

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

ПРЕМЬЕРОЙ СПЕКТАКЛЯ «Человек=человек» по пьесе Б. Брехта в постановке Юрия Бутусова открылся Александринский фестиваль



27 ИЮЛЯ ИСПОЛНИЛОСЬ 105 лет народному артисту СССР Николаю Константиновичу Черкасову



В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «ШАТЛЕ» состоялась премьера оперы Хаурда Шора «Муха». Режиссёр — Дэвид Кроппенберг. Дирижёр — Пласидо Доминго



СВОЙ ЮБИЛЕЙ ОТМЕТИЛА актриса Александринского театра Тамара Колесникова



ТВОРЧЕСКИЕ ЮБИЛЕИ ОТМЕТИЛИ актрисы Александринского театра Ольга Хитрук, Елена Липец, Елена Гладкова, Марина Рослова и художник-конструктор Михаил Платонов



В АВИНЬОНЕ завершился международный театральный фестиваль. Главное событие — премьера спектакля-триптиха Ромео Кастелуччи «Божественная комедия»

В ТЕАТРЕ ИМ. ВАХТАНГОВА состоялась премьера танцевального спектакля «Берег женщин» по песням Марлен Дитрих



В ЭДИНБУРГЕ ЗАВЕРШИЛСЯ ежегодный международный театральный фестиваль



В БЕРЛИНСКОМ театре «Шaubюне» готовится премьера спектакля «Гамлет» по пьесе У. Шекспира в переводе М. фон Майенбурга. Режиссёр Томас Остермайер

ИНТЕРВЬЮ

ВАЛЕРИЙ ФОКИН: «НОВЫЙ АКАДЕМИЗМ, ЕЛИЗАВЕТЬ ВОРОБЕЙ И МЕДВЕДЬ В ТРОЛЛЕЙБУСЕ»



говорить о том, что у нас, к сожалению, за редким исключением, все театры стали похожи друг на друга — и в способах зарабатывания денег, разумеется, но главное в том, что у большинства театров нет вообще никакой репертуарной идеи, а отсюда — нет и индивидуальности. А вот в Берлине — есть. Индивидуальность приветствуется. Вот мы говорим, предположим, о «Фольксбюне». Мы знаем, что там есть Кастрофф, но там есть и Марталер, который практически каждый сезон что-то ставит. Рядом с ними очень интересно работают и другие режиссёры. Мы говорим о «Шaubюне», в котором есть Остермайер и его коллеги. Мы говорим о возрождающемся «Берлинер Ансамбле» — специалисты единодушно утверждают, что туда пришли два новых молодых режиссёра, которые очень активно ставят на малой сцене и переходят на большую. «Дойчес театр», который долгое время был скучной театральной «академией», за последние несколько лет стал одним из лучших европейских театров. Там работают Михаэль Тальхаймер, Димитер Гочев, Юрген Гош. Есть о чём разговаривать. Такое разнообразие режиссёрских имён и эстетических направлений говорит о высоком уровне театра в стране. Поэтому я уверен, что приезд «Дойчес театра», национального театра Германии, демонстрирующего сегодня такую превосходную форму, — это дело очень важное для нас, для театрального Петербурга.

Что же касается Польши, то там идёт планомерная и очень выразительная смена поколений. Это и помогает Польше оставаться одной из ведущих театральных стран. За последние 10–15 лет там появилось довольно много перспективных молодых театральных режиссёров — в том числе и учеников Кристиана Люпы. Но, что интересно, однажды возникнув, они куда не пропали. Ситуация, как вы понимаете, обратная той, которая происходит с нашими молодыми режиссёрами.

— А почему?

