти полностью меняет репертуар – не слишком обычное дело для наших рок-команд. И сам меняется разительно. Нет и следа того эксцентричного мальчика с его горячечными видениями, который появился на рок-фестивале в 1985 году и врезался в память всем, кто видел его тогда. И он уже – не одинокий герой, прибывший на грешную землю, чтобы воззвать к живым и поднять их на бой, каким он был немного позже и каким дико разозлил тех, кто усмотрел в этом сценическом создании лишь его, Кинчева, непомерное тщеславие. Но в любом качестве он собирает свой урожай сердец...

При всем том талант его пока не стал национальным достоянием, а существует в замкнутом мире молодежной субкультуры. ТВ показывает «Алису» крайне редко и в виде дурно снятых клочков. В основном музыкальная редакция ленинградского ТВ ограничивается снятыми на концертах «Алисы» бушующими толпами, умело вставляя их в клипы с другими группами и создавая таким образом атмосферу популярности сих несчастных. Прочсть что-либо путное о музыке, которую делает «Алиса», о поэтическом и сценическом творчестве Кинчева, о страстной и мучительной связи между ним и его публикой практически невозможно. Всё про скандалы да про скандалы...

Поскольку в дальнейшем мне придется толковать исключительно о Кинчеве, надо помнить так же крепко, как помнит это он сам, что Костя – лидер своей группы, которая если и имеет внутри какие-то противоречия, то по отношению к внешним раздражителям всегда сжата в боевой кулак. Что и как они играют, пусть скажут знатоки. На мой вкус, который никому не указ, «Алиса» в альбомах куда интереснее «Алисы» концертной. На сцене они как-то дисгармоничны, и пусть я полный профан, но слышу же: задумано красиво, а пошли играть – и разнесли песню вдребезг. А все-таки молодцы, развиваются, делают успехи, особенно милый моему личному слуху Самойлов, чья игра всегда отличалась и тонкостью, и своеобразным изяществом. Три года назад они куда сильнее злоупотребляли неистовостью, несколько искусственной. К примеру, «Шестой лесничий» на концертах никак не шел, а на одноименном альбоме – чуть ли не вершина совместных усилий инструментов и голоса, наконец-то гармонично сошедшихся в туманных извивах этого произведения.

Талант певца «Алисы», даже среди коренной питерской рок-тусовки, отличающейся крайним снобизмом, не вызвал сомнения. Достоинства его очевидны. Абсолютная сценичность (свойство, встречающееся, может быть, еще реже, чем абсолютный слух) – это значит, что сценическое пространство и сценическое время принадлежат ему, он ими распоряжается, и проживаемое им на сцене время в полном объ-

еме передается публике.

У него неплохой голос – то есть буквально в оперном смысле слова. Такой приятный баритон, который он лихо гнет на все лады. Чрезвычайно выразительная внешность, навевающая московским критикам эпитеты типа «демонически красив». Нет уж, чего-чего, а пошлости в Кинчеве нет ни грамма. Тайна этого облика – в его беспрестанной изменчивости, живой «переливчатости», так что он может быть и прекрасным, и уродливым, и каким угодно – все зависит от смысла песни и от сценического образа в целом.

Тексты песен «Алисы», сочиненные Кинчевым и традиционно плохо слышные во время концертов, – по-моему, поэзия. Отдельные фразы, образы удивляют энергией и сложностью сцеплений, свежестью искреннего, как бы первозданного, восприятия...

Дух, обитающий в певце «Алисы», – беспокойного свойства, и это весьма древний дух, недаром его сценический псевдоним (Кинчев), прочтенный наоборот, отсылает нас к вечности. Высота, с которой он смотрит на землю, обретена им в долгих странствиях по времени.

И не случайна та усмешка полного, абсолютного превосходства, которой он сопровождает свои рэп-дразнилки, издаваемые над гримасами времени, над всяким сором земли. Кинчев смеялся там, где иные гневно кричали и грозили кулаками. В красную волну социального рок-протеста он принес свою улыбку – улыбку артистического пре-

зрения. Впрочем, кроме издевательского, ядовитого остроумия, в нем всегда были и простая шутливость, веселье, как в классическом «Плохом рок-н-ролле». Но на новом витке его творчества все это почти пропало. Человек из песен «Алисы», изначально и всегда одинокий, живет в мире, лишен быта и окружен одушевленной природой, где весной плохи дела у бабушки-снега, кикимора-кляква дурманит болота кровью, а в чертогах града Петра слышен тоскливый крик перелетных птиц. Этот мир и страшен, и праздничен, но время не чувствуется в нем в своих поверхностных, явных приметах. Это мир стихийных праздников и стихийных бедствий, вольное царство ветхих стихий, ничем не стесненных, проявляющих внезапную милость к человеку, но и обрушивающих на него столь же внезапный гнев.

Теперь Кинчев слушает не «гнев площадей», не ложь новоявленных лесничих, но шум грунтовых вод, но подземные толчки. Он живет острым, как у зверя, чутьем. Огонь (солнце), вода, земля, ветер (воздух) – с ними он устанавливает свои взаимные отношения, а не с КПСС, СССР и другими сомнительными аббревиатурами.

Огонь в песнях «Алисы» – жизненная сила, энергия, радость, стремящаяся, однако, обратиться в свою противоположность, как праздник в шашлык, а пламя в пожар.

Земля – сама жизнь, со всем упоением разнообразия форм, дорога, судьба, то, что переживает человек на свете. Вода символизирует покой, гармонию.

И самая грозная и желанная стихия – ветер. Это воля. Воплощая чувства человека, возросшего под игом безумия, Кинчев пел: «Мне нужен воздух...» Воздух, пришедший в движение, – ветер – нынче затанцевал, подыгрывая «бесу паники», замела пурга, пошла плясать на пустых просторах страшная и упоительная сила, могущая загасить огонь, заму- тить воду, затопить землю. А что же – человек?

Некоторое время назад Кинчев сотворил поразительный образ. Искушаемый, он изо всех сил противился злу, преодо- левая свою – ничего не попишешь, демоническую – природу. Он пытался проделать небывалый для падшего духа обрат- ный путь – к небу... Демон, пытающийся стать добрым хри- стианином, верным товарищем, порядочным гражданином, оплакивающим судьбу отечества, – от этого зрелища захва- тывало дух. Свет для него был болью, пощечиной, мукой, но он тянулся к нему, и это было источником его драматическо- го существования на сцене.

Пожалуй, с этим покончено. «Какое солнце, какой Хри- стос!» – горько посмеется он сам над собой. Сплошное и ни- чем не смущающееся язычество, заклинание стихий, пляс- ки жизненной силы, не злой и не доброй. Национальное, ко- ренное рассматривается с высоты, с которой оно само, мо- жет быть, только частность в общем узоре бытия. Крепкие, хорошо сколоченные образы, хлесткие лозунги расплывают- ся в какое-то космическое бормотание, где жизнь круто за- мешана, сплетена в клубок судеб, страстей, уродств, красот,

путей, событий...

Традиционный русский выбор – быть могучим во зле или встать на путь света и сделаться бессильным – герой новых кинчевских песен будто отодвинул от себя, затаившись в символических лесах, на не менее символических болотах. Впрочем, от вечных вопросов ему все равно никуда не деться.

Если верно, что творческая судьба артиста столь же долговечна, сколь молоды его поклонники, то Косте петь до пенсии. Я торчала в зале, как старый зуб, а ведь мы с Кинчевым ровесники. Уже не пятнадцатилетние – десятилетние рубятся. Ума не приложу, что они понимают, наверное, их просто завораживает бьющийся в Кинчеве роковой нерв. А может, понимают...

...Так что же такое наше городское беспокойство, наша «Алиса» – анархия? эрос? тьма? Конечно, в своем творчестве Кинчев проживает и это, но, подчеркиваю, в творчестве. Не летал же Лермонтов над вершинами Кавказа! Процесс раскрепощения, освобождения, коллективного сопереживания, который происходит на концертах «Алисы», – он неозначен оттого, что люди-то всякие и мало ли что раскрепощается и освобождается. Сошлюсь на себя. Будучи усердным почитателем «Алисы», не повредила и травинки...

Да, вот как хорошо я все растолковала, кроме разве что неизбывного осадка горечи в душе, когда в очередной раз иду с концерта, – отчего это? Оттого ли, что жаль талантлив-

вых людей, живущих с русской безоглядностью, с «идеалом Мадонны и идеалом содомским» одновременно, по выражению Достоевского? Оттого ли, что вечера у нас осенью темны, а освещение скупо?..

1990

Весь этот рок-н-ролл

«Я не была здесь лет пятьсот, но ничего не изменилось...» (Ахматова). «Алиса» дает концерты в «Юбилейном» – значит, опять лихорадка на Петроградской стороне, отряды доблестного ОМОНа, шмон на входе, толпы юнцов и юниц в красных шарфах, тысячеглавое чудище возле сцены, вскидывающее руки в едином оргиастическом порыве: «Костя! Костя!» Так было десять лет назад – и так же точно, ровнехонько, один в один сейчас.

Согласитесь, уже сам по себе факт этот достоин изумления. Константин Кинчев, в свое время шагнувший на сцену поперек всех норм и правил, достиг в своем существовании некоторой канонической, даже академической непрекаемости. Как-то, оказавшись после долгого перерыва на балете «Лебединое озеро», я была поражена танцем маленьких лебедей, воскликнув: «Как! И это все... на месте?!» То есть текут времена, подрастают все новые и новые поколения, жизнь бежит куда-то, меняя личины, – но танец маленьких лебедей неизменен. Так же неизменен и каноничен концерт «Алисы», в чью академическую структуру строго вписаны и отряды ОМОНа, и бенгальские огни, летящие на сцену, и хоровое подпевание алисовским хитам, и свист, и крики, и обмороки, и весь этот рок-н-ролл. Как «Лебединое озеро» неотъемлемо от бархатного занавеса, хрусталь-

ных люстр, благоговейного молчания и тихо поедаемых шоколадных конфет, так рок-концерт – правильный, настоящий! – обязан осуществляться в грязном огромном пространстве, набитом людьми в джинсах, и сопровождаться банками пива, клубами дыма и воплями восторга.

Константин Кинчев, который по масштабу дарования, разнообразию и протяженности творческого пути, силе влияния на современников давно уже народный артист России, лауреат Государственной премии (за концертные программы 90-х годов) и почетный гражданин Санкт-Петербурга, как вы сами прекрасно знаете, государством не приручен и обществом не усыновлен. Более того, ни одна из существующих в шоу-бизнесе мафий даже не делает попыток покушения на Костю – классика русского рока. Все знают, насколько это дохлый номер. Подобно герою известного мультфильма, Кинчев может с гордостью сказать: «Я сам по себе мальчик. Свой собственный!»

И это, может быть, главный урок, заключенный в Костинной жизни-творчестве. Этому он пытался выучить свое поколение, а затем все последующие. Это и притягивает к нему юность, всегда желающую жить «сама по себе».

В конце декабря Константину Кинчеву исполняется сорок лет – пятнадцать из них прошли на глазах публики. Он бывал всяким-разным. Маленький надменный тролль Илья Лагутенко не случайно отзывается о Кинчеве отчужденно и непочтительно – а как иначе замаскировать тот малооспоримый

факт, что вся манера пения Лагутенко скопирована с раннего Кинчева, включая лукаво-рассеянную улыбку и туманно-плавающие интонации? Вокруг молодого Кости разливалось немало тонкого яду, не один соблазн кривого и окольного пути манил его, вовсе не сложно было ему замкнуться в самовлюбленной акробатике при его-то силе магического воздействия на людей. Но, как говорится, трещина в мире прошла через сердце поэта, а русская катастрофа нашла своего вестника.

На рок-фестивале 1986 года, отбросив обаятельное магическое кривлянье, он вышел, величественный и торжественный, и спел: «Я начинаю путь... Я принимаю бой... Я говорю живым: это – лишь остановка в пути...» – и отсюда и до сегодняшнего дня лирическое и острое переживание судьбы отечества сделалось для него главной и единственно важной темой творчества. Основное созидание артиста, поэта и музыканта К.Е. Кинчева заключается не в сочинении песен, а в сотворенном им образе по имени Костя. Уже двенадцать лет, вместе со всеми детками невеселой мамы-Родины, Костя бредет по русским непроторенным дорогам, то воюя за обновление русского мира, то пытаясь разобраться с личной смутой в душе.

Костин мир – чисто мужской мир, построенный на векторе непрерывного движения, строгих и четких бинарных оппозициях, идее борьбы и завоевания, – лишен конкретного житейского содержания. Это Гарик Сукачев, шансонье мос-

ковских улиц, может спеть про Витьку Фомкина, которого тукнули в подворотне монтировкой, а потому Люська-жена зря «варганила ужин». Маленькие Гариковы шедевры несказанно очаровательны, и каждый раз, когда я слышу «А за окошком месяц май...» или «Где-то возле Ордынки или возле Таганки...», уютное тепло разливается в душе, и все-то мило и любо на свете – и май в Москве, и каблучки, стучащие по асфальту, и бедняга Витька Фомкин, и тот ласковый, добродушный и бесшабашный голос, который поет о житейской суете без всякого пренебрежения, но с нежностью и пониманием.

Та жизнь, которую проживает Костя, – не совсем земная. Может, и совсем не земная. Русский путь четко ощущается им как путь мистический, где все имеет потаенное сверхзначение. В земной, тем более русской жизни отражаются, будто в кривом зеркале, неведомые звездные войны и небесные бури. В грубой земной толще застревают осколки далеких символических происшествий. Проще говоря, если где-то там Денница Люцифер опять потеснил Михаила Архистратига, то у нас здесь заболевает Борис Ельцин и обрушивается рубль. Все мы свалились откуда-то, дабы хоть что-то здесь исправить – путем подвига личного усовершенствования, непрерывного выбора дороги и вечного движения. Лично Костя свалился с Луны (см. альбом «Для тех, кто свалился с Луны»), и томная вдохновительница поэтов всегда манит его, но главная его цель – все-таки пробиться к Солнцу,

от тьмы к свету, от смуты к ясности, от соблазнов к прямо-
те, от разгула к ответственности и от тревоги к радости. В
общем, эту цель всякому россиянину нетрудно разделить и
одобрить.

Своего лирического героя Кинчев никогда не идеализи-
ровал, а в последние годы все чаще именует его «дураком»,
«дурнем». Мера непритворной искренности в нем столь ве-
лика, что подростковые сердца он привлекает – помимо
смысла песен – своей хмурой и яростной честностью. Его
фанам не случайно всегда шестнадцать лет. Когда юное со-
знание уже выросло из С.Я. Маршака, но еще не доросло
до Ф.М. Достоевского, уже хочет самоопределиться вне це-
пи рода, но еще не понимает промысла Творца, тут-то воз-
никает, и очень кстати, Костя с его символическими туман-
ами, призывами к свободе и ответственности, непонятной,
но блаженной мистерией строго самостоятельной жизни и
лихими энергетическими вихрями «все-это-рок-н-ролла». В
шестнадцать лет, когда ничего еще не выбрано и тягомот-
ная упряжка взрослой колымаги-жизни еще далеко впереди,
так хорошо поплясать вместе с Костей среди воображаемых
молний, радуг и дождя, а не на замызганной дискотеке с па-
кетиком дури в кармане...

Итак, 12 декабря я отправилась на программу «Алисы»
под названием «Солнцеворот», чтобы узнать, куда же забрел
нынче наш хмурый воин, энергетический талисман поколе-
ния, которое уже давно не «молчит по углам», а кричит на

всех перекрестках. Чем он жив, в каком он настроении, и сказались ли на его песнях догматы православия, чьим пламенным сторонником Кинчев является нынче. Также хотелось въявь услышать гимн «Мы – православные», известие о сочинении коего меня несколько не обрадовало.

Религия и художественное творчество не враждебны друг другу. Религия и есть художественное творчество, созидание тела Веры, ее воплощение на земле духовными силами народов и наций. Когда-то православие было творчеством, когда-то творил Иоанн Златоуст и писал Дионисий, когда-то все было живо, истинно, полно провиденциального смысла, касалось подлинных истоков и питало души людей. Где же они сейчас, Златоусты? Угрюмый иеромонах Роман, под гитарные переборы отрицающий всю земную жизнь яко тлен и прах? Где творчество? Нечеловеческая пошлость восстановленного храма Христа Спасителя? Да появись сейчас новый Златоуст – его сошлют подальше, чтобы не нарушал отчетность. Никакого развития, никакого дыхания жизни, никаких поисков взаимопонимания с миром – всё в православии застыло, зачленено, раз и навсегда улеглось и оформилось. Все попытки принести в это холодное и высокомерное царство свою горячую голову, по-моему, плачевны. Хорошие артисты, отъехавшие в православие, начинают хулить свою профессию – но ведь, скажем, в прошлом веке все артисты были православными, а некоторые и совсем набожны и в вере истовы, что несколько не мешало им служить Теат-

ру. Что за вечное проклятье несамостоятельных умов – категорически противопоставлять Веру и Мир? Ведь это – тупик, горестный и для Веры, и для Мира.

Надо заметить, нового Златоуста из Кинчева пока не вышло. Песня «Мы – православные» получилась слабой и незажигательной. Припев там такой: «Мы – православные – йе-йее», то есть окончание слова растягивается, выпевается в типичном рок-н-рольном междометии. Смысл тоже, в общем, можно свести к этому же: главное что? Главное – мы православные – йе-йее. Если это не апофеоз кича, то что же это?

Но худосочное и абстрактное морализаторство православного Кости было растворено и утоплено в потоке иной, живой песенной речи. В своих странствиях по диким русским полям он погрубел и, кажется, устал – но ничуть не изменился по существу. Все так же смотрит в небо и видит, что «смена тысячелетий – лишь улыбка Творца». Все туда же зовет его «солнца белая рать» и благословенная природа, воспевая которую Костя успокаивается и отдыхает от смуты и боли. Все с той же тревогой глядит он в современную круговерть, с тоской спрашивая себя: «Как же это случилось – нас застали врасплох? Ведь мы знали игру, мы играли жизнь – а теперь идем за повелителем блох!» (Цитирую по памяти и, возможно, не точно, поскольку вследствие шума и гвалта расслышать можно около половины текста.) Так же мчит-ся он неизвестно куда лихой ночью по воспетой им «трассе

Е-95» и заканчивает концерт не рецептами быстрого и дешевого покаяния, а печальным: «Кто я? Знаю ли я, кто я? Знаю ли, кто мой отец? Помню ли, как зовут мать? – я не берусь отвечать...»

Конечно, если выбирать между самодовольным и корыстным демонизмом и смиренным исполнением старинных ритуалов, пусть уж лучше смирение. Но точно ли выбор таков? Нет ли другого пути? Я не советую Константину Кинчеву – что из меня за советчик! – а так же, как он, сама себя спрашиваю... В целом он по-прежнему молодец. Он имеет право рифмовать «гроза – глаза» и «любовь – кровь», потому что жизнью и судьбой отмыл все на свете расхожие банальности, и его «гроза» – настоящая, и «кровь» его – тоже настоящая кровь. Он, конечно, исчерпал форму рок-н-ролла и довел свое сценическое существование до академизма танца маленьких лебедей, но другой формы, видимо, для него пока не приурочено, и тем тысячам людей, что по-прежнему стекаются на его концерты, он нужен таким. Если бы Константин Кинчев задумал баллотироваться в Государственную думу, я бы проголосовала за него сама не задумываясь и других бы сагитировала. Хоть один честный человек – с гарантией – был бы в этом аду. Но коли ему сподручнее заниматься воспитанием подростков методом внушения того, что мы православные, – пусть себе, с Богом, занимается. «А если тебе не по сердцу мой путь – выбери свой или выбери с кем. А мне по барабану вся эта муть – я не червонец,

чтобы нравиться всем!» – вот так примерно довольно обиженно заявил Костя в одной песне, обращаясь к неведомому оппоненту. И совершенно справедливо. Пусть он повторяется: повторение – оно ведь мать учения. Пусть в его песнях идут все те же дожди, падает все тот же снег и сияют все те же звезды. «Все то же солнце ходит надо мной, но и оно не блещет новизной» (Шекспир в переводе Маршака). В отличие от иных собратьев по року, Костя уберется от «черных присяг» и не приторговывает свинцовыми мерзостями «русского национального единства». Этот благородный и высококороченный дух, чье падение было бы сокрушительным, удержался на высоте простой человеческой ответственности и порядочности, а это многого стоит. И пусть себе его шальные фаны горланят, идя по Большому проспекту дружными игрушечно-революционными толпами: «Мы православные – йе-йее!» Оно и забавно, и безопасно. А если твой красный шарф побил моль, и уши не выносят громкой музыки, и давно не до звезд, и шейные позвонки сковал остеохондроз – так, сынок, Костя в том не виноват.

1998

Олег Меньшиков: девять тезисов

1. Его нигде нельзя увидеть

Сегодня любая статья про Олега Меньшикова (далее именуется сокращенным, а может быть, полным именем ОМ) начинается с того, что он нигде не появляется, редко дает интервью и живет уединенной жизнью самой заправской звезды.

Наконец-то. Как гласит русская пословица: «Оттерпимся, и мы люди будем». Итак, «страна-подросток», по выражению Маяковского, наконец отмучилась, родила-таки самую настоящую звезду. ОМ избран в звезды наидемократичнейшим способом – публикой вообще и мыслящей публикой, то есть критикой, в частности. Его заваливают премиями и отодвигают на небо. Уходи, дескать, не маячь перед глазами. Нам срочно нужна своя, русская, доморощенная Грета Гарбо. Мы заслужили ее! Напрасно сам артист думает, что мифы и легенды о нем выдумывают журналисты. Журналисты тут играют некоторую роль – они проводники общей идеи про ОМ, стихийно возникающей в массах. Кто первый сказал, что ОМ будет сниматься у Стивена Спилберга за 7,5 млн долларов? Тишина. Никто не говорил, а только, скорее всего, ОМ будет-таки сниматься у кого-то в этом роде за примерно похожую сумму. Таково общее русское наше ему по-

желание. Миф о Спилберге и ОМ начал свою автономную жизнь в средствах массовой коммуникации. Олицетворение крайней степени общественного безумия явилось в образе женщины по имени Бэла Шерстнева, которая неделю подряд записывалась на автоответчик телеведущего Сергея Шолохова с настойчивой просьбой передать через Олега Меньшикова сценарий для Стивена Спилберга. Решительным волевым усилием я прервала эту, уже тройную, спираль сумасшествия... Когда я развлекала друзей рассказами о нашем родном фестивале «Кинотавр», коммуникация прерывалась каждый раз в одном и том же месте – на попытке рассказать о пребывании на нем ОМ. Люди смотрели на меня с недоверием и опаской (за мое психическое здоровье?). «Да как же, – говорю, – своими глазами видела, люди: пил водку, закусывал, как все, арбузом». – «Чем-чем?» – «А-арбузом», – отвечала я, начиная уже сомневаться в правдивости собственных впечатлений. Наконец меня осенило, что тот образ, вполне живой и симпатичный, который я пытаюсь транслировать, им не нужен. Они устали от всеобщей растиражированности и доступности. Им надобен некто героический и несказанный, недоступный, недостижимый, божественный. Какой тут может быть, извините за выражение, арбуз. Вот если бы я сообщила, что, по моим секретным сведениям, ОМ живет в замке у Снежной Королевы и хочет сложить из льда слово «вечность», все было бы на месте. Вскоре мы прочли бы в газетах о том, что ОМ знает точно, как сложить вечность из

льда, но они с Королевой не сошлись в цене: ОМ требует за это весь мир и коньки в придачу, а Королева коньков-то и не дает... Встречаю знакомого, молодого режиссера, условно говоря, М.П. «Фильм буду делать, – сообщает. – Герои нужны». – «Возьми ОМ», – отвечаю. «Ой, нет, это невозможно, его не достать». «Ну, М.П., – думаю я, – человек, который не может достать нужного ему актера, видимо, не является режиссером». Доставайте как-то, друзья. Пришло время делать невозможное.

2. О нем ничего нельзя прочесть

То есть если вы купили в метро журнал «Огонек», где на обложке изображен ОМ, то, конечно, у вас его никто не отнимет. А не купили – ну, все. Я пришла в театральную библиотеку с целью прочесть то, что до меня написали про ОМ предшественники. Не люблю писаний в стиле «отойдите все, сейчас я скажу». Надо учитывать мнения тех, кто думал о том же, что и ты. У ОМ довольно большая библиография. Однако прочесть почти ничего не удалось. Все было вырвано, вырезано, унесено, похищено страстными руками неведомых вакханок и менад! (Поскольку, я полагаю, они планируют похитить и мою статью, я их прошу: не делайте этого. Бедняжки, я понимаю обуревающую вас страсть, но из библиотек воровать нельзя. Потому что – нельзя.) Кое-что прочесть все-таки удалось. Мнение критики достаточно одно-

родно. Александр Тимофеевский без всяких оговорок называет ОМ гениальным. Александр Соколянский считает его героем нашего времени, поступая с редким для себя простодушием. И это, заметьте, критики мужского рода. О критиках женского рода нет смысла что-либо разьяснять. Фатальное свойство звезд – вызывать любовь к себе. Наверное, так нужно для чего-то. Для «увеличения количества любви», что ли? Бог знает. Я – нет.

3. Существует ли он на самом деле?

ОМ среднего роста, хорошо сложен. Интересно бледен. Как у большинства любимых героев Достоевского, у него черные глаза. Так сказать, «очи черные». Изображать эти очи могут что угодно. Хоть божественное вдохновение, хоть демоническую насмешливость. К тому же он не тенор, а баритон. Из чудом уцелевшей статьи Светланы Курач («Театр», 1986, № 5) я узнала о ранних театральных работах ОМ. Она тогда думала так: «Образы, создаваемые Меншиковым, не пронизаны какой-либо одной, важной для актера, объединяющей темой. Общее во всех его героях – лишь жизнелюбие и жажда деятельности». Критика того времени была пронизана идеей о какой-то «теме», что должна пронизывать актеров. Я прекрасно помню, что все мы, родившиеся в конце 50-х – начале 60-х годов, на момент восьмидесятых были объединены именно «жизнелюбием и жаждой дея-

тельности». А темы никакой не припоминаю... Из критических описаний ясно, что ОМ уже в молодости был классическим, традиционным русским актером школы Художественного театра. Он бы мог сыграть в том самом неповторимом русском спектакле, где Всеволод Мейерхольд играл Треплева, а Константин Сергеевич Станиславский – Тригорина. Он абсолютно понимал своих героев и перевоплощался в них абсолютно. Он играл испорченного мальчишку Буланова («Лес» А.Н. Островского) без осуждения: «Конечно, – пишет критик, – он и глуповат, и трусоват, и угодлив чрезмерно, но совсем не тянет его заклеить: подлец!» А описание Гани Иволгина в исполнении ОМ совпадает с текстом Достоевского: «В нем самом есть какая-то чертовщинка, проглядывающая то в недобром блеске черных глаз, устремленных на князя, то в язвительной усмешке, иногда кривящей тонкие губы». То есть в ОМ, как положено герою Достоевского, и черт есть, и Бог...

Интеллигенция ходила в театр, а к народу ОМ пришел в образе Костика из «Покровских ворот» Михаила Козакова. Хороший мальчик, легкий, веселый, умный, фантастически обаятельный. Сама Татьяна Миткова (!), мадам НТВ, назвала Костика своим любимым киногероем. Мне фильм понравился, скорее всего, но я не обратила особого внимания на ОМ. Такие легкие люди мне нравились в жизни, а от творчества я ждала мрачных страстей и великой борьбы. Тогда шла грозная волна «красного русского рока». Тогда я стояла на

спинках кресел развалившихся Домов культуры и кричала Константину Кинчеву: «Мы вместе!» Тогда Сергей Шолохов в телепрограмме «Пятое колесо» изобретал секс и эрос для русского народа, который ему поверил. Тогда мы боролись с Драконом! Фантастическое обаяние ОМ мы оценили, но оно не потребовалось – на войне ни к чему цветы. В фильмах «Родня» Михалкова и «Полеты во сне и наяву» Балаяна ОМ играл некий «образ молодежи» вообще. Ничего определенного сказать было невозможно. Хороший молодой человек. Задиристый. Лукавый. Себе на уме. Кто его знает, на что он способен? Далее нам известно, что ОМ сыграл любимого мною в детстве героя Максимилиана Робеспьера, а также Калигулу из пьесы Альбера Камю в постановке Петра Фоменко. Как играл? Понятно – гениально, как же еще. Кто-то видел людей, которые что-то слышали о тех, кто это посмотрел.

Здесь на страницах нашего повествования появляется исполненный возвышенной печали образ Ванессы Редгрейв. Героиня «Блоу-ап» Антониони, задумав сыграть великую танцовщицу Айседору Дункан, материализуется в России с пикантной целью – найти русского актера, точь-в-точь похожего на великого поэта Сергея Есенина. Напряженные и где-то мучительные поиски закончились тем, что эксцентричная англичанка умыкнула нашего ОМ, который похож на Есенина примерно так же, как Ельцин на Горбачева, но тут уж, видимо, было не до сходства. Блоу-ап! Похищение прошло

быстро и безболезненно. Отпуская своего принца Гамлета в положенную ему по штату Англию, публика вздохнула с пониманием. Так влюбленные, разлучаясь, шепчут: «Так будет лучше для нас обоих...» Во всяком случае, под крылом Ванессы Редгрейв наш Homme Fatal провел время смены общественно-экономических формаций, приватизации, всего того, чего мы тут нахлебались, – как говорят, в относительном финансовом благополучии. И хорошо. Что бы он тут, талоны на водку получал в ЖЭКе? За роль в спектакле «Когда она танцевала» он получил некую европейскую премию. Как он там играл, мы знаем и, не тратя лишних слов, скажем, что, когда она наконец оттанцевала, ОМ вернулся на родину и сыграл в спектакле «N.». Это уже я видела и расскажу. «N.» был сделан по дневникам танцовщика Вацлава Нижинского. Видимо, Редгрейв заразила ОМ идеей танца. В детстве я писала сказки. Одна начиналась так: «Ночью, когда за окошком тихо падал снег, потихоньку двигался диван. Но это был уже не диван!...» Так вот, это был не-Нижинский! Вот две оценки. Нина Агишева («Театр», 1993, № 8): «Настоящий романтический герой рождается редко, может быть, раз в пятьдесят лет. Может быть, в русском театре такого вообще не было со времен Павла Орленева. Меньшиков оказывается артистом театра еще более правдоподобного, чем Московский Художественный... время благоволит к нему. <...> Во всех своих ролях Олег Меньшиков, помимо остального, всегда играет клоуна и ребенка, того самого божьего клоуна, о кото-

ром грезил безумный Нижинский. Даже в Калигуле его было что-то от Маленького принца, что-то трогательное, детское и подлинное». Критики нашего поколения, конечно, сразу опознали своего. Хотя с тем, что ОМ более правдоподобен, чем Художественный театр, трудно согласиться. Перебор. А вот слова о «подлинности» – верные. ОМ в роли N. был в самом деле подлинным, и бытие его было вполне гениальным, но оно не удерживалось на одной и той же высоте. Странная пьеса, отсутствующая режиссура – спектакль то взлетал, то опускался. Вот слова умудренного опытом Бориса Львова-Анохина: «Я не знаю, является ли редкая для актеров его поколения техника Меншикова природным даром (как было, скажем, у М.И. Бабановой) или она выработана редким для его современников трудом. Но так или иначе она производит ошеломляющее впечатление. <...> Нижинский был сумрачный, немой, замкнутый гений, а Меншиков в этом опусе – сама обворожительная контактность, неотразимая общительность, обаятельная артистическая кокетливость, ловкость, лукавство, живость, житейская расторопность. <...> И в самом его безумии есть что-то озорное, хитрое, едва ли не веселое, что-то от талантливой мистификации. <...> Элегантно, щегольски, светло, „резвясь и играя“, интерпретирует ОМ несчастье, одиночество и безумие Нижинского. Все это только предлог, повод для демонстрации действительно ослепительного актерского мастерства. <...> Легкомысленная затея» («Театральная жизнь», 1993, № 8). Трудная жизнь

спектакля «N.» приводила, думаю, к тому, что ОМ иной раз не познавал самого себя, а оставался самим собой. Описание N., сделанное критиком, я думаю, – это описание самого ОМ в быту. Но бывало и творчество, и многие видели другого N. – такому единодушию критики трудно не поверить. Я доверяю тому, что пишет Агишева, но я лично видела то, что видел Львов-Анохин. Да, ОМ может быть «романтическим героем», а может быть душкой-милашкой, Актером Актеровичем. Вернемся к кинематографу-старичку. Мы прибыли наконец к фильму «Дюба-дюба» Александра Хвана. Мы пришли к перелому. Это очень важное место. Здесь произошла материализация экзистенциального героя. Здесь у нас, как писали Сартр и Камю, пограничная ситуация. ОМ выбирает: кем ему стать, палачом или жертвой? Он еще не знает, что такое жизнь, но понимает, что такое смерть, создающая ценность жизни. И он делает неслыханный выбор. Начиная с этого времени он становится и палачом, и жертвой.