— Я думаю, дело в условиях. Режиссёру всё-таки надо помогать. Даже то, что он однажды получил премию, ещё ни о чём не говорит. Первый спектакль ничего ещё не означает. Впрочем, второй — тоже. Я сейчас могу сказать, что и семьдесят четвёртый, и семьдесят пятый — всё это не играет никакой роли... Надо помогать. Во-вторых, нужно давать возможность самостоятельной работы, чтобы люди не пропадали. Есть индивидуальные, конечно, обстоятельства, и однозначно ответить на вопрос, куда пропадают режиссёры в России, трудно. А почему Румыния, которая так долго была под Чаушеску, рождала замечательных режиссёров? Почему те, кто оканчивал театральный институт в Бухаресте, — тот же Андрей Щербан, к примеру, — ставят по всему миру? Фантастика! Или Литва — почему там режиссёры рождаются? Трудно сказать. Вот в Польше — там очень любят театр. Несмотря на все трудности, в том числе и финансовые. Наши дураки пытаются сделать репертуарный театр коммерческим, говорят, что «стараясь выжить», а на самом деле убивают театр окончательно. В Польше поступают по-другому. Там есть настоящая школа, мэтры — те же Кристиан Люпа и Ежи Яроцки, которому уже 78, а он ставит спектакли, и я видел одну из последних его работ — это живой спектакль. Он мастер — и в хорошей форме! А 10–12 лет назад там возникли молодые режиссёры — Гжегож Яжина, Кшиштоф Варликовски — сегодня они авторитеты, и очень серьёзные, причём не только в польском театре. Они работают, они никуда не потерялись, не ушли из профессии, не сломались. Хотя процент тех, кто ярко начинал, а потом «прогнулся», обычно очень велик. Это жизнь. Но новое поколение режиссёров уже сформировалось. Как ни странно, среди них очень много особ женского пола. Надо вообще сказать, что

Новый сезон Александринский театр, как обычно, открывает одноимённым международным фестивалем. Среди новейших традиций бывшего Императорского театра эта — одна из самых обаятельных. Валерий Фокин, отмечающий в этом году сорокалетие своей творческой деятельности, весьма последователен в своём интересе к европейскому театру. Культурный диалог с которым год от года оказывается всё более интенсивным и драматичным... Тем более, что ситуация в российском театре менее сложной не становится...

— Валерий Владимирович, в одном из интервью вы сказали, что польский и немецкий театр — самое интересное, что есть сегодня в театральной Европе. Чем же они так хороши?

— Мне кажется, что те два театра, которые станут участниками нынешнего Александринского фестиваля — берлинский «Дойчес театр» и Национальный театр Польши — они действительно наиболее полно отражают европейский театральный контекст. Немецкий театр всегда был силён, это ни у кого никогда не вызвало никаких сомнений, но сегодня именно Берлин — безусловно, если не первая, то одна из самых главных театральных столиц Европы. Это стопроцентно. Там одновременно и независимо друг от друга существуют не один, не два, а сразу несколько очень разных и исключительно мощных театров. Они активно работают, каждый в своей особой манере, обязательно включающей в себя высокую режиссуру, эксперимент, оригинальные попытки прочтения классики. Это доказывает, что город действительно бурлит. Там сейчас есть то художественное разнообразие, которым мы гордились когда-то в театральной Москве и Ленинграде. Сегодня же приходится

Продолжение на стр. 2

сегодня в режиссуру идёт много женщин. И не только в Польше. Сейчас на высшие режиссёрские курсы в Центре Мейерхоляда 60% поступающих — это девушки. И неплохие. В Москве меня спросили: «А как же быть, ведь набираем всего шесть человек на курс, что же, будет пять девиц?» — я говорю: «Да пусть хоть все шесть, меня это не смущает, важны способности». Поэтому шесть — не шесть, чтобы не было «Смолянского института», всё-таки лучше пять, — но мне показывают документы поступающих, и я вижу, что там есть действительно интересные работы, интересные видео; некоторые девочки уже руководят театральными коллективами — они не просто «с улицы прибежали», это осознанно, осмысленно. То же самое в Польше — там сегодня очень много девиц, которые активно и вполне осмысленно работают. Та же Клечевска, режиссёр «Федры», которую Театр Народов привозит на фестиваль, — она молодая женщина, это второй её спектакль. Второй спектакль на Национальной сцене, между прочим, — а это немало говорит о широте взглядов руководства.

— Ей дали «Федру» на большой сцене?

— На малой, но тем не менее это же «Федра», а малая сцена национального театра — это, извините, не комната где-нибудь в углу! Этот спектакль, такой резкий, — это тоже в какой-то степени отображение сегодняшнего состояния театра, мы увидим там много таких вещей, которые мы здесь в России уже прошли, — по части эпатажа прежде всего. Но! Тем не менее интересно, что они не боятся эпатировать. Потому что всегда встаёт вопрос — где та граница, которую нельзя перейти в национальном театре? До какой степени возможно экспериментаторство? Или вообще невозможно, как, например, в Малом театре?

— Ну и как, они отодвинули её? Границу?

— Отодвинули, и очень сильно. И мне кажется, что это неплохо. Спектакль brutalный, резкий, хотя и не без штампов... Но уже то, что автор его — молодая женщина, со своими взглядами, у меня вызывает уважение. Женщины в режиссуре — такая вот тенденция... (задумчиво) ...Елизавет Воробей... «Елизавет Воробей, тыфу ты пропасть, баба, подлец Собакевич, и тут наду!» Короче говоря, новое поколение режиссёров. Которые активно работают и на Национальной сцене, и в «Театре драматичны». А кроме того — и в руководители выходят молодые режиссёры. Это же здорово. Павел Мицкевич (я помню его спектакль в Кракове) заканчивал институт в 93 году, был художественным руководителем во Вроцлаве в Театре Польском, сейчас он возглавляет «Театр драматичны» в Варшаве. Он — один из лучших в своём поколении, ему где-то под сорок. А у нас другая ситуация: молодые режиссёры не хотят становиться руководителями. Я уже думал: что сделать для того, чтобы это изменить? Во-первых, конечно, их нужно как-то материально заинтересовать. Они должны понимать, что гонорары, которые они сбивают по всяким антрепризам, можно получить в репертуарном театре. Это важно. Но главное вот что: всё-таки никак наше новое поколение не поймёт, что репертуарный театр — это на самом деле бесценное богатство. И нам надо охранять его, обновлять, оживлять. Это же наше народное достояние, «труба», подобная газовой или нефтяной, — она ведь может и пересохнуть. И с чем мы останемся? И кто, как не новые поколения, должны этим заниматься? А у них нет вкуса к репертуарному театру. Мы живём в условиях новой цивилизации, она не то что «приходит», она уже пришла — со своими правилами, законами. И в ней вообще нет места авторскому искусству. Оно вытесняется. Размножаются всякие «мнимые величины», этот театральные фаст-фуд, который востребован, к сожалению. Вот мы и хотим в рамках фестиваля провести «круглый стол». Поговорить на тему «нового академизма». Это, кстати, не новый термин. Между прочим, это Юрьев предложил Луначарскому понятие «академический», когда не знали, что делать с бывшими императорскими театрами. Потом уже это стало советским понятием, все театры через один оказались «академическими». Но была идея — академический театр как высшая ступень мастерства. Императорский театр перевести в «высшую лигу», избавиться от титулов «бывший Михайловский», «бывший Александринский».

— Может быть ввести категорию «Будущий академический»?

— Хорошая мысль. Сегодня существует разрыв между общедоступным театром — и кусочком авторской культуры (авторство уникально — это же «ручная работа»). Между ними пропасть. И нет ни связей, ни взаимовлияния — а должны быть, потому что только тогда возможен живой процесс. Возникает дикий разрыв между «новейшими течениями» (псевдоавангардом, по преимуществу) и традициями. А в традициях огромное место заняла рутина, прикрывающаяся демагогией. Новый академизм — это единственное, что может дать какой-то живой импульс. С одной стороны, он принимает современные формы, даже радикальные подчас, потому что слышит жизнь и не может жить в изоляции, хочет сегодняшним способом достучаться до зрителя, до нового поколения, — а с другой стороны, он сохраняет смысл традиции, он бережёт её и исследует. Традиционный подход требует очень больших знаний,

чтобы не впасть в поверхностное изложение автора или самодемонстрацию.

— Вы сказали, что «Дойчес театр» был образцом академической рутины, а потом там появился Тальхаймер, один из самых радикальных интерпретаторов классики в Европе. Возникает детский вопрос — почему им можно, а нам нельзя? Почему в их культурной традиции существует нормальное восприятие радикальных авторских жестов? В Польше то же самое. Это же вполне себе литературоцентристские страны, ничуть не меньше, чем Россия.