4. Любой проект с его участием имеет успех

Где симпатичная, неопределенная миловидность славного паренька последних советских фильмов? Кончился наш СССР, развеялся как дым. Началась Россия. Начался выбор. И у ОМ проступает лицо, его настоящее лицо. В «Дюба-дюба» он выбирает зло. Он решает, что «все позволено», – а ответит за этот выбор он в «Утомленных солнцем». Все мож-

но! С такими-то силами в душе, когда способен придумать любой сценарий, и все пойдет по плану! Подумаешь, человека пытать двое суток, отнимая деньги. Что хочу, то и делаю. Ох, загуляла по России эта самая «Дюба-дюба», ох, полилась кровь, ох, поскакали грязные денежки... У героя в «Дюба-дюба» есть как бы оправдание: он хочет спасти из тюрьмы девушку, которую он когда-то любил. Когда был Костиком из «Покровских ворот». Ау, Костик, нет больше в тебе любви. Как писал великий русский мистик Даниил Андреев, «демоны любят только себя, и с такой исключительной силой, на которую не способен ни один человек». Спасенная возлюбленная откровенно противна герою. Но он что-то еще пытается сделать, уже совсем машинально. Пытается доиграть свой сценарий: вот тут-то, в этом месте, когда я ее спас, я должен быть счастлив. А я несчастен. Он не понимает, что счастья уже не будет никогда, если ты сделал свой выбор в пользу зла, не являясь верным слугой Сатаны. Слуги Сатаны никого не пытаются спасти и, как правило, не пишут сценариев в жизни. Они идут по своему плану, здоровы, веселы и живехоньки. А героя «Дюба-дюба» ждет расплата – смерть. Так и должен был заканчиваться фильм Александра Хвана. Но Александр Хван не смог сделать того, что смог Никита Михалков. Он не смог выполнить любимого завета Ингмара Бергмана: «Убей своих любимцев». Отвечая на Каннском фестивале 1992 года на вопросы Сергея Шолохова, Хван сказал: «Меньшиков – это мое внутреннее "я"». – «Это ваше

внутреннее „я“ такое хорошенькое?» – мило улыбнулся Сережа, сняв с помощью иронии откровенный трагизм этого признания. И вот мы видим «обыкновенное чудо», как выразился Евгений Шварц. Любовь Хвана к герою ОМ воскрешает его! После смерти наш герой как ни в чем не бывало отправляется в некий мистический бар некоего мифического аэропорта пропустить рюмочку. Дело предстоит трудное – он направляется прямо в фильм Никиты Михалкова «Утомленные солнцем». В тот фильм, который получит первого русского, а не советского «Оскара» в той самой Америке, куда собирался на стажировку несчастный герой «Дюба-дюба». Прочитирую теперь критика Татьяну Москвину, сделавшую для этого фильма, кажется, все, что критик может сделать для художника. Статья «В поисках любовника» («Сеанс», № 10), статья, ужасно рассмешившая каких-то неведомых мне богов – во всяком случае, я слышу их веселый смех. «Что-то случилось, что-то произошло с веселым мальчиком из „Покровских ворот“, и он явился десятилетие спустя с отблесками адского огня в чудных взорах, с „томлением грусти безнадежной“, с негодяйскими повадками „переступившего черту“, с неизъяснимым очарованием своей изломанной эгоцентрической души и прочими прелестями Падшего ангела. <... > В „Утомленных солнцем“ история демона воспроизведена во всей последовательности: изгнанный из рая герой Меньшикова возвращается в залитую солнцем райскую обитель, где живет возлюбленная, дабы все это

уничтожить. Он могущественнее всех персонажей фильма и, с наслаждением притворяясь хорошим мальчиком, давним знакомцем, не может скрыть тайного знания, мерцающего в глубине очей (а демоны вообще сильны „тайным знанием“, поскольку пересекли Вселенную по вертикали). Остатки слабого, милого, страдающего, человеческого и нечеловеческие дерзость и гордыня переплетены в герое Меньшикова так, что двойствен и двусмыслен буквально каждый его взгляд, каждая реплика». Как заметила Эльга Линдина, роль построена «на трагическом контрасте желанного и уже невозможного» («Экран», 1995, № 1). Да, все решено и подписано. Не воплотиться отличнику-работнику НКВД Дмитрию Андреевичу в самого себя – молодого, талантливого, влюбленного, счастливого. Ангел пал окончательно, бесповоротно. Он это прекрасно знает. Он хочет одного: быстрой смерти. Но пистолет не стреляет. Судьба говорит ему: нет. Иди своей последней дорогой. Теперь уж до конца. До самого дна ада. Неслыханное обвинение бросил Никита Михалков русской интеллигенции! Он сказал ей: «Вы сами выбираете зло». Что бравый комдив, дурачок, жертва Великого Обмана! Он служил Сатане, но думал-то, что служит людям, Родине. А тот, кто должен был служить Богу, а пошел к Сатане – вот он виновнее всех. ОМ-Митя по-прежнему обаятелен. Этого от него не отнимешь, как-никак бывший ангел. Но сколько страстного, напряженного зла в его по-прежнему необычном бытии. Сколько ужаса и восторга в том диком,

исступленном, нечеловеческом взгляде, каким он глядит на лицо Сталина. Ужас – оттого, что он прекрасно знает, кто перед ним. Восторг – оттого, что он мелкий слуга, а это Хозяин. И слуга отдает Хозяину честь. И теперь только тишина и только вены, которые надо перерезать «не здесь, а вот здесь», как говорила его бывшая любовь. «Что-то случилось, что-то произошло с веселым мальчиком из „Покровских ворот“»... А что произошло с теми людьми нашего поколения, которые выбрали зло? Что случилось с веселым мальчиком Александром Невзоровым, который тайком пробирался на мясокомбинат, чтобы кого-то там уличить, разоблачить, схватить жареный факт и унести его на «600 секунд»? Посмотрите нынче на эту старую, толстую, вздорную, крикливую бабу. Что случилось с Сергеем Курехиным, гениальным музыкантом, который должен был бы стать Моцартом нашего времени, а вместо этого, заигравшись в балаганчик и перепутав кровь с клюквенным соком, придумал со злодейским и гениальным Лимоновым Эдичкой карикатурную партию ационал-большевизма». Что «одинокому злодею» Эдичке эта партия! Он еще порезвится на белом свете. А Сергей Курехин – нет. Его сердце перестало биться, и сколько бы мы ни плакали о нем – все будет мало... Итак, мы оставляем фильм «Утомленные солнцем» там, где ему положено быть, – в лучах славы и движемся дальше. Хотя, надо заметить, когда я перечитывала свою статью о любовниках, выдающуюся по нахальству, слова про «чудные взоры» и «неизъяснимое очарование» ОМ

меня рассмешили. Нет, критики так писать не должны. Критик должен быть как носорог. «Приехал актер такой-то, играл скверно». А я уж хвалю так хвалю! Ругаю так ругаю! Никакой меры нет.

5. В конце фильма он должен умереть

История о том, как экзистенциальный герой в пограничной ситуации становится и жертвой, и палачом, повторилась три раза. «Дюба-дюба», «Утомленные солнцем» и «Кавказский пленник» составили своеобразную трилогию ОМ, повесть о жизни и смерти в отсутствие любви. Добротный, ладно скроенный и крепко сшитый фильм Сергея Бодрова, к творчеству которого я питаю давнюю слабость... хотя почему слабость? Это первая ласточка русской политической корректности, которую, я думаю, высоко оценят на родине этой самой корректности. Тот «мистер Грин», о котором я писала («Сеанс», № 11), заметит свою птичку, добродушную, мягкую и человеколюбивую. «Зачем мы здесь с оружием?» – недоуменно спрашивает камера Павла Лебешева. «Здесь надо бар после войны открыть», – предлагает Саша своему сопленнику Ване (Сергей Бодров-junior). Откроем, Саша, но без тебя... Что-то раздражало меня в работе ОМ. Я понимала, что играет он отлично и как всегда, но раздражение было. Наконец я поняла, что хочу отклеить усы с этого лица. Усыгодились в молодости, когда были вторичным по-

ловым признаком. Но теперь они мешают. Усы Сашки-детдомовца, у которого больной сын в Чите и который травит байки про яйца и презервативы, мешают лицу ОМ, получающему все возможные русские, европейские и мировые премии за актерскую работу. Алена Солнцева неплохо написала про этот образ: «Меня удивляет, как рафинированному и веждущему суперзамкнутый образ жизни Меньшикову удалось подсмотреть эту особую уличную грацию, эту блатную жестокость, это обаятельное безмыслие и одинокую неприкаянность российского наемника и снова обеспечить подлинность снимавшемуся хоть и в приближенных к правде жизни, но все-таки в декорациях, очень красивому, постановочному фильму» («Огонек», № 29). В фильме Бодрова воспроизведена архетипическая ситуация: два бойца, два товарища, два солдата на фатальной русской войне с Кавказом. Один холерик, другой флегматик. Один человек войны, другой человек мира. У одного есть мама, у другого нет. Весь слой характеристики, адресованный широкой публике, сыграл ОМ легко и блестяще. Публика принимает его моментально и одобрительно ржет. Ей нравится, что звезда спустилась к ним и играет «одного из нас». Но то, что нравится народу, раздражает часть образованной публики. Томительное желание отклеить ОМ усы вызвано тем, что эта часть хочет видеть своего героя. Но права присваивать себе ОМ интеллигенция не имеет, и народные демократические усы с лица Саши из «Кавказского пленника» мы не отклеим с вами уже никогда.

ОМ сыграл и для народа, и для интеллигенции. Для народа – своего бессменного Костика, который научился убивать и которому это понравилось, для интеллигенции – экзистенциального героя, решившего стать палачом, а ни в коей мере не жертвой. Он живет в фильме с исключительным напряжением – а вечный Костик, как всегда, беспечно и весело. То он болтает, смеется и танцует – а то сидит мрачно и сверкает зло глазами.

Великолепно сделана сцена, когда ОМ рыдает под марш «Прощание славянки». Он оплакивает русского солдата, таким позором, таким ужасом, такой трагедией заканчивающего историю боевой славы русского оружия. Куда вы забрекли, два товарища, два бойца? Что вы натворили? Но воевать было надо. «Надо, Ваня, это война» – так говорит в фильме ОМ. Позор, ужас и трагедия были неизбежны. И герой это принял. И как только, привезя водку «товарищу майору», он стал беспечно поливать ночную мглу автоматной очередью, стало ясно, что дело может кончиться только смертью. В последний раз прозвучит «Синенький скромный платочек». Рука, вскинутая в последнем привете товарищу. И сама смерть, когда ОМ каким-то невозмутимым жестом пытается поставить на место голову, падающую с разрубленной шеи... Но Сергей Бодров добрый и гуманный человек. Он воскрешает и своего чудесного сына, и ОМ. «Смерти нет, ребята!» – говорит он. Смотрите, ОМ весел, он улыбается, ему там хорошо... Но смерть есть, и герою «Кавказского плен-

ника» там – не будет хорошо.

6. Он связан со своим поколением

Оно узнало и признало его. Веселые девочки и мальчики, выросшие у разнообразных покровских ворот, любят своего актера. И как он мог бы потеряться, и как мы могли бы его не узнать? Все идет по плану. Он не единственный «герой нашего времени». Их много. Кто-то сбился, кто-то запутался, кто-то кого-то не нашел. Но, как заметил давненько Василий Белов (и где он?), «все впереди».

7. Возможно, он гениален

Такие предположения звучали неоднократно. Что я могу сказать? Борис Ельцин тоже гениален, но ему нельзя ни в коем случае об этом говорить. Не знаю, насколько это можно говорить ОМ. В конце концов, гениальность – это умение выполнить все стоящие перед тобой задачи, а не оценка заслуг. Если он это делает, говорить ему про его гениальность возможно.

8. Возможно, он – это мы

На самом деле мы все гении. Только одни это знают, а другие еще нет.

9.....,

но не время и не место говорить об этом. В другой раз,
друзья...

1996

Верить поэтам

О спектакле «Горе от ума»

Попробуйте, читатель, где-нибудь в обществе начать рассказывать о том, как вы кого-то ненавидите или презираете. Если вы остры и речисты, вас будут слушать с большой охотой. А вздумайте вдруг поведать о том, как вы кого-то любите! Какая пелена отчужденного беспокойства повиснет между вами и людьми: вы нездоровы, безумны, ваша картина мира опасно искажена... и вообще, об этом не говорят. Это тяжелая болезнь, которую надо тщательно скрывать и всенепреренно лечить. Но я, не чувствуя никакого стеснения, хочу объяснить, что я люблю спектакль «Горе от ума» с Олегом Меньшиковым в роли Чацкого, — а коли я больна, то имею твердое намерение заразить всех вас, здоровых.

Я люблю этот спектакль не потому, что он являет собой верх совершенства. Я не понимаю, что такое верх совершенства в драматическом театре, который всегда так тесно связан с обстоятельствами своего времени и, по существу, не имеет канонов. Отчетливо вижу, что сценическая ткань спрядена неплотно и действие иной раз оборачивается чтением в лицах; что не все роли исполнены хорошо и в ряде случаев вместо образов является абстрактная театральщина; что при тщательной разработке сценической речи есть неко-

торая пластическая скованность... Но по всему составу этого спектакля разлита какая-то светлая симпатичность, видимо субстанциально присущая Меньшикову и его товарищам. И есть в нем ясная и волнующая мысль-послание, которую можно не прочесть лишь тогда, когда принципиально не желаешь читать подобное.