— Единственного ответа тут быть не может. Ответы вообще лежат в истории нашей любимой родины. Прежде всего, мы всегда были сильны драматургией, литературой, и автор всегда был на первом месте. И это правильно. Но в заботе об авторе у нас уже чуть ли не на генетическом уровне накопился комплекс: «автора не трожь!» Неприкосновенные стали неприкасаемыми. Но ведь никакая интерпретация невозможна, если нет взаимодействия с текстом. Ну и во-вторых — советская идеология. Здесь уж так стояли на страже — попробуй двинься!

...Я сейчас перечитывал стенограммы эпохальных обсуждений — в 1943 году в кабинете зарубежного театра ВТО вспоминают знаменитый спектакль Акимова «Гамлет» 1935 года. Почему, с какого перепугу в сорок третьем году это надо делать? А тут — плановое заседание. И некоторые участники обсуждения пытаются призвать присутствующего там Николая Павловича Акимова к «покаянию», к «признанию своих ошибок». Но в основном его хвалят, а главное — из разговора вдруг получается интереснейший рассказ, реконструкция спектакля. Я понимаю, для чего это Морозов придумал, они с Акимовым сговорились наверняка. И понимаю, почему все в 35-ом пришли в ужас и тут же запретили акимовского «Гамлета». Я к чему веду: помимо великого исторического наследия у нас есть чудовищное. А сколько вреда принесло обожествление законсервированного Художественного театра! Когда можно было ставить только так и никак иначе. Полемика Мейерхоляда и художественников — она же на этом и строилась.

Поэтому и получается, что, как вы говорите, «им можно, а нам нельзя». Кроме того, форма у нас всегда была не в чести. При том, что расцвет XX века, весь авангард, и в живописи, и в музыке, и в театре — это всё от нас. До сих пор идут эти лучи по всему миру. А у нас содержание всё-таки должно быть на первом месте. Вопросы формы, чуть что — «формотворчество», чуть что — «рационализм», «холодность», «не наше»... Когда со слезой, когда с надрывом — это да, это «национально», «душевно», «по-человечески». «Донеси содержание!» Причём под «содержанием» обычно имеют в виду убожество: «Автор же написал: слева дверь, справа дверь! Несите двери! Гоголь же репетировал в Александринке в питом ярусе, он же всё рассказал, кому как говорить, каким голосом, как где стоять — вот там и стойте!» Вот этот идеологический бред — одна из «эстафетных палочек», которые лучше бы уронить.

В зависимости от ситуации, от моды, от идеологических и политических мотивов вдруг возникает борьба с режиссурой: диктуют, что ей можно, а чего нельзя.

— Что там за проблемы у юбилейного Фонда Гоголя и Савелия Ямщикова с каким-то «насилием над дамами в александринском «Ревизоре»?»