«Горе от ума», одинокий классический колосс А.С. Грибоедова, страннейшей фигуры отечественной литературы, как известно, считается традиционным испытанием театральной труппы: если все роли пьесы расходятся хорошо, значит, труппа сложилась и дальше можно играть что угодно. Видимо, Меньшиков взял эту пьесу еще и с некоторым дальним прицелом на возможное будущее собрание некоего Театра, контуры которого далеко не ясны. Сейчас актерский коллектив, пестрый и разномастный, только притирается друг к другу, и разница опытов, школ и масштабов дарований очевидна. Добротная, размеренная, без особых подтекстов декламация мастеровитого Игоря Охлупина (Фамусов) сочетается в едином пространстве и с тонко-нервной, психологически «переливчатой» игрой дебютантки Ольги Кузиной (Софья), и с залихватской буффонадой Сергея Мигицко (Репетилов), и с удивительно свежим, смешным и обаятельным исполнением Скалозуба Сергеем Пинчуком, и с такой алхимией и высшей математикой, как сценическая жизнь самого Олега Меньшикова. Тут уж ничего не попишешь, великие актеры не идут косяками. И дело не в сладкозвучных

эпитетах, которыми охотно награждают Меньшикова, — он и без наших эпитетов проживет, а в том, что великие актеры велики тем, что сильно и всерьез тревожат современников напоминанием о других берегах и жизни иной, увлекают порывами мятежного духа и накалом страстей. Они приходят для чего-то и зовут куда-то. И куда же Олег Меньшиков нас, бедных, замученных нескончаемой русской катастрофой, зовет на этот раз?

«Горе от ума», поставленное актером в союзе с режиссером Галиной Дубовской, окутано бережным вниманием и нежной любовью к автору пьесы. Меньшиков явно не считает себя умнее Грибоедова и никакой насильственной «интерпретацией» его не корежит: текст звучит полностью. Тем не менее свой особый угол зрения на пьесу, написанную поперек всех правил и законов, у него есть.

Как ни трактуй «Горе от ума», конфликт этой драмы зиждется на онтологическом противостоянии героя и общества, Чацкого и «Москвы». И там, и там есть своя логика, своя правда. Но меньшиковское «Горе от ума» — законченное романтическое сочинение. А романтическое мировоззрение, если кто не знает, основано на том, что человеку дается полное право на непризнание действительности разумной, вплоть до решительного с ней разрыва. Речь идет не о высшем смысле Действительности-Бытия, но о временном, жалком, мелком, искаженно-суетном облике мира, созданном инерцией и случайностями и не озаренном горним све-

том.

Так вот, спокойно и весело, без всякого могучего сатирического гнева, обществу и «Москве» в новом «Горе от ума» отказано в правоте. Мы не увидим никаких монстров – все сплошь милые люди, забавные человечки. Посмотрите, скажем, на Скалозуба-Пинчука, которого вечно изображали каким-то чудищем, – он молод, строен, высок ростом, хорош собой и, коли служит с 1809 года, стало быть, герой Отечественной войны. Он и глядит молодцом и героем – но живет в своем маленьком мирке наград и парадов, и никогда и никуда ему оттуда не выйти, очерчен сам собой и намертво заперт, как и все остальные, согласившиеся жить балами и обедами, привычками и ритуалами, мелкими крупичками «житейской мудрости» и всем тем, что понятно, удобно, комфортно, рядом, под боком, что не требует усилий и не предполагает взлетов.

И вот в этот тихий, игрушечный и довольно безобидный мир падает «беззаконная комета» – отчаянно и безнадежно Иной человек.

Появление Олега Меншикова на русской сцене после пятилетнего перерыва обставлено с комической торжественностью. Вот Софья и Лиза (Полина Агуреева), две подружки, болтают о прошлом – на авансцене справа. Тоска и нервность героини при воспоминании о Чацком, интонация горького упрека и обиженного самолюбия (исчез на три года!) явно свидетельствуют, что бывшее чувство живо. Лиза: «...

Хотела я, чтоб этот смех дурацкий вас несколько развеселить помог». Девушки мечтательно задумываются – а что, если... Слуга Петрушка, кувыркаясь, отрешенно произносит: «К вам Александр Андреич Чацкий». И, словно мимо-летное виденье, сзади пулей проносится Меньшиков – «чуть свет уж на ногах – и я у ваших ног». Тут зритель обычно смеется – дудки, герои так не выходят. Удивленные персонажи пытаются повторить произошедшее. «Хотела я, чтоб этот смех дурацкий вас несколько развеселить помог». Снова вбегает Петрушка и на этот раз радостно вопит: «К вам Александр Андреич Чацкий!!!»

Ну конечно. В глубине сцены, наверху, распахивается круг-оконце, и оттуда, в вихрях театрального снега, кто-то невероятный самозабвенно кричит свою вечную реплику... Он не приходит, а врывается, вваливается, с дороги, прямо в валенках, требуя сейчас же и немедленно всего и сразу – любви, счастья, понимания, восторга – ответа, ответа! По какому праву? Как это – по какому праву? Вот же он весь тут, и разве можно быть умнее, красноречивее, обаятельнее, и кто еще умеет так мыслить, так чувствовать, так говорить? В жизнерадостном, озорном злословии меньшиковского Чацкого нет ни позерства, ни желания обидеть. Это – естественная стихия самодовольного, неуспокоенного, неусмирленного бытия. Просто он поэт – вот и говорит, как пишет. И видит перед собой не маленькую привычную реальность – а целокупный ход жизни в другом ее измерении...

Да, да. Все-то мудрят в нынешнем театре, интерпретируют, трактуют – я не против, пусть люди ищут, это хорошо. Но суть-то в том, что для рагу из зайца нужен заяц, а для, например, постановки «Гамлета» нужен человек, который на три часа поверит, что он – тот, кому суждено связать разорванную цепь времен и кто заставит нас поверить в это. Человек, который спросит себя: «Быть или не быть?» – а мы вдруг вздрогнем и подумаем: а действительно? Можно, конечно, этого человека поставить на кубик льда, подвесить к колосникам, запихать в клетку, развести под ним костер, полить водой, если не жалко. Главное, чтобы он существовал, не правда ли?

Меньшиков всегда, в любых ролях, говорит прозаический текст как поэтический – то, что умел Владимир Высоцкий и, по счастью, продолжает уметь Сергей Юрский. Это сложно ритмически организованная речь, с особыми периодами-перекличками, интонационными «рифмами», россыпью точно выдержанных пауз и собственными «знаками препинания». Но теперь, когда в распоряжении актера наконец сами стихи, его упоению нет предела. Это речь для ценителей и гурманов, для помешанных на чистом эстетическом восторге, для тех, кто понимает, что заставить так прозвучать монологи Чацкого – немыслимо. И ведь притом, что нам за дело сейчас до крепостного права, французика из Бордо, любви к мундиру или иных пафосных обличий чего-то безвозвратно уплывшего и неведомого? А вот подите! Заворажи-

вает не пафос, а страстное, упругое, непримиримое отношение этого человека к жизни. Не паноптикум «грибоедовской Москвы» у него перед глазами – а милое и любимое, но так нескладно, так глупо, так криво-косо живущее Отечество. Даже, извините, с большой буквы. Он рвался к Отечеству и любви – а встретил Москву и Софью.

Любит ли он Софью? Вообще, с тех пор, как о любви спел Влад Сташевский, а «последним романтиком» назвал себя сладенький Валерий Меладзе, тема показалась мне закрытой... Да, он не понимает эту реальную Софью, пошедшую на унижительный и никчемный компромисс, не желает понимать, старается удержать какой-то свой, заветный, взлелеянный в мечтах образ. «Не верь, не верь поэту, дева». Исчезнет на три года, а потом явится, уверяя в любви и упиваясь красноречием, – опасный человек! Вот Софья Ольги Кузиной и не поверила собственной мечте и страстной тяге, мобилизовав все ресурсы самообмана. Оттого ее расплата столь велика, хотя она тоньше, умнее и личностно богаче всех прочих персонажей кукольного московского мирка. Кому дано, с того и спрашивают, такие дела. Она, по крайней мере, понимает, что говорит Чацкий, – операция, совершенно невозможная для остальных...

Итак, что же Москва? Чем она виновата? Романтическое добродушие, пронизывающее спектакль, когда мир отрицается не из ненависти, а из органической невозможности принять его за истину, и то обстоятельство, что в пье-

се Грибоедова люди выясняют отношения ослепительными рифмованными стихами, привели к тому, что в меньшиковском «Горе от ума» нет бытовой обстоятельности, плотности житейской атмосферы, характерологических подробностей. Хотя на столе у Фамусова стоит самовар, пить из него чай никто не будет. Чай надо пить у Островского, а у Грибоедова все-таки взято другое измерение действительности. В изящной и легкой сценографии Павла Каплевича, весело прыгающего от игры мотивами классического ордера в начале к конструктивизму в финале, заключена идея того, что зритель все-таки будет смотреть комедию в стихах – даже, собственно, одно огромное, лирически бессвязное стихотворение, развернутое в комедию. Столкновение этого Чацкого с Москвой, сыгранной в виде вереницы очаровательных придурков, – источник натурального комизма. Они не понимают совсем ничего из того, что он вещает. Непонятен сам порядок слов, строй фраз, ход мысли. Люди как-то испуганно моргают и боязливо съеживаются от неведомой и явной угрозы – он против нас, против того, чем мы все живем! Нарядно одетые (коллекция костюмов «Бал» принадлежит Игорю Чапурину), торжественнодвигающиеся, точно на дефиле высокой моды, они большей частью трогательные и жалкие инвалиды привычного круговорота суеты. Из череды персонажей можно особо выделить уморительных графиню-бабушку (Людмила Евдокимова) и графиню-внучку (Татьяна Рудина).

Навек ошеломленная своей злосчастной женской судьбой, вульгарная до своеобразной эстетической выразительности, графиня-внучка с таким отчаянным комическим напряжением и немыслимым акцентом выговаривает французскую фразу, что реплика Чацкого о господствующем на балах смешении «французского с нижегородским» становится констатацией факта... А у бедненькой графини-бабушки явно был роман с князем Тугоуховским – во всяком случае, когда он закрывает ей глаза, она с привычной обрадованно-печальной готовностью многолетнего узнавания, не видя его, восклицает: «Князь!» И они тихо кружатся в вальсе – у князя на руках шесть княжон, и он ничего не слышит, какая-то тут давняя, смешная и трогательная драма... А якобы грозная графиня Хлестова (Екатерина Васильева) – просто неглупая, но вздорная и скучающая старожительница скучных балов, явно это не ее масштаб существования, но ничего не поделаешь, так прожита жизнь, и выхода нет. И уж совсем стукнутый суетой, законченно обалдевший и обезумевший Репетилов – Сергей Мигицко довершает впечатление обаятельного идиотизма грибоедовско-меньшиковской Москвы. Это, конечно, отдельный цирковой номер – появление Мигицко, – но мне правда кажется, что роль только выиграла бы, наемки актер на какую-то репетиловскую внутреннюю драму, пусть и юмористически сыгранную, ведь, чтобы так обалдеть и обезуметь, надо, на свой лад, быть недюжинным человеком...

И над всем этим инвалидным миром стоит поэт, живущий своей внутренней душевной музыкой, самовольный и непри- творный. Иногда эта внутренняя музыка звучит въявь – и за возвращение в театр композитора Валерия Гаврилина создателей спектакля долженствует спокойно поблагодарить. Чацкий-Меньшиков все равно выходит победителем – это они проиграли, а не он. Так жить – все видя, все чувствуя, все понимая, на все отзываясь сильно, без рассудка, говорить, что думаешь и от всей души, – это и есть доступное человеку счастье. Он совсем не умеет лицемерить и реагирует на любой звук мира мгновенно и остро. «Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?» – спрашивает он Софью и в комическом ужасе закрывает рот ладонью – ой, дескать, что ж я ляпнул-то. Вот он честно хочет понравиться Фамусову и уверить его в том, что он хороший и положительный, однако на реплику Фамусова «В мои лета не можно же пускаться мне вприсядку» насмешливо-раздраженно парирует: «Никто не приглашает вас». Оттого и плачет в финальном монологе по-настоящему, расставаясь с надеждой на подлинную связь с миром, который его оттолкнул в испуге. «Безумным вы меня прославили всем хором?» А я буду жить по своим законам, пусть в одиночестве, тоске и отчаянии, но буду – а вы, как хотите, тут танцуйте...

И зачем они приходят неизвестно откуда и тревожат нас – не соглашайтесь, не примиряйтесь, не сдавайтесь, не лгите себе! «Что пользы в нем? Как некий херувим, он несколько

занес нам песен райских, чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь» (Пушкин). А приходят такие затем, чтобы сообщить современникам мысль настолько простую и ясную, что непонятно, как с ней жить.

Мысль о том, что надо верить поэтам, и слушать умных людей, и ждать человека, которого любишь, три года, тридцать лет, триста лет! – как будет суждено, и не даваться в лапы «умеренности и аккуратности», и не жить тем, что подвернется под руку, и на все иметь свое мнение, и говорить его, и расплачиваться за него... А иначе не только в русской стороне, а и на всем свете от ума будет одно только горе.

Ему сорок лет, но ОН МОЛОДО ВЫГЛЯДИТ

«Кухня» в постановке Олега Меньшикова на гастролях в Санкт-Петербурге

Где-то лет двадцать назад гостевал у нас знаменитый спектакль Анатолия Васильева «Взрослая дочь молодого человека» (кажется, первоначальное название пьесы Виктора Славкина было «Мне сорок лет, но я молодо выгляжу»), запавший в душу целому поколению интеллигентов-шестидесятников, да и всем театрам. Самим шестидесятникам нынче за шестьдесят, подросли новые сорокалетние, которым тоже пора выяснять – в вечных формах театра, – на что ушла жизнь и как жить дальше. Возраст считается рубежным. В фильме Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву» герой Олега Янковского, запутавшись в личной жизни, созывает на свое сорокалетие близких знакомцев, пытаясь надрывным шутовством утишить терзающую его тоску. Там, в этой картине, мелькнет и герой нашего сегодняшнего разговора, Олег Меньшиков, с нахальством и жестокостью юности («юность – это возмездие») унижающий бедного сорокалетнего «старичка». А вот довелось двадцать лет спустя и самому «оставаться за старшего», собирать антрепризу, принимать решения... Во всяком случае, в поставленном им

спектакле «Кухня» Максима Курочкина очевиден довольно высокий уровень художественных притязаний. Из васьковской «Взрослой дочери» взята отличная характерная актриса Лидия Савченко, как бы осуществляющая связь театральных времен, да и сочинение пьесы внутри театра, специально для данного постановщика тоже напоминает метод работы Васильева и Славкина их счастливой поры. На этом сходство кончается, потому что «скорбный труд и дум высокое стремление» Меньшикова не принесли полноценного художественного результата. Однако зачем он затеял свое странное, головоломное предприятие, мне кажется понятным. У нас снимается два фильма в год, в одном из которых обычно играет Меньшиков, аккуратно получая затем Государственную премию. Давнему любимцу публики, собирающему на каждом спектакле похоронное количество цветов, начала грозить «тепловая смерть» в объятиях современников. А сильный организм с большим запасом прочности инстинктивно боится постоянной температуры эмоционального комфорта. Вот актер и придумал себе мытарство – вместо А.С. Грибоедова, чью пьесу «Горе от ума» он поставил в 1998 году, взять драматурга Максима Курочкина. Пьеса Курочкина, на мой вкус, фантастически плоха. Следы некоторой одаренности, правда, в ней есть. Например, образ здравомыслящей поварихи тети Вали (ее как раз играет Савченко) или Адвоката, воплощающего житейскую пошлость (прием заимствован у Блока, но это простительно), могли бы, будучи

развитыми во времени, занять публику. Но нет честности и надежности таланта, который, как утверждал Владимир Набоков, ручается за соблюдение автором всех пунктов художественного договора. Художественный договор, по которому, скажем, зритель обязуется верить происходящему, нарушается постоянно – верить происходящему нет возможности. В пьесе царит удивительная лень ума, не желающего додумать ни одну ситуацию, и явное пренебрежение всеми законами композиции. Они существуют, я вас уверяю. Если герой помер посреди пьесы – нет смысла все оставшееся время говорить о его чрезвычайных достоинствах, которых он нам уже не предъявит. Если вы показываете зрителю в начале драмы шесть персонажей, потом теряете к ним всякий интерес, а потом в конце они собираются рассказать вам всю свою жизнь, то зритель начнет мучительно припоминать, кто это. Пьеса Курочкина по составу напоминает какой-нибудь «винт», самодельное наркотическое зелье, которое отважные русские безумцы варят на кухне в кастрюльках. Потом вколол – и ты уже король бургундов, причем иногда насовсем. Слабые цветастые стихи, лирическая ирония, взятая напрокат у драматургии Александра Блока, лжеафоризмы («Тот, кто потерял все, кроме логики, потерял больше, чем тот, кто потерял все», «Мечту человечества исполнить легче, чем мечту одного человека»), масса ничем не занятых героев, которых можно преспокойно выкинуть вон из пьесы (так М.Е. Салтыков-Щедрин, будучи ответственным

редактором «Отечественных записок», однажды писал с гордостью своему корреспонденту, что ему удалось вытравить из чьей-то повести «целое действующее лицо» без ущерба для смысла – из пьесы Курочкина вытравить можно более половины лиц).