— Торжественные юбилеи — в ряду событий, которые дают возможность отдельным людям проявить свои старые пристрастия — не только эстетические, но я бы сказал — политические, а иногда даже и националистические. Как только возникает повод вспомнить про «наше всё» — Пушкина, Гоголя, Чехова, — сразу поднимается эта мутная волна. Все вдруг начинают понимать, как надо снимать кино, ставить спектакли, писать музыку, — преимущественно люди, не имеющие никакого отношения к этим профессиям. Так всегда было. Так и тут: Савелий Ямщиков, замечательный известный реставратор, знаток русской архитектуры, иконописи, — но при чём здесь театр? В театр он не ходит, спектакля «Ревизор» он не видел (равно как и писатель Распутин), природы театра он не понимает, но рассуждает о том, что и как должно быть на сцене. Он почему-то везде рассказывает об «изнасиловании Хлестаковым» и дочка, и мамы, и ещё кого-то... Чикатило нового образца. В спектакле есть метафорическая сцена, человек мечтает о том, как могло бы быть, но театральные метафоры господ не понимают, потому что у них нет театрального мышления. Ну нет — Бог с ним, но мы же с вами сейчас не пойдём рассуждать, правильно отреставрирована икона или нет. И не будем поправлять Золотусского по фактам биографии любимого всеми нами Гоголя. Я же не буду править рукопись Распутина — у нас профессии разные! Можно сказать — мне это не близко, мне это не нравится, привести аргументы. Но говорить о том, что на сцене насилуют!.. или залили её льдом в «Женитьбе»! И всё это кочует из газеты в газету, и никто не задумывается, и уже успел высказаться даже наш уважаемый председатель Книжного союза Степашин, обнаружившая совершенно удивительное знание Гоголя, просто оставил ощущение крупного исследователя, такими фактами он сыплет! А всё это ложь, абсолютная ложь, основанная на бескультуре и отсутствии театрального восприятия. Оно всё бы ничего, потому что — Господи, чего только не писали и про того же Мейерхоляда, про того же Акимова, это банально, ничего тут нового нет. Но в предъюбилейном раже эти «бластители» активизируются, пишут письма президенту и премьеру. И всё это под лозунгом: «Наш Гоголь, наш, не трогайте его! Мы с ним уже договорились, мы его защищаем!» Когда речь идёт о том, что надо вернуть крест на могилу писателя — это надо сделать, это даже не обсуждается, обсуждать можно технические трудности. Но когда начинают указывать, как нельзя ставить и как надо, — это невозможно. Это нас отбрасывает опять во времена Любомудрова. Ведь он же в своё время Александринскому театру указывал, как надо ставить. И театр, надо сказать, отзывался. Были времена. Отзывался и на призывы Центрального Комитета, и на призывы товарища Любомудрова. Не хочется возврата к этому. Так же, как сказал президент Медведев, «никому не хочется возврата к холодной войне».

— До какой степени это серьёзно? Это буквально повторение ситуации — или всё-таки есть какая-то разница между советской цензурой и нынешней волной реакции?

— Разница, конечно, есть. Я уверен, что сегодня широкой поддержки новому Любомудрову не будет. С другой стороны, от печального прошлого мы ушли недалеко. Юбилеи провоцируют обострения. Хотя на самом деле в праздновании юбилея Гоголя очень много проблем — и не только возвращение креста. Можно было бы поднять вопрос о квартире Гоголя не только в Москве, но и в Петербурге. Не хотелось бы ограничиваться «парадом гоголевских героев» по Невскому проспекту к первому апреля.

— Ряженых и так много. Я сейчас выхожу из троллейбуса, а навстречу входит Пётр Первый «в полном облачении».

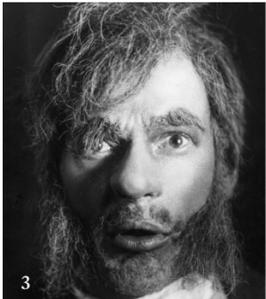
— В этом городе интересно. Я многим рассказываю, как приехал в Питер один раз зимой, сажусь в машину, десять утра, и вижу, как на Восстания в троллейбус впахивают медведя. Я водителю говорю — стоп! Мне кажется?! Он говорит испуганно: нет, вроде не кажется... Медведя в ошейнике, на поводке, пытаются запихнуть в заднюю дверь. Там битком, все злые с утра... И народ — не пускает медведя! Не боится — вытаскивает! Потому что «самим надо на работу ехать! И нам тоже плохо!» И медведь совершенно очумевший, испуганный... Вот такое, конечно, может быть только в Петербурге. Тут есть сочетание чего-то непонятного. Медведь... Как у него инфаркта не было, у медведя! Его везли куда-то деньги зарабатывать, сидеть где-то на улице. Потрясающе!

...Город особый, конечно. И конечно, Центр Гоголя нужен в Петербурге, ну как же без Центра Гоголя? Бьются за создание гоголевского Центра в Москве, но здесь-то у Николая Васильевича большая часть жизни прошла, тут очень важно не просто доску на стену повесить, а как-то понять — что же оно такое сегодня, это «наше всё»? И как оно — рядом с медведем в троллейбусе?