Но ведь Олег Меньшиков – человек вполне образованный, талантливый и, что важнее, абсолютно вменяемый. Для чего-то он (вместе с режиссером Галиной Дубовской) взялся за эту историю, в которой запутано и мистифицировано решительно все. Что-то поманило его сочинять трехчасовое представление (а пьеса творилась совместно с труппой и постановщиком, и часть ответственности за композиционные грехи лежит и на них) с непрерывным словоговорением. Маячил ведь некий идеальный образ своего, заветного, «другого театра» – бесплотного, как сновидение, легко играющего с мифами, метафорами и метаморфозами. Вот люди современности собираются на кухне – а вот уже все поплыло в миф, и явились нибелунги, Зигфрид с Кримхильдой, Хагеном и прочие. Почему нибелунги? Нипочему. Могли быть и Меровинги, или Плантагенеты, или Ланкастеры. Главное – чтоб короли и рыцари, да не те, реальные, из грязно-кровавого Средневековья, а как на детских утренниках играют. Чистенькие, приятные, в жестяных коронах, с деревянными мечами. Решать сложные задачи не получится, если не освоены более простые. Убедить нас, что именно на кухне собираются именно люди, каждый со своим характером, а не ар-

тисты, говорящие плохой текст (боже, как они только все это выучили!), – обязательно нужно, если предстоит игра с временами и пространствами. Наполнение мифа на реальность может получиться только из рельефной разницы того и другого. Но бытовая часть «Кухни» так же бедна художественной образностью, плотностью деталей, как и «оперная». Во «Взрослой дочери» Савченко чистила вареные яйца для салата пять минут, и это было остроумно и по делу. Здесь она чистит картошку полтора часа, и это – никак. Я читала много театроведческих ругательств в адрес «бытового театра» и никогда не могла понять, где обвинители этот театр видели. Как нынче артисты ходят, разговаривают, смеются – так люди в жизни не делают. «Кухня» не стала исключением – люди кухни не живые, а кукольные. Их условная гибель в финале ничуть не трогает.

Ничуть не трогает и главное событие пьесы – убийство славного Зигфрида (в «кухонной» ипостаси он называется Новенький), о невероятном совершенстве которого толкуется всю пьесу и которого играет миловидный и будто чем-то сильно перепуганный артист Никита Татаренков. При полном отсутствии действия – будь он хоть Лоуренсом Оливье, эту роль было бы не спасти. Почему владельца замка, короля бургундов Гюнтера – его играет сам Олег Меншиков – так переклинило на этого Зигфрида, что он с маниакальным упорством убивает его во всех временах, мне постигнуть не удалось. Может, «убить» – это эвфемизм какой-то? Но нет,

вроде вот он, Зигфрид-то, лежит на каталке без явных признаков сценической жизни. А уборщица Надежда Петровна (Оксана Мысина), вспомнив, что она его жена Кримхильда, грозно требует голову убийцы мужа. А тут бродит еще и Брюнхильда (Татьяна Рудина), которая жена Гюнтера, но она никому не мстит, потому что в мирной жизни была Татьяной Рудольфовной, и Гюнтер, который всегда был Гюнтером, ее никогда не любил, так кому тут мстить. Костюмы Игоря Чапурина. Вот это оливковое, с пояском, что на Кримхильде, пожалуй, я бы купила. Еще много говорит Адвокат с портфелем и пистолетом (Геннадий Галкин) и спящий на кухне Ленивец, которого все зовут артистом и который потом утверждает, что он Атилл, повелитель Востока. Гюнтер коварно подбивает Кримхильду, вместо мести, выйти за него замуж. Не за Гюнтера выйти замуж, о непонятливые мои читатели, а за эту Атиллу (так обозначено имя персонажа в программке, хотя настоящего вождя гуннов звали Аттила, с двумя «т»). Кроме того, кухня уже куда-то делась, и вместо нее своды замка типа как в «Трубадуре». Художник Александр Попов. Вот критики бранят Павла Каплевича, а по-моему, Попов куда хуже. Слева кто-то уныло играет на губной гармошке. Музыка Бориса Гребенщикова. На исходе третьего часа спектакля к персонажам начинаешь привыкать.

Хотя среди актерской команды есть любопытные индивидуальности, именно подбор актеров – «кастинг» – неудачен. Три главные женщины, хорошие актрисы (Рудина, Мысина и

Галина Петрова в роли повара Медянкиной), принадлежат к одному женскому типу (худые, нервные, длиннолицые, современно-стильные), а ведь должен был быть какой-то контраст. Юноши же все сплошь бесцветны и безлики. Может быть, Меньшикову лучше ставить оперы? Там бесплотность и абстракция сценического рисунка хоть подкреплены музыкой. Здесь есть над чем подумать Мариинскому театру...

Теперь о главном.

...Он появляется, как и в «Горе от ума», сверху, на левом балкончике, вызывая – без всякого преувеличения – бурю аплодисментов. Тут-то и понимаешь, что общество не на спектакль пришло. Можно подумать, спектаклей мы не видели. Люди пришли совершить акт языческого жертвоприношения и отдать своему кумиру толику денег, цветов, времени, желания, мечты. Акт состоялся. Однако что с нашим кумиром? Кому мы поклоняемся – вернее, кому в его лице мы поклоняемся? Кем наш герой сегодня явится – «...Мельмотом, космополитом, патриотом, Гарольдом, квакером, ханжой, иль маской щегольнет иной, иль просто будет добрый малый, как вы да я да целый свет? Знаком он вам? И да и нет...»

Меньшиков играет злобного, холодного, бездушного «не человека». Это он сам так говорит – «я не человек». Действительно, человеческого в нем скудно. С ехидной иронией и ядовитым презрением обращается он со всеми персонажами – и с Брюнхильдой, вроде бы женой (они прожили

пятнадцать лет? невозможно поверить), и с Кримхильдой, к которой он вроде бы питает какие-то чувства (никаких следов этих чувств нет в собственно сценическом тексте), и с забавной тетей Вале́й, и с верным слугой Хагеном, остальных вообще едва замечает. «Связи, отношения, оценки» (выражение театроведа Е.С. Калмановского), составляющие питательный бульон сценического действия, отсутствуют почти что полностью. Меншиков, невидимой стеной отделенный от всего и всех, ничего никому не излучающий и излучений не принимающий, ведет монологическое существование, и весь этот долгий и бессвязный монолог посвящен одному: отстоять и обосновать свое право убить злосчастного юношу Зигфрида. Тот, бедняга, замороженный какими-то «навскими чарами», соглашается, что так, конечно, будет для него гораздо лучше. Какой же из него герой – победитель дракона, когда это типичная «депрессивная личность» жертвенного склада, каких полно во всех сектах. В разговоре с Кримхильдой герой Меншикова утверждает, что теперь Зигфрид переселился в него и там, внутри, растет. Короче говоря, наш любимый артист совершенно созрел для роли серийного убийцы или какой-нибудь мистической гадины. Вообще, из этого фэнтези-триллера с присвоением чужой сущности можно вынести впечатление смутного оправдания аморализма, и меншиковский Гюнтер – мерзкий типчик, источающий злой холод, оказывается самым убедительным персонажем. Действительно, зачем Кримхильда решила мстить,

когда все произошло по доброй воле, жертва согласна на палача. Потом пришли гунны, что-то там взорвалось, и все погибли. А Гюнтер погиб ли? Вот не ручаюсь. Он как-то хитренько стушевался со сцены и убрался, очевидно, в свою черную космическую дыру, из которой ему пришлось по воле рока выползть на сцену повелевать ничтожными людишками.

В стиле исполнения этой роли Меньшиковым есть нечто высокопарно-романтическое и шутовское одновременно. Такой аккорд – не редкость в современной культуре, избегающей натурального пафоса. Даже в самом низу ее идут поиски пластической иронии – как, скажем, в клипе Бориса Моисеева «Черный лебедь», где этот мученик поп-культуры, утыканный перьями а-ля Марлен Дитрих в «Шанхайском экспresse», утверждает, что он не такой, как все, а напротив того: он – черный лебедь (я когда первый раз увидела, меня от смеха чуть удар не хватил). Но у Меньшикова, разумеется, не кич – а ирония преднамеренная, так сказать спасительная. «Уж не пародия ли он?» Его герой не «черный лебедь», а более таинственный и аристократический «черный квадрат» – но обведенный по ходу спектакля каемочкой шутовства. К концу представления он объясняет: предыдущее сообщение о том, что он не человек, неверно, и он является человеком. Кто ж так шутит! Мы прямо испугались все. Даже столь хорошенькому королю бургундов непозволительно троекратно мочить приятеля и высокомерно декларировать,

что так и надо...

Свобода, свобода, самая пленительная и жестокая вещь на свете. Со времен «Калигулы» Петра Фоменко артист Олег Меньшиков не знает режиссуры. Он давно живет всеми радостями и ужасами своеволия. Он может выбирать все что угодно – пьесу, партнеров, форму самоосуществления... все, кроме смысла собственной воли, а это – вне выбора. И обнаруживается коварство простых вещей – нибелунги нибелунгами, но надо же на сцене куда-то девать руки и ноги. Фоменко – тот знает куда. Меньшиков – пока не знает, потому что способность к сочинению пластического, образного сценического решения есть способность редкая, ни в какой связи не находящаяся ни с умом, ни со знаниями, ни с воспитанием, ни с волей. И поэтому половину второго действия «Горя от ума» актер таскал в руках пальто (собираясь уходить, что ли?) и стоял на коленях. А почти все первое действие «Кухни» держит в руках серый пуховый платок и тоже много стоит на коленях. Иногда простудно подкашливает. Ему явно нечем заполнять сценическое время – ему, умевшему вести счет на секунды... Скованная пластически, невнятная по смыслу постановка «Кухни» не вызывает явных признаков горячего интереса к людям – как-то все (на мой личный взгляд) абстрактно, безжизненно, отвлеченно. Все-таки режиссеру драматического театра надо знать, понимать (а в идеале – и любить) людей, их разнообразие, пестроту, нелепицу и сумбур их трудной жизни. Но сорок лет,

прожитые Меньшиковым, – это мираж. Ему не то в два раза меньше, не то в сто раз больше. И интерес ко всяким там «историям поколений» и житейской канители не для него. Недаром он так редко играет роли своих современников – на опаленных крыльях нашего героя не лежит пыль земных дорог. Однако вечность, созданная им в этой постановке, довольно отвратительна. Эта вечность еще кошмарнее свдригайловской баньки с пауками – стерильно-холодная, мрачная пустота подземелья с бутафорским трупом юноши в центре. Бр-р...

При субъективном идеализме на грани солипсизма наилучшим выходом для Меньшикова-актера был бы моноспектакль, на основе фрагментов классической драмы, составленный опытным драматургом и поставленный специально приглашенным режиссером. Но ведь Ф.М. Достоевский предупреждал нас, что человеку прежде всего надобно не разумно-выгодного, добродетельного хотения, а – самостоятельно-го. «Кухня» – такое вот самостоятельное хотение. В стране, где «звездами» называют загадочных Носковых-Басковых, говорить это слово уже неудобно, но Олег Меньшиков – самая что ни на есть звезда. Он молодо выглядит. Обворожительно улыбается. По-прежнему таит в себе «вещество мечты». Билеты по две тысячи рублей были раскуплены в один миг. Зрители по-прежнему его любят. Пока память о «Сибирском цирюльнике» не выветрилась из населения, можно и с «Кухней» знатно прокатиться по России. Какие времена,

такие и кумиры. Хотите жаловаться? и куда? и на что?

А какие силы победили в нашем герое – человеческие или нечеловеческие, об этом мы узнаем от Олега Меньшикова или, точнее, от его «даймона»-вдохновителя в следующий раз. Как говорил Гамлет Шекспира-Пастернака, «актеры не умеют хранить тайн и все выбалтывают».

Февраль 2001

Герой нашего романа

Как положено герою, взлелеянному авторским вымыслом, он должен появиться в конце сложноподчиненного предложения, точно в конце гостиничного коридора, дойти до зеркала, войти в него и выйти, продолжая свой призрачный фатальный путь то ли один, то ли уже вдвоем. Олег Меньшиков. Герой. Наш ответ Голливуду. Три раза фильмы с его участием номинировались на «Оскар» («Утомленные солнцем», «Кавказский пленник», «Восток-Запад»), и один раз заветный символ был получен; прошлым летом наш герой отправился в Кремль за третьей по счету Государственной премией (за невезучего «Сибирского цирюльника», который бы и «Оскар» получил, если б не полное отсутствие у этого фильма, что называется, фарта); он живет в Москве на Энской набережной, ездит на джипе «Мерседес» с шофером, имеет просторный офис с репетиционным помещением на Энском бульваре; билеты на поставленный им спектакль «Горе от ума» с собой в главной роли стоили семьсот рублей (верхняя граница цены) и продавались мгновенно; билеты на новую постановку, пьесу «Кухня» М.Курочкина, ценой перевалили за тысячу с тем же результатом; он прекрасно выглядит, отлично одевается, окружен преданными друзьями и товарищами; его любят неистово и беспрдельно, как исстари положено любить натуральную звезду; недавно он согласил-

ся стать лицом швейцарской фирмы «Лонжин» – это чуть ли не самые дорогие часы в Европе.

Ну, и что в нем особенного?? —

раздраженно спрашивают мужчины, настоящие мужчины, лысоватые, на кривых ногах, с мобилами и кредитными картами, когда и их жены открывают глянцевого журналу и говорят: «А, Меньшиков...» – голосом, не обещающим ничего хорошего для семейной жизни. Что особенного? Как раз – ничего особенного. Среднего роста, нормальных пропорций, брюнет, глаза карие, но кажутся черными, улыбка правильная, открывающая зубы аж до восьмерки. Универсальное лицо – в любой европейской стране примут за своего, а немного грима – так и в Древний Рим или в Иудею или в Персию, пожалуйста, за милую душу. Человек вообще, идеальный человек, ни родинки, ни плешинки, ни кривинки, ни временных, ни национальных примет, можно на картинке печатать как пример образцового кроманьонца за подписью: Отряд хордовых, Гомо сапиенс, белая раса.

А почему его так любят?