ЦАРЮГА

Однажды, лет семь назад, довелось мне разговаривать с одним знаменитым московским режиссёром и педагогом. Речь, ничем особым не примечательная, зашла об актёрах прошлых и нынешних. О тех возможностях, которые они, соответственно, предоставляли бывшим режиссёрам — или оставляют режиссёрам современным. «Представьте, — сказал он мне, — вы — режиссёр, и у вас есть возможность выбрать себе для работы любого актёра любой страны и любой эпохи. Кого вы выберете? Кто для вас идеален?» Ответ казался — да и считался — очевидным: Михаил Чехов, — однако же я думал секунд десять. «Николай Черкасов», — ответил я наконец. Он почему-то несколько опешил. «Черкасов?.. Ну... ладно... Может быть, с какими-нибудь поправками?» Я честно подумал ещё (секунды две-три) и твёрдо ответил: «Нет. Никаких поправок. Черкасов». После паузы разговор как-то сам собой перешёл на другие темы, а вскоре и вовсе закончился. До сих пор не знаю, что его так смутило в моём ответе (кое-какие подозрения есть, но ходу я им не даю, потому что режиссёр он вправду хороший). И до сих пор я в этом ответе уверен, хотя часто его, наедине с собой, перепроверяю. Сейчас, в 105-ую годовщину со дня рождения Черкасова, я вспоминаю его чаще обычного. И уверен, как никогда.



1. Леонид Вивчен, Николай Черкасов и Всеволод Мейерхольд. 1938 г.
2. В роли Ивана Грозного в фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». 1945 г.
3. В роли Осипа в спектакле «Ревизор». 1936 г.
4. Николай Константинович Черкасов. 1930-е гг.
5. В роли Скупого Рыцаря в спектакле «Маленькие трагедии». 1962 г.
6. В роли генерала Хлудова в спектакле «Бег». 1958 г.



Великий актёр, вопреки распространённому мнению, — вовсе не тот, который «может сыграть всё». Николай Черкасов вряд ли был бы интересен в мелодраме. По отношению к нему принято говорить о гигантском диапазоне, имея в виду Паганеля и Ивана Грозного, Пата и Хлудова, Осипа и Александра Невского, вообще — глядя на портретную галерею его персонажей, между которыми двух схожих нет. Но это — границы диапазона. Великий эксцентрик и великий трагик. Армана Дювала он если и осилил бы, то в самом буквальном смысле. Так, что от Армана ничего бы не осталось.

Противоположности здесь сходятся, минуя все средние области. Фигляр и царей он играл в одной и той же технике, меняя знак, интонацию, но не способ. Жесты Великого Государя отточены гротеском. Хлудов льёт кровь, загнипозированный её неотличимостью от клюквенного сока; гиньольный злодей, помимо своей воли выпущенный на большую арену Истории. Нелепый недотёпа профессор Полежаев взбирается на трибуну, точно на кафедру; великий гражданин академик Дронов напекает «чижик-пыжика» и играет в классики. Эйзенштейн, знаменитый снайперской точностью прозвищ, которыми он одаривал коллег и сотрудников, называл Черкасова «боговенчанный савраска». Или ещё проще: «царюга».

Начинал Черкасов сценическую карьеру, как известно, в мариинской массовке, у задника: в толпах воинов, стражников, студентов, горожан, а также качался водорослью в «Садко». На переднем плане играл Шалапин. Коля Черкасов развлекал сотоварищей по массовке: выворачивал длиннющие руки, заплетал в узлы свою долговязую фигуру... Массовка хохотала, заглушая Шалапина. Тот тоже был великаном, тоже мог одним разительным жестом повергнуть зрительный зал в ужас, — но повторить черкасовские трюки, когда нарушитель дисциплины был вызван в гримёрку маэстро, у него так и не получилось. Зато Черкасов следил за работой гения куда как пристально. В те годы у Шалапина было две великих роли. Иван Грозный и Дон Кихот.