В отечественном меньшиковедении сложилось два направления, изучающих феномен любви к Олегу Меньшикову: это теория пустоты и теория фатума. Теория пустоты гла-

сит, что на безрыбье и рак рыба, что публика постоянно нуждается в приятных красивых парнях и девчатах для обожания, что к девяностым годам прежние кумиры постарели или изменились до неузнаваемости и перестали соответствовать запросам времени и народа. И тогда неплохой, но вовсе не гениальный артист Меньшиков, будучи интуитивно расчетливым и обладая некоторой интересной пустотой в личностном устройстве (что позволяет вчитывать в него любые свойства, как это происходит с литературными героями), был демократическим путем выбран в российские кумиры. Нам надо на кого-нибудь молиться – вот и молимся на Меньшикова, хотя его человеческий и актерский масштаб вполне себе средней руки. О нем легко мечтать, потому что он – никакой: заполняй пустоту чем хочешь. Сторонники теории фатума полагают, что теория пустоты – это чистой воды русофобия и декаданс. Отчего же так обижать родную землю, подозревая ее в полной неспособности породить настоящую звезду, подлинного рокового мужчину, носителя таинственного и жуткого дара – вызывать любовь к себе и служить образом массового соблазна. Фатумисты считают, что Олег Меньшиков – во-первых, замечательный артист, прямо-таки не хуже никого (во всяком случае, в Англии его оценили высоко – он получил премию Лоуренса Оливье за спектакль «Когда она танцевала», во Франции у него, после фильма «Восток-Запад», берут автографы, и так было бы в любой другой стране, надо полагать, сыграй там Меньшиков). Во-вторых, он

– орудие провидения, заложник рока, призванный рождать в зрителях материю мечты. На вопрос, почему к этому призван именно он, наш жалкий, земной, эвклидовский ум ответить не может, слава богу. Однако не все товары лежат на витрине, человек не может быть измерен суммой внешних примет успеха, а «между чашей и устами всегда найдется место для несчастья», как писал Альфред де Мюссе. Я довольно хорошо знаю творчество Меньшикова, и к тому же мы слегка знакомы. И вот если по-простому, по-обывательски спросить меня, дескать,

И что за человек Олег Меньшиков?

Отвечу искренне и честно: «А черт его знает!»

Взять, к примеру, интервью с ним. Они случаются, вопреки мифу об их отсутствии. Его спрашивают, он отвечает. Говорит какие-то слова, вполне связные. При этом ничего не остается в памяти, никакого впечатления личности не происходит и вообще нет ощущения, что состоялся какой-то диалог в информационном поле Земли. Мастер исчезновения, Меньшиков возвел вокруг себя крепостную стену, за которой растет заколдованный лес. Таинственное зеркало, вмонтированное в его психическое устройство, рьяно бережет своего хозяина и отражает все энергетические потоки, к нему направленные, обратно. Тут есть что беречь. Меньшиковский роковой дар – талант то есть – интереснее и обшир-

нее своего носителя. Этот дар, рожденный из духа музыки, живет за словами, между словами, вне слов и на слове его не поймать. На дружеских вечеринках Меньшиков обязательно садится за фортепьяно или включает караоке и облегченно и с видимым наслаждением поет. В этой стихии ему привольно.

Меньшиков родился и вырос в мирной благополучной семье и во всю жизнь не имел никаких видимых неурядиц, кроме разве язвы желудка и попадания в больницу по сему поводу. Тем не менее много лет он с исключительной силой играет одних только трагических неудачников, несчастливцев с изломанной судьбой, больными нервами, расшатанной психикой, нелюбимых, ненужных, обманутых, покинутых, страдающих и плачущих. Только в последних картинах у него появились хоть какие-то родственники (мама там, жена), а до того его герои пребывали еще и в отчаянном сиротстве. Затопленный обожанием и поклонением, он сыграл тем не менее отверженного поэта А.А.Чацкого в «Горе от ума», и, когда артист был в ударе, люди плакали в финале спектакля вместе с ним.

Никогда не жил в нужде (говорит: не было денег – занимал под будущие съемки, значит, было у кого занимать, что неудивительно) – и в переносном смысле слова тоже, то есть не нуждался ни в чем и ни в ком. Сами появлялись, приходили, предлагали, увозили, награждали, дарили, затянутые в некий строго очерченный магический круг. Однажды среди

приятелей, в «Театральном товариществе 814», зашел шутиливый разговор о том, что каждый из нас делал бы, окажись он на тонущем «Титанике». Галина Дубовская, сорежиссер Меншикова по «Горю от ума», предположила о Меншикове: «Ну, три варианта: либо плакал и отчаивался, либо впал в полную прострацию, либо распоряжался, помогал и командовал, а может, по очереди все сразу». Я развеселилась и говорю: «Господь с вами. Да он и не заметил бы никакой катастрофы на „Титанике“. К нему бы пришли и сказали: Олег Евгеньевич, будьте так добры, перейдите в шлюпочку, у нас тут небольшие проблемы. И отвели бы под белые руки, и он только в море заметил бы, что, оказывается, проблемы были большие».

Он засмеялся. Потом сказал: «Абсолютно точно».

Люди, попадающие в магический круг этой судьбы, обязаны выполнить свое предназначение, а потом безропотно идти восвояси. Тут все по доброй воле – их никто не приглашает входить и никто не держит, когда они уходят. Вот вам картинка с Московского фестиваля 1999 года. Банкет в саду «Эрмитаж». Меншиков проводил церемонию открытия с щегольским артистизмом идеальной модели. Теперь сидит за столом, пьет, закусывает, болтает, ослепительно улыбается знаменитой улыбкой прирожденного превосходства, охотно раскланивается, правда, его покой берегут два увесистых, но добродушных с виду охранника. Заходит разговор о том, что накануне в Москву приехала Ванесса Редгрейв, знамени-

тая актриса, которая в свое время, потрясенная Меншиковым в роли Калигулы, увезла его в Лондон играть спектакль «Когда она танцевала». Год где-то Меншиков жил в Лондоне, играл Есенина с Редгрейв-Дункан. Теперь Редгрейв, появившись в Москве, сразу, с порога рассказала прессе, как высоко она ценит этого блистательного, неповторимого русского актера. «Так трогательно, – говорит неповторимый актер и поворачивается к сидящим слева. – А где, кстати, Ванесса Редгрейв? – Поворачивается направо. – Вы не видели Ванессу Редгрейв? Нет?» Нет, не видели. Разговор заходит о другом. И так ясно-ясно, что, пройди сейчас мимо Ванессы Редгрейв, раздастся чарующий баритон: «Ванесса, боже мой!» А не пройдет мимо – как говорится, и бог с ней...

Велик ли его талант?

Все режиссеры и все партнеры всегда давали меншиковской работе на сцене и экране высшие оценки. Но его творческая жизнь движется негладко, неровно, какими-то импульсами – резко взлетел на «Покровских воротах», а потом долго, до мрачно-романтического фильма «Дюба-дюба» Александра Хвана (1992) жил в кино полупроявлениями, мгновениями, не в настоящую силу. Поставил, почтительно и прилежно, «Горе от ума» и вдохновенно играл месяца три – а потом заскучал, надоело, искра высекалась с трудом (так неровно, на даре Аполлона, игравали в прошлом ве-

ке русские трагики-гастролеры). Сейчас, в спектакле «Кухня», играет что-то совсем странное – владельца замка и кухни, короля Гюнтера – холодную эгоцентрическую гадину, не признающую мира вне своего злобного и неврастенического «я». Но этот проект – его самостоятельное хотение, значит, была внутренняя необходимость сыграть именно такую роль.

В силу абсолютной музыкальности он может сыграть на любом языке – его французский в картине «Восток-Запад» безупречен фонетически, при том что языка он не знает. Но вот любую роль он сыграть не сможет. Вряд ли ему удалось бы создать некий отдельный от себя, объективированный характер. К тому же ни в одном его герое нет никакой оценки «от автора». Он представляет себя в предлагаемых обстоятельствах и переводит себя, обыкновенного и бытового, в нечто высшее и творческое. Как в любом большом актере, в нем заключена некая весть современникам, некое послание.

Это рассказ не про маленького, простого, обыкновенного человека, но про существование гордое, обособленное, отдельное, высокое, упрямо сопротивляющееся – вплоть до преступления и безумия. Рассыпавшийся в начале 90-х русский социум выбросил в хаос жизни массу упрямых индивидуалистов – и Меньшиков, конечно, их герой, но герой артистически идеализированный и романтизированный. Вот, скажем, его последняя работа – Алексей Головин из фильма Режиса Варнье «Восток-Запад». Человек совершил трагическую ошибку – вернулся в сталинскую Россию и погру-

зил себя и свою семью в ад. Все, что он совершает в фильме, далеко от нравственности – он и отрекается, и обманывает, и предает, во спасение жены и сына из ада. Это странным образом ничуть не касается его личности и души. Как был дивный и чудесный, так им и остался. Поступки – сами по себе, человек – сам по себе. Трагический накал горя, отчаяния и вины обеспечивает полное сочувствие меньшиковскому герою. Точно так же не подвержено никакому сомнению право Чацкого судить, насмешничать и разрушать чужую жизнь – он поэт, он существо высшей породы, он живет своими страстями и мечтами, он прав, а не мир, который оттолкнул его в испуге...

Время активного разворота России к миру превознесло такого актера – с лицом, уместным в любом европейском или американском фильме, гордого индивидуалиста, воинственно хранящего собственное достоинство и талант и убежденного в том, что жизнь дает за человека ту цену, которую он сам себе назначит. Своего рода «русская мечта».

А почему он не женится?

Самое интересное в этом вопросе – то, что ответ всем (в Москве, в этом кругу) известен. Но даже отпетые журналюги из желтой прессы принимают участие в общем заговоре умолчания. «О личной жизни ничего не известно». «Тайна, тайна – никто не знает». Проще говоря – не хотим, не желаем

знать, подите все прочь, оставьте нам хоть одного героя, про которого – «ничего не известно». Затыкаем уши, закрываем глаза, ничего не желаем слушать. Он другой, он не такой, как вы все, свиньи. «Туман, секрет, загадка». Не надо никаких жен, ничего не надо. Чей? Ничей, твой, мой, всеобщий. Любownik для всех – покупай билет, смотри и мечтай, будь ты хоть кривобокой старушкой. Не отбирайте последнее, гады.

Что хотите пишите – не поверим. Будем твердить как закливание, как молитву, как просьбу о пощаде – неизвестно, неизвестно, неизвестно...

Меньшиков сыграет Эраста Фандорина?

Видимо, так: Никита Михалков собирается продюсировать экранизацию романа Б. Акунина «Статский советник», с собой в роли князя Пожарского и Меньшиковым – Фандориным, и это было бы идеальным совпадением. Фандорин – фантомный герой. Но вот же он осуществился на словах, и полюбили же его читатели – вместе с седыми висками, японской гимнастикой, «это раз, это два, это три» и графинями в будуаре. Теперь фантомный герой имеет возможность экранного воплощения, и, я думаю, он это сделает. Потому что своего Фандорина Акунин не выдумал, а заметил, уловил какую-то пока бесплотную тень, какой-то носящийся в эмпиреях и эфирах дух. И этот фантом наверняка давно облюбовал Олега Меньшикова, мастера изображать «некто» и

«нечто», как своего возможного воплотителя.

Есть актеры, пришедшие в искусство «от земли», «от времени», «от общества», «от знакомого театра», а есть — «из ниоткуда с любовью». Странное это племя, точно призраки или привидения, и замедленными шагами марионеток рока проходят они свое жизненное поприще. Они прославляются мгновенно. Бывает, что их вдруг перестают снимать, неизвестно почему (могу напомнить нашего давнего Овода, немыслимого красавца Олега Стриженова). С ними вообще мало происходит понятного и объяснимого. Так что Фандорин для Меншикова — это было бы хорошо, это еще один шаг в тумане национальных грез, еще одно «зеркало для героя», которого нет и который есть.

Современники, любя Меншикова и его фантомного героя, начинают уважать сами себя и что-то понимать о ценности отдельного человеческого существования. Сказать, что нет в этой отдельности, вызывающей массовый интерес, никакой печали, не берусь. При всем моем восхищении его творчеством Меншиков для меня — пришелец из другой галактики. Он и играет чаще всего таких пришельцев, которые метеорами пронзают окружающее пространство, проездом из ниоткуда в никуда, к вящему несчастью свидетелей сего трагического падения. В девяносто девятом году о нем вышла книга. Продираясь сквозь высокопарные благоглупости этого сочинения в четыреста страниц, читатель с удивлением может обнаружить, что герой книги не беседовал с

ее автором. Но дело обстоит еще хуже. Он ее даже не читал. Можете вы себе такое представить? «Да я посмотрел, там на обложке написано – Олег Меньшиков, заслуженный артист России... Я не заслуженный артист России, все вранье. Ну, значит, и остальное не лучше».

Действительно, из-за бюрократических несурязиц (Меньшиков не работает в стационарном театре, и некому его «выдвинуть») официального звания у него нет. Фыркнул как-то: «Ну и ладно, подумаешь... пускай им будет стыдно».

На руке – ясная, глубокая, длинная-длинная линия жизни.

Соблюдает православные обряды.

Железная воля.

Раздражителен и нервно подвижен в высшей степени. Любит гостиницы... все, коридор закончился, наш герой входит в свой номер.

Дверь закрыта. Просьба не беспокоить.

Ноябрь 2001

Джентльмен неудачи

О сериале «Золотой теленок»

Когда, набравшись мужества, я нырнула в канализацию, то есть вышла в Интернет, дабы посмотреть, что пишут об Олеге Меньшикове, сыгравшем Остапа Бендера в «Золотом теленке», то чуть не заболела от мутного потока злобной и безграмотной ругани, которую изрыгала анонимная чернь. С тем же лакейским сладострастием, с каким эта чернь когда-то превозносила артиста, теперь она желает его уничтожить. Какое-то мерзкое, тлетворное жужжание раздается из этих «форумов», несоразмерное поводу, – и мы, люди доброй воли, обязаны дать ему решительный отпор.

Сериал – это одно, а Меньшиков – совсем другое. Сериал мы глянули и забыли, а с артистом нам еще, надеюсь, жить и жить в культуре.

Да, новая попытка телевидения приручить «Золотого теленка» Ильи Ильфа и Евгения Петрова и присвоить таким образом драгоценный памятник антикварного острословия, не удалась. Переключаясь на «фильм режиссера Ульяны Шилкиной» после просмотра очередной серии «В круге первом» Солженицына-Панфилова, консервативный зритель вообще переставал изъясняться членораздельно и начинал хрипеть что-то вроде: «Кто разрешил?! Кто такая?!

Доколе!!!»

Действительно, по режиссуре – ноль. Какой-то фантик. Аккуратно нарезанная и мило упакованная пустотка (правда, приятно озвученная музыкой Алексея Паперного). За всю картину я, может, раза три улыбнулась – и то потому, что некоторые фразы Ильфа-Петрова успела подзабыть. Переноса на экран события авантюрного комического романа, режиссер не придумал ни одного трюка, ни одного самостоятельного кинематографического образа, ни одной шутки. Так и шпарили: раз написано «он подошел к двери, расписался за телеграмму и сказал», то и в кадре ровно это и будет. Эдак восемь серий. Человеку выдали диплом и забыли объяснить, что у кино есть свой язык, – интересно там живут эти веселые ребята во ВГИКе.