Дон Кихота Черкасов сыграл трижды. В 1926-ом у Зона в ТЮЗе, в 1941-ом у Кожича в Александринке, в 1955-ом у Козинцева в кино. Трагик прорастал из эксцентрика, Образ Рыцаря становился всё печальнее. Сервантес, которого четыре века спустя прозвали бы постмодернистом, развлекался сменой точек зрения, сталкивая эпохи и литературные стили в виртуозном монтаже. Черкасов добивался той же виртуозности во внутреннем монтаже тех двух жанров, для которых был рождён актёром. Сумасшедший старик оборачивался великим рыцарем и тут же вновь надевал личину безумца. Неслучайно, пожалуй, что последним, наиболее зрелым и совершенным вариантом стал кинематографический: смена обличий героя сливалась тут у Черкасова в единый образ по тому же закону, по которому глаз видит на киноэкране непрерывность движения там, где один кадр сменяет другой.

Роль Ивана Эйзенштейн писал специально для Черкасова, отработав уже с ним на «Александр Невском» и точно понимая всю специфику любимого актёра. Ставя высокую трагедию, он почти всю труппу набрал из комиков: Жаров, Бирман, Целиковская... А драматургию главной роли строил так, чтобы по мере развития и раскрытия героя, тот словно бы расщеплялся надвое: цельный прекрасный юноша из коронационного пролога, с героическими и чистыми помыслами, постепенно, шаг за шагом, становился тираном и паяцем. Распад личности подавался здесь как распад на несводимые жанры. Чем более грозным и безжалостным становился Иван, тем более изощрёнными становились его забавы. Дворец изувера расцвечивался огнями площадного балагана, с ряжеными и скоморохами. Перепады от величия к шутству становились всё резче, посреди человеческой души разверзалась бездна. Грянув басовым гневом на бояр-изменников, Черкасов вдруг отворачивался и с согнутой спиной семенил прочь, что-то бормоча чуть не под нос. («Как мне тут идти, Сергей Михайлович? — спросил он перед съёмкой. — «Как старушка с авоськой», — ответил Эйзенштейн.) А затем, на середине фразы, вновь разворачивался, сверкая глазами и выпрямившись во весь свой гигантский рост.

Всё это не означает, что лирика и тишина были актёрскому аппарату Черкасова недоступны. Большие суще-

ства способны к нежности, как правило, куда лучше малых. Но с этой нежностью было не очень понятно, что делать. В ней не было ни обиденности, ни простоты; она была столь же неотсюдна, как и все черкасовские создания. Та тишина, которая заглушает мирской гул вокруг; та нежность, что в ключья рвала сердце святого Франциска. Гордость советского искусства, обладатель всех мыслимых званий, должностей и титулов, народный артист и народный депутат, гордо назвавший свои мемуары «Записки советского актёра» и читавший речи с трибун немногим реже, чем монологи со сцены, — Николай Черкасов был органически неспособен к реализму. По крайней мере, в социалистическом изводе оно.

Его герои, все без исключения, как бы тщательно иные режиссёры ни пытались вписать их в «нормальный» контекст, — не от мира сего. Одни отделены от людей своим величием, другие — своей рассеянностью, третьи — своим ничтожеством, четвёртые — всем вместе, прочие вообще сделаны из какого-то другого материала: то гуммы, то мрамора. Все жанры, с поправкой на эстетическую условность, можно хоть как-то увязать с реальным миром; лишь трагедия и эксцентрика существуют по краям. Это не чрезмерность градуса, но иная сущность явления. Нельзя возвыситься до черкасовской героики, нельзя унизиться до черкасовских злодеев. У человеческой природы есть пределы. Черкасов работал за ними.

Иван Грозный и Дон Кихот недаром стали двумя вершинами его актёрского пути. Две ипостаси трагикомического оборотничества: злая и добрая. Два полюса, меж которыми помещаются человек и мир. Диалектический идеализм. Который на самом деле можно, можно назвать реализмом, — но в старинном смысле: дантовом, мистериальном. Зло и Добро, данные как абсолют, каждое — с обеих сторон: сила и слабость, торжество и поражение. Николай Черкасов — актёр прототеатра. На переднем плане, у авансцены, — герой. На заднем плане, забавляя массовку, — трюкач. И приходит в движение галилеев поворотный круг сцены. И длится спектакль.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