Вы думаете, Первый канал, как выдающийся «отравитель колодцев», специально искал самого бездарного режиссера и наконец с воплем счастья нашел и поручил испортить любимый роман всех советских инженеров? Нет, дело обстоит совсем не так плохо – оно обстоит гораздо хуже. Ульяна Шилкина самый обыкновенный представитель новейшего поколения, уже начинающего действовать в искусстве. Проще говоря, они чуть не все такие – с полной расслабухой в головах, промытых мобильным музоном, отравленные профанной болтовней в «блогах» и «чатах», не способные ни на какую концентрацию, несчастные, инфантильные, обманутые, всем довольные, беспомощные и, боюсь, что безна-

дежные «детки из клетки». Это в лучшем случае визуальные дизайнеры, и память о смысле, чувство авторского стиля и вкус к слову у них отсутствуют начисто – им просто-напросто нельзя поручать связанную с этими вещами работу.

Вот чем руководствовались, подбирая актеров? Нет даже подобия ансамбля, так, с боку по сосенке. Если бы авторы намекнули, что у Шуры Балаганова было дворянское детство в собственной усадьбе, то обаятельный и утонченный Никита Татаренков был бы вполне на месте в этой роли – но Шура мелкий воришка, неграмотный дурачок. Дмитрий Назаров (Козлевич) – это луч света в темном царстве МХАТа, артист, крупный во всех отношениях, и своего добродушного молчуна он, конечно, изваял. Но как-то совсем на особицу, изолированно-одинокое существует его забавный усатый великан, никак не сочетаясь, к примеру, с патологическим, несмешным Паниковским (Леонид Окунев). Алексея Дементенко (Корейко) мы знаем в Петербурге как превосходного эксцентрического актера, и он играет интересно – загадочно молчит, таинственно смотрит, видно, что непростая штучка этот Корейко, – и все-таки что и зачем он играет, неясно. Для чего-то потревожили почтенные седины Игоря Дмитриева (Хворобьев), который появился в невнятном и плохо снятом эпизоде. Мелькнула одна из лучших актрис современности Инга Оболдина (Варвара), дабы оттенить жирное комикование Михаила Ефремова (Лоханкин). Но ни в какой узор эти камешки не сложились, так и остались – каж-

дый сам по себе. Песня ни о чем – ни того времени нет, ни нынешнего; время стилизовано без цели и своего отношения к нему, и про обывателя не понять – смеются над ним или, наоборот, жалеют? А что советская власть – это не только прикольный дизайн, были догадки, нет?

Сам по себе и главный герой – ослепительно улыбающийся невеселый озорник в щегольском белом пиджаке, с тоскливыми глазами и легкой, красивой речью. Олег Меньшиков в роли Остапа Бендера не похож ни на кого из предшественников – ни на беспечного заводного южного живчика Арчила Гомиашвили, ни на фрондера и задаваку-интеллектуала Сергея Юрского, ни на мрачно сверкающего клоуна-романтика Андрея Миронова. В том, что играет Меньшиков, определенно есть смысл – поскольку смысл есть в нем самом, но нет плотности, точных ритмов – поскольку нет режиссуры. Меньшиков вообще не способен к художественному лицемерию, к изображению чего-то отвлеченного и неприсвоенного, он не характерный актер, а потому в этом Остапе Бендере мы видим прежде всего героя, знакомого по всему творчеству артиста.

Этот узнаваемый герой, вечный и современный, – неприрученный обществом «человек ниоткуда», невыросший мальчик, бывший мечтатель, упрямый и артистичный индивидуалист, последняя надежда которого сегодня как раз и есть «золотой теленок», заветный мильён, который даст покой и волю, изолирует от житейской пошлости, защитит лич-

ность. В сущности, все пропало, и зацепиться не за что – мир не переделать и личного счастья не найти, но, может быть, возможна хотя бы игра на деньги, в деньги, с деньгами. Как-то это развлекает все-таки... В меньшиковском Бендере нет никакого высокомерия, он обаятелен, как всякий аристократ, идущий в демократию, и неподдельно добродушен, как ни странно. Его жульничество – только форма творчества, необходимая игра. Этот Бендер находится в таком давнем, закоренелом, привычном отчаянии, в таком хроническом одиночестве, что быть с другими людьми – с любыми другими людьми – для него чистое счастье. Ему все нравятся, он всех любит и глядит с нежностью. Пока куда-то идешь, с кем-то говоришь, чего-то добиваешься, жить еще возможно, и для этого Бендера жизнь заканчивается с получением мильёна, а не начинается. Монолог при получении от Корейки чемоданчика – наверное, лучший в картине. Командор пытается ликовать, самому себе заговаривая зубы и умиряя медленно и неотвратимо подступающую тоску. Которая теперь будет «тоска с чемоданчиком» – вот и весь итог долгой и запутанной дороги. Дальше вообще ерунда, какая-то Зося, какая-то попытка загробной заграничной жизни, дурацкий постскриптум...

Без ложного блеска и фальшивого шика, просто, искренне и печально Олег Меньшиков рассказывает нам о добром и талантливом человеке, которому нечего делать на свете, который лишний в общей житейской суете. Остап ли это

Бендер? Наверное, нет. Но это как-то ужасно трогательно. Кругом все гремит, шумит, рокошет, запускаются «проекты» один другого круче... А Меньшиков, как одинокий зяблик, все о чем-то своем поет.

Не надо ругаться. Не нервировать артиста. Кто знает, может, его грустная песенка на каких-нибудь Главных весах перевесит три тонны громокипящих современных «проектов».

Но вот что радует безоговорочно: бурная реакция многотысячной аудитории на экранизацию «Мастера и Маргариты», «В круге первом», «Золотого тельца» подтвердила единственную объединяющую нас силу, и имя ей – отечественная словесность. Наша вера – русское слово, наш царь – русский язык, наше отечество – русская литература. Разве плохо?

2006

Против течения

После многолетнего перерыва Олег Меньшиков вышел на сцену в новой роли. Он играет моноспектакль «1900» по пьесе А. Барикко.

Спектакль «1900» длится недолго, полтора часа, и доставляет искушенному зрителю море удовольствия. Кроме самого Олега Меньшикова и группы музыкантов, таящихся в глубине, на сцене нет никого, что радует всех, кто помнит прежние спектакли «Театрального товарищества Олега Меньшикова» – «Горе от ума», «Кухню» и «Игроков». Великий артист, по моему скромному мнению, не умеет руководить своим театральным коллективом и почему-то окружает себя бесцветными, неодаренными людьми.

Однако за свой талант он отвечать умеет – новая постановка с его участием оригинальна, свежа, ничем не напоминает прежние работы и явно идет «против течения», против того, что «принято носить» в этом театральном сезоне. В ней даже есть некоторый вызов своему времени, тем современникам, что как-то уж слишком легко приняли все правила скучной корыстной игры в жизнь.

Пьеса повествует о странной жизни странного человека. Она построена как рассказ музыканта-трубача, до Второй мировой войны игравшего на пароходе, курсирующем меж-

ду Европой и Америкой, о своем гениальном друге – пианисте по имени «1900» (по-итальянски – «новоченто»). Малютку-подкидыша нашли на корабле, потом обнаружилось, что он умеет потрясающе играть на пианино, нигде не обучаясь, и всю свою жизнь наш «1900» проводит на море, качаясь на волнах и удивляя пассажиров своим искусством, взявшимся будто бы ниоткуда, из глубин самого океана. Никогда, ни разу в жизни пианист не сходил с корабля и, очевидно, в конце концов решил и погибнуть вместе с ним.

Спектакль Меншикова явно двухслоен. В первом слое, специально ярком, занимательном, почти эстрадном, актер играет совершенно понятную зрителям историю. Он нарочито, почти карикатурно перевоплощается в персонажей-обитателей корабля. Шикарно пританцовывает, великолепно напевает и щегольски обыгрывает костюмчики тридцатых годов XX века. Пересыпает речь грубоватыми словечками и солеными шуточками. Показывает зрелое, уверенное в себе мастерство актера, абсолютно владеющего собой. В этом, внешнем слое спектакля все понятно, забавно, смешно и бессмысленно, как в любом шоу. Меншиков будто нарочно показывает свое мастерство, чтобы затем выбросить его, отвести, выкинуть как конфетный фантик. Все это вздор, ерунда, дешевка – и вздор, ерунда и дешевка почти вся человеческая жизнь, кроме спрятанной внутри человека маленькой тайны. Эта тайна чем-то родственна морю и музыке, ее не сформулируешь в словах, и здесь-то и начинается самый главный,

второй слой спектакля.

Один из немногих в своем поколении, Меньшиков умеет передать красоту и сложность внутреннего мира человека. И в этом моноспектакле за щедрым слоем эстрадной «живописи» скрывается нежный, красивый, тонкий этюд о человеке, который прожил настоящую жизнь «внутри себя». Без исторического времени, без общества, без семьи. Здесь Олег Меньшиков на редкость откровенен, открыт залу. Он сначала только намекает о герое, ведя рассказ от лица его друга, и лишь ближе к концу сам становится им – человеком, сбегавшим от жизни в море и музыку. Это победа и трагедия, радость и страдание, счастье и несчастье одновременно, ведь жизнь нашего «1900», при всей чистоте и красоте, все-таки бесплотна и бесплодна. Отрекаясь от пошлости жизни, он, вместе с пошлостью, миновал и саму жизнь...

Простодушный зритель радостно реагирует на то, как Олег Меньшиков переодевается в разные наряды, хохочет и танцует. Зритель более опытный понимает, как тонко и умно нарастают, чередуясь в своеобразном танце, паузы, вздохи, печальные взгляды, мгновения беспощадной искренности и как закономерно наступает трагиромантический финал. Когда героя накроют эффектные волны из черного полиэтилена и он исчезнет легко и бесследно, как и жил.

Вот, можно сказать, последний приют романтизма! Олег Меньшиков, несмотря ни на что, сопротивляется своему времени. Не хочет, чтоб на человеке поставили цену, пре-

вратили в марионетку. Настаивает на праве индивидуума убежать от законов общества, скрыться в волнах своей души, проскользнуть куда-то между нот и прожить жизнь по законам джазовой композиции. Этот нежный, печальный, бесконечно обаятельный и несовершенный спектакль создан не коммерческой, а творческой потребностью актера.

Меньшиков нисколько не замкнут в самодовольном мастерстве. Он играет на удивление открыто, искренне волнуется, хочет быть понятым. Видно, что ничто не прошло бесследно – творческие неудачи последних лет, мерзкие статьи в мерзких журнальчиках, жестокий ход времени. И вот актер хочет объясниться с современниками, рассказать о важном – о сущности жизни, которая вне пользы и выгоды, вне банальностей и даже вне законов общества, но в том, что неизъяснимо. Как блик солнца в морской воде. Или гениальная музыка.

Как любое романтическое произведение, спектакль Олега Меньшикова «1900» поймут и оценят не все. Но те, кому этот изысканный этюд попадет в душу, останутся ему верны навеки – такова уж злостная прелесть романтизма.

2008

Господин Никто

Несколько слов в честь актера Сергея Маковецкого

Все что угодно.

Без сомнения – все что угодно. Любая роль. Я знаю, вы знаете, они знают, он сам знает: Сергей Маковецкий может сыграть все что угодно. Он перевоплотился в композитора Шостаковича безо всякого грима («Скрипка Ротшильда»). Он появился в роли серого мужичка Трофима («Трофим»), и бывалые волки-критики его не узнали. Он может рассказать нам о великой иллюзии Любви (спектакль «М. Баттерфляй») – и с тем же успехом изобразить душу, в которой и отдаленные признаки чувств не ночевали («Летние люди»). Что-то жутковатое и загадочное есть в этом, не правда ли? Не в самой способности к видоизменению и перевоплощению, которая есть нормальное, органическое свойство всякого приличного актера. Что-то странное, тревожное, но и по-своему прелестное есть в превращении реального человека, Сергея Маковецкого, со своей биографией, достаточно сложным личностным устройством и т. д. и т. п., в некую напряженную и чреватую чем угодно пустоту, которая может принять любую форму.

Пожалуй, это он актер-загадка, а вовсе не Олег Меньшиков. Вся загадочность Меньшикова сводится к тому, что он

более-менее похож на интеллигентного человека, которому неловко отвечать на дурацкие вопросы журналистов. Но как актер он вполне укладывается в формулу Станиславского: «я» в предлагаемых обстоятельствах. Просто его «я» поинтереснее, чем у многих других.

«Я» Сергея Маковецкого в предлагаемых обстоятельствах будто бы исчезает. Появляется тот или иной образ. Любой. Какой угодно. Правда, у него есть свои творческие особенности. Сильнее и острее всего ему удаются люди, которых принято называть «ничтожными». Ничтожные люди... вот еще вам одна загадка. Ничтожные люди... что это такое? Люди, которые сами – ничто, или люди, которые ничтожат других? Или это взаимосвязано неумолимой связью? Человек, лишенный действительной, живой и собственной самости, обращается в марионетку чьих-то проказ – то забавную, жалкую и трогательную, то зловещую...

Наверное, Сергей Маковецкий был бы идеальным актером в сценических фантазиях Всеволода Мейерхольда. Эраст Гарин в «Ревизоре» и «Мандате» – вспоминается сразу – тоже был Господин Никто; лаконизм мимики, некая одеревенелость фигуры, пустые глаза, кукольный голос, общее потрясающее и зловещее впечатление – вот как перекликаются-аукаются времена, вновь и вновь сообщая нам, что и таким может стать человек. «Все может случиться с человеком!» – как воскликнул Н.В. Гоголь, которого, к сожалению, Маковецкий еще не играл, а должен бы.

Лучшая роль Маковецкого в театре – Рене Галлимар из «М. Баттерфляй». Лучшая роль в кино – Проводник из «Пьесы для пассажира». Что за жалкое, ничтожное, несчастное и бесконечно трогательное создание был этот Рене Галлимар в блестящей, ироничной и печальной композиции Романа Виктюка!

Стерильный европейский человек в джинсах, стертый цивилизацией до очертаний нуля, не смевший ни любить, ни ненавидеть, ни самостоятельно думать, мелкий винтик дипломатии, переживает величайшее счастье и величайший крах своей жизни, попав в трагикомедию любовной иллюзии.

«Я любил идеальную женщину, и она отвечала мне взаимностью», – обиженно и упрямо твердил этот бедный человек, который – Маковецкий давал зрителям это понять – прекрасно знал, что не было ни взаимности, ни идеальной женщины... Даже женщины – и той не было.

Галлимар-Маковецкий двигался по сцене скованно и замедленно, с механической прерывистостью робота, а широко открытые, будто вовсе немигающие глаза точно смотрели непрерывный сон. Он не мог жить в «действительности», общаться с «реальностью» – то есть с той формой уплотнения тонкой жизненной материи, что мы именуем «действительностью» и «реальностью». А может, он был прав, Рене Галлимар, и любил он идеальную женщину, раз она существовала для него! Пустота, живущая в этом ничтожном че-

ловеке, оказывалась творческой и благотельной, она рождала любовную иллюзию, заполнившую это жалкое существование и подняв его до высот трагикомедии. Вдохновенная точность работы Маковецкого была однажды мне явлена воочию: пару лет назад мне представили культурного атташе одной из европейских стран в Петербурге; взглянула – и стало не по себе. Передо мной стоял... Рене Галлимар Маковецкого. Такой же безупречно стерильный, с автоматической замедленностью движений, с теми же глазами, видящими сон, и безнадежной отъединенностью от «реальности». Только, в отличие от своего сценического собрата, этот Галлимар еще не принял истинной судьбы, и любовная иллюзия еще не протащила его по всем кругам ада...

Проводник в «Пьесе для пассажира» Миндадзе-Абдрашитова – зловещая марионетка, человекообразный Голем, давно сбежавший от хозяина и отлично выучившийся держаться среди людей. «Как тяжело мертвецу среди людей...» (Блок). Нет, этому не особо тяжело. Конечно, сей странный, напевно-однообразный, словно из гулкой пустоты рожденный голос – не очень человечен. И светлый немигающий взгляд из-за огромных очков лишен всякого чувства, всякого конкретного смысла. В прошлом Проводник был безжалостным судьей, точно исполнявшим все буквы закона. Он им и остался – изменились лишь обстоятельства. Автомат будет существовать, пока не испортится механизм, пока некая песчинка человечности, случайно в нем застряв-

шая, не выведет его из строя...

Боги мои, из каких гофмановско-гоголевских inferнальных глубин забрело к нам это существо! Как оно сумело к нам, в основном живым и теплым, приспособиться-приноровиться, ничуть и никак с нами не совпадая.

К нему, Маковецкому – не к нему лично, а к его артистической сущности, – более, чем к другим, применимы слова Гоголя о страшной, непонятной тоске, заполнившей мир. Тоске о развоплощении, расчеловечивании человека, потерявшего самость и пошедшего в услужение к кому-то. Конечно, Господин Никто должен был когда-нибудь да обнаружиться в искусстве. Поскольку он плотно окружает нас в действительности.

Это он сидит в судах, законодательных собраниях, Думах, аккуратно поправляя очки и вежливо отвечая на вопросы журналистов, всегда конкретно и всегда бессмысленно.

Он встретится вам в любых коридорах любых министерств, во всякой дипломатической миссии – но нередок он и в крохотном ЖЭКе, и в вагонах железной дороги, да хоть в гардеробной. «Абсолютный Вахтер» – как называл одну из своих пророческих песен Александр Башлачев. Вы никогда не запомните его лица. Только ощущение непонятной тоски и тревоги, невесть откуда взявшейся. Только холодок пробежит по спине – точно кусочком льда по ней провели.

Никто и Ничто с вежливым любопытством глядит на нас из-за стекла, а кто на самом деле помещен в сей аквариум –

мы или он? И вот уже хочется древним магическим заклинанием отодвинуть этот ужас – «У тебя нет власти надо мной!» И он моментально съежится, потускнеет, станет обиженным и жалким – «А я что? Я – ничего...»

Отличный актер – Сергей Маковецкий. Большое будущее у него. Ведь он может сыграть все что угодно.

Любую роль.

Черный монах придет за тобой

О спектакле «Черный монах»

Спектакль Камы Гинкаса «Черный монах» – лучшее, что сейчас есть в Москве по части старого доброго режиссерского театра, – явно заслуживал иной доли, чем погребение в братской могиле фестиваля «Балтийский дом». Его следовало бы привезти отдельно, с почестями, как событие, пригласить отборную публику и спровоцировать хоть какой-то очажок возгорания в унылой театральнo-общественной жизни города, где все сидят по своим норам и «ни ступить, ни молвить не умеют».

Я видела этот поразивший меня спектакль дважды. В Москве зальчик был заполнен отличной, умной публикой «с улицы», то есть интеллигентами, не утеревшими привычку ходить в театр. В Петербурге, на балконе Театра имени Ленсовета (этот спектакль может идти только на балконе из-за острой и в высшей степени осмысленной игры с пространством), 7 октября собралась странная аудитория, чуть ли не целиком из театроведов и практиков театра, сразившая эмоциональную жизнь композиции Гинкаса почти что наповал. Бесперывный кашель и бессмысленное хихиканье, тяжелые и глупые реакции этой публики поставили меня на грань нервного срыва. Я видела дорогое, обдуманное, живое про-

изведение зрелого режиссерского таланта, отточенную работу выдающегося актера – и стыдилась за вздорный зал, из-за которого Питер опять выглядит как затхлая провинция.

А между тем в Петербурге живет немало людей, способных понять гинкасовского «Черного монаха» – эту трагедию самосознания. Как правило, они сидят дома с книжками, а не участвуют в тараканьих бегах по попаданию на фестивали. Печально, что подлинная аудитория «Черного монаха» его не увидит – и драгоценная гинкасовская «иголочка» не попадет в нужный нерв. Ибо для понимания трагедии интеллекта надо – увы! или ура! – этим интеллектом обладать.

Гениальный и жуткий рассказ А.П. Чехова «Черный монах» – кристалл чистой художественности, способный рождать огромные перспективы смыслов и значений, как и все рассказы зрелого Чехова, – на интеллектуала-логоцентрика производит то же воздействие, что затеи Фредди Крюгера с улицы Вязов на детей младшего школьного возраста. Кошмар приходит на улицу разума из ниоткуда, из бездны подсознания, за-сознания, вне-сознания, наполненной снами, страхами и галлюцинаторной тьмой. Сценическая метафора Гинкаса, воплощенная художником Сергеем Бархиным, развернута с предельной наглядностью: малочисленный зритель ютится на балконе и видит перед собой крошечный помост, утыканный павлиньими перьями, с деревянной беседкой, а за ним – обрыв, пропасть, далекая сцена, обьятая тьмой, где будет прыгать и кривляться таинственное наваждение, при-

шедшее в разум героя, тот самый черный монах (Игорь Ясулович), враг жизни и вестник смерти. Туда, в сладкую и притягательную тьму безумия, влечет магистра философии Андрея Коврина – Сергея Маковецкого, и прочь оттуда тянут его добрые и славные рабы жизни, хозяин сада Песоцкий (Владимир Кашпур) и его дочь Таня (Юлия Свежакова).

Квартет актеров читает в лицах текст чеховского рассказа с малыми купюрами. Прямой речи в этом произведении немного – стало быть, основное повествование ведется от третьего лица, актеры говорят о своих героях «он», «она». Два часа без перерыва – и, начав восприятие спектакля со спокойной и беззаботной пристройки к правилам игры режиссера, редкий зритель не заканчивает сильным волнением, а то и потрясением от пережитого.

Между тем история чеховского героя для нынешней аудитории куда менее близка и понятна, чем в конце прошлого века. Страдания его – незаурядные, и болезнь его – высокая болезнь. Одиноким ученым с расстроенным воображением начинает видеть призрак, который толкует ему о спасении людей, о вечной жизни, о том, что Коврин избран помочь всему человечеству на пути к вечной истине. Для того чтобы по-настоящему оценить, в чем ужас демонической провокации, выступившей в личине черного монаха, надо хоть немного ощущать себя незаурядным и хоть иногда задумываться о вечной истине. Иначе все случившееся с Андреем Ковриным предстанет как обыкновенный, клинически точ-

но описанный случай так называемой мании величия. Полагаю, что Кама Гинкас разбирается в демонических провокациях и тема избранничества занимает его всерьез и давно – вспомним хотя бы его интерпретацию «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского. В этом «Черном монахе» чувствуются следы внутренней борьбы и преодоления, какой-то особенной нервности, пульсации личных дум и страхов – короче говоря, что-то такое Гинкас про этих чертовых черных монахов знает. И обольщаться их уверениями остерегается.

Вот он, «монах»-то, каков: голый торс, брючки, противная серая шапочка вроде купальной натянута на голову, бо-сой, проворный, прыгучий, может и висеть вниз башкой наподобие летучей мыши или сигару закурить с шиком. Уж не этот ли приходил к Ивану Карамазову? Да конечно – этот. В исполнении мастера эксцентрики Ясуловича «черный монах» есть пошлый черт не без обаяния. Герой не придумал его, не вообразил. Он его увидел. Но – почему?

К Сергею Маковецкому – наконец! – вновь слетел его даймон (мифическое существо типа музы, посещающее избранных художников в особые минуты вдохновенного творчества). После отбывания повинностей в антрепризах и плутания в замороченных лабиринтах «авангардных» комплексов Владимира Мирзоева он обрел гениальную роль и выдающегося режиссера.

Надо заметить, Маковецкий – лакмусовая бумажка на качество режиссуры. Он никакой у никаких режиссеров, за-

уряден у заурядных, хорош у хороших и был бы велик у великих. Его абсолютной актерской природе требуется сообщение с живительными источниками творчества. Да, он исполнитель – если ему выпадает играть на разбитом фортепьяно собачий вальс, он старательно играет. Но так ли он играет, когда есть – что, где и на чем играть! То, что делает Маковецкий в «Черном монахе» Чехова-Гинкаса, радует художественным объемом, нервной силой и разнообразной непростотой.

Итак, все вокруг героя, и все в нем; нет героя – ничего нет. Маковецкий выходит на маленькую сцену, с которой два часа не сойдет, – строгий, очерченный, упругий, ироничный, произнесет первые слова о том, что Андрей Коврин, магистр философии, утомился и принял приглашение своих старых друзей погостить у них в имении. И от этого красиво и насмешливо интонированного «у-то-миил-ся» вдруг запрыгает в воздухе первый чертик. До появления черного монаха атмосфера спектакля довольно шутивная, персонажи перебрасываются репликами, то и дело запевая квартет из «Риголетто» «Это шутки, без сомненья, знаю цену им давно», говорят о своих отношениях, о чудесном саде. Но плетение добродушной житейской игры (в ней Кашпур, славный, положительный, басовитый, похожий на всех водевильных чеховских «папаш», естественнее и разнообразнее, чем крикливая Свежакова) пронизано ледяными ироническими токами, исходящими от Коврина-Маковецкого. Он будто бы

притворяется веселым, молодым, живым — а сам отчужден, окутан пеленой эгоцентрического равнодушия. Внимательно отслеживая все свои душевные и умственные движения, с четкой строгостью, методично их называя и регистрируя, ни в какие настоящие отношения с другими Коврин не вступает. Это эгоцентрическое отчуждение от жизни и есть его рок, фатум. Душа уже уязвлена безразличием. Глядеть во тьму и говорить с ней герою приятно, сладко, точно он соединяется в этот миг с чем-то родным и желанным. Сладость безумия как разрыва связей с миром стоит в его никогда не улыбающихся, светлых, холодных, зачарованных глазах. Самосознание бежит по кругу, точно игрушечный паровозик, и не нуждается в непонятных и малоприятных «других». Когда его болезнь обнаружена и Коврина одевают в глухое черное пальто, лечат, заставляют жить без тьмы, без монаха, без блаженного одиночества, «другие» делаются ему невыносимы. В черном пальто, выгодно оттеняющем бледное лицо, Коврин-Маковецкий обретает гоголевскую фантасмагоричность (и этот актер не играл Гоголя! странная вещь! непонятная вещь!) и становится блистательным адвокатом собственного безумия. Он говорит как ритор, как трибун (отмечу в укор многим профессиональным актерам, что Маковецкий при не таком уж богатом от природы голосе разработал великолепную дикцию): «Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения! Если бы Магомет принимал от нервов

бромистый калий, работал только два часа в сутки и пил молоко, то после этого замечательного человека осталось бы так же мало, как после его собаки!» Сильно? О да. Но отчего это ради блага отвлеченного «человечества», которое непременно надо куда-то усиленно вести, обязательно следует сделать несчастными всех близких? «Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив, я был интересен!» Значит, без мании величия нет ни счастья, ни веселья? В чем же тогда смысл человеческой незаурядности, если одаренность и развитие сознания ведут к разрыву с людьми и потере способности жить?

Финальная часть спектакля, задуманная и сыгранная в крупных, отчетливых, чистых трагических тонах, довершает динамический портрет героя. Он отчужден полностью, от всего. Рабочие в синих халатах заколачивают беседку досками (это привет нам от «Месяца в деревне» Эфроса). Нарастает таинственный и зловещий гул, сопровождавший первое появление черного монаха. Таня кричит о гибели сада, о смерти отца, о вине Коврина: «Будь ты проклят!» А он уже смертник, он достиг трагического бесстрастия, когда незачем и нечем кричать, он знает, что он – посредственность, что вина его огромна, что все непоправимо, безнадежно, что разрушительная сила жила в нем самом и уничтожала жизнь и что ему это, в сущности, безразлично. Он так долго носил в себе смерть, тьму, безумие, что счастлив, когда напоследок черное клоунское наваждение, вырвавшись из заколоченной

беседки, пришло за ним и протянуло руку. Пытались, тужились – не спасли. Погибла больная душа...

Да, даймон, время от времени слетающий к актеру Сергею Маковецкому, – не слишком большой любитель земной жизни. Но дело свое знает.

Кама Гинкас, мастер камерных психодрам и виртуоз мизансценирования в минимуме пространства, нашел сценический эквивалент философским оппозициям света и тьмы, рассудка и безумия. Жизнь с ее садами и садовниками, нервными дочками и разными там чувствами не бог весть как занимательна. Но уж и во тьме ничего хорошего нет. И высокомерный индивидуальный интеллект, который мало что может и мало что знает, эту ворону в павлиньих перьях, всегда будет подстерегать опасность дьявольского соблазна: остаться наедине со своей звенящей пустотой и черными дырами в душе.

«Раз, два. Черный монах придет за тобой».

2000

Мужчина, которого мы потеряли

Прошли сорок дней со дня смерти артиста Александра Абдулова – в православной традиции такой срок положен на остаточные мытарства грешной души, после чего она отбывается, куда предписано, и наши земные глупости, наверное, уже не слышит. От истории жизни и смерти Абдулова не стоит отделяться пустыми и ничего не значащими словами о том, что вот-де, «ушел трагически из жизни великий актер...» Хотелось бы потолковать серьезней.

Кстати сказать, если и есть какое-то прямо-таки враждебное для Александра Абдулова слово, так это слово «величие». Величия в нем не было решительно никакого. Он сам себя великим не считал и даже относился к собственному несомненному таланту с явным пренебрежением. У меня сложилось впечатление, что он не ценил и не уважал свой талант в должной мере.

Этот талант ценил и уважал единственный в жизни Абдулова «отец родной» – Марк Анатольевич Захаров. Только в «зоне» его воздействия Абдулов творчески расцветал и плодоносил. Захаров давал артисту оригинальные роли, экспериментировал (и всегда удачно) с его амплуа, выращивал бережной и твердой рукой, не давая заостенеть в маске красавчика. И потому миловидный принц телефильма «Обык-

новенное чудо» на сцене «Ленкома» превращался то в анархиста-сифилитика из «Оптимистической трагедии», то в шалопутного местечкового еврея «Поминальной молитвы», то в злобного, саркастического училищку-игрока в «Варваре и еретике». Актер действительно рос, и его поначалу анемичное, маловыразительное лицо становилось все умнее, все значительнее, на нем уже стали отпечатываться прожитые и продуманные годы. Все это благодаря Захарову превращалось в осознанное и настоящее творчество.

Но стоило Абдулову оказаться вне «зоны Захарова», вне умной заботы о своем таланте, начиналась по большей части растрата, эксплуатация, подмена. Постыдный, непрофессиональный кинематограф 90-х обрушился на голову актера всей тяжестью своей фальши и пошлятины. За эту почти уголовную халтуру платили немалые деньги. И вот бедный актер уже бравировал тем, что берет за съемочный день сколько-то там тысяч долларов – только, позвольте спросить, где ж теперь эти тысячи долларов и где эти фильмы, за съемочные дни которых эти доллары отваливали? Когда после смерти Абдулова телеканалы решили в доказательство его величия что-то показать с его участием, выяснилось, что показывать-то особо нечего, кроме все тех же старых добрых картин Марка Захарова.

У него были забавные, симпатичные работы в непритязательных комедиях вроде «Артистки» Говорухина, за которую он получил посмертного «Золотого орла». Вот уж иро-

ния судьбы: в советские времена на такие легкие шуточки никто и внимания не обращал, а теперь оказалось – редкость. Поскольку, как говорится, «утрачен секрет изготовления тульских пряников». Но такие безделушки – это еще лучшее, что подвернулось. Подавляющее большинство киноработ Абдулова сразу погрузились в реку забвения, поскольку находились внутри чудовищных картин. Актер не несет за это полной ответственности. Но все-таки он в этой мути активно участвовал и эту дрянь плодил и умножал. Не сопротивлялся. Не возражал...

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.