

Александр Юрьевич Ряпосов

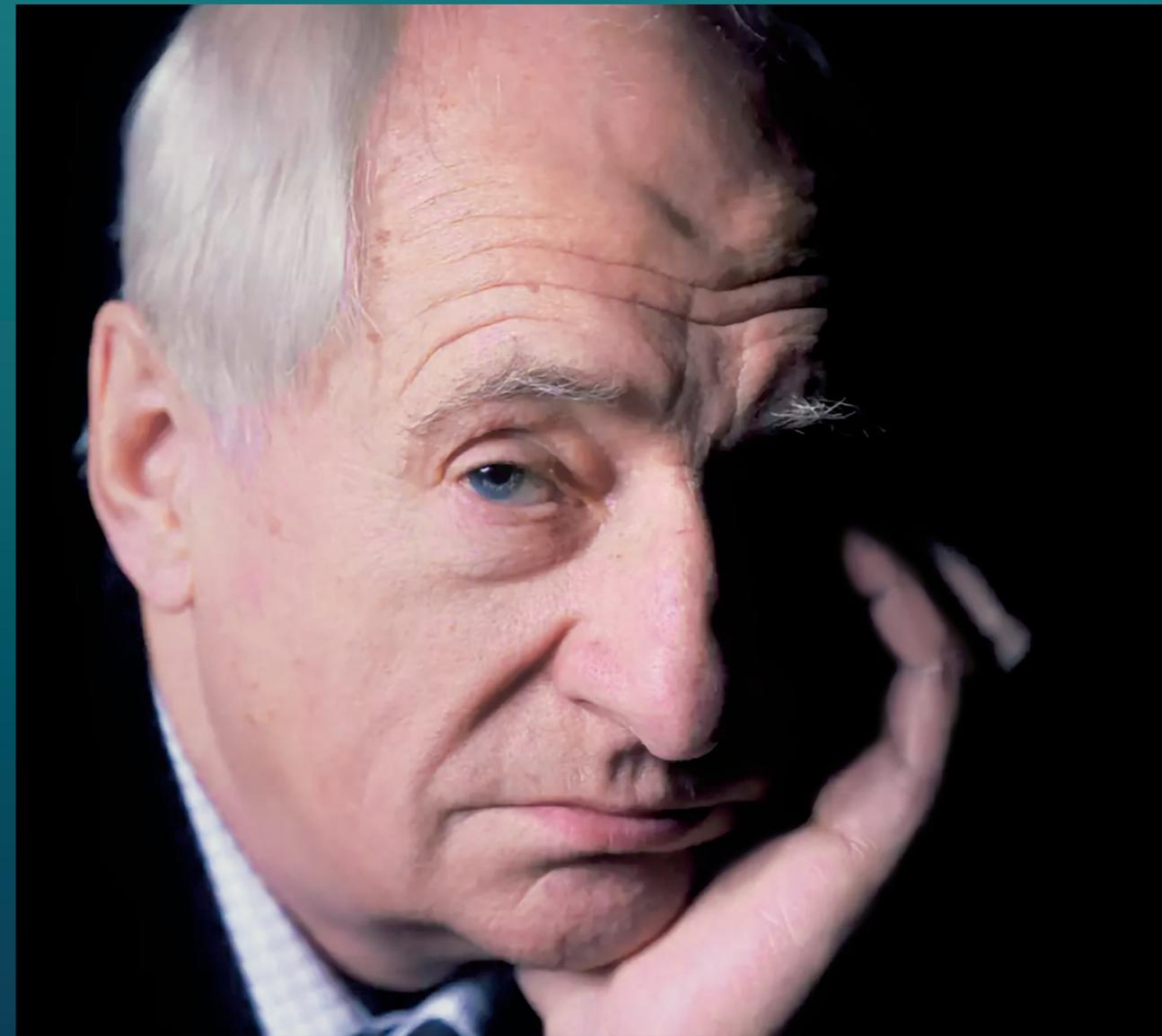
*доктор искусствоведения,
профессор кафедры русского театра
Российского государственного
института сценических искусств*

В монографии изучается становление, функционирование, состав и структура режиссерской методологии Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) в контексте авторской концепции эволюции русской режиссуры XX–XXI веков и на материале анализа захаровских спектаклей и экранных произведений 1960-х – 2010-х годов. Показан традиционалистский характер режиссерской манеры (почерка) Захарова, чей ритмопластический театр формировался на основе достижений С. М. Эйзенштейна (монтаж аттракционов), Е. Б. Вахтангова (фантастический реализм; игровой театр), А. Я. Таирова (жанр сценической легенды и жанр оптимистической трагедии) и особенно В. Э. Мейерхольда (музыка как субстанция действия; обнажение сценической условности; драматургия спектакля на основе монтажа и контрапункта режиссера; актерские амплуа, социальные и театральные маски, парадоксальная композиция сценического образа; и др.).



ТЕАТР И ТЕЛЕТЕАТР МАРКА ЗАХАРОВА

А. Ю. РЯПОСОВ



Театр и телетеатр
МАРКА ЗАХАРОВА

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«Российский институт истории искусств»

А. Ю. Ряпосов

ТЕАТР И ТЕЛЕТЕАТР МАРКА ЗАХАРОВА

Монография

Санкт-Петербург

 *Астерион*

2024

ББК 84.334.3

УДК 792

P98

Монография представляет собой книжный вариант текста докторской диссертации, защищенной 10 октября 2022 года в Диссертационном совете Российского института истории искусств (РИИИ). Приказ Минобрнауки РФ от 15 февраля 2023 года №260/нк-45.

Рецензенты:

В. Ф. Познин, заведующий сектором кино и телевидения РИИИ, доктор искусствоведения;

С. А. Филиппова, научный сотрудник сектора источниковедения РИИИ, кандидат искусствоведения.

Утверждено и рекомендовано к печати Ученым советом РИИИ 4 декабря 2023 г.

P98

Ряпосов, А. Ю.

Театр и телетеатр Марка Захарова : монография / А. Ю. Ряпосов; Российский институт истории искусств. – СПб. : Астерион, 2024. – 412 с.

ISBN 978-5-00188-468-2

В монографии изучается становление, функционирование, состав и структура режиссерской методологии Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) в контексте авторской концепции эволюции русской режиссуры XX–XXI веков и на материале анализа захаровских спектаклей и экранных произведений 1960-х – 2010-х годов. Показан традиционалистский характер режиссерской манеры (почерка) Захарова, чей ритмопластический театр формировался на основе достижений С. М. Эйзенштейна (монтаж аттракционов), Е. Б. Вахтангова (фантастический реализм; игровой театр), А. Я. Таирова (жанр сценической легенды и жанр оптимистической трагедии) и особенно В. Э. Мейерхольда (музыка как субстанция действия; обнажение сценической условности; драматургия спектакля на основе монтажа и контрапункта режиссера; актерские амплуа, социальные и театральные маски, парадоксальная композиция сценического образа; и др.).

© А.Ю. Ряпосов 2024

© ФГБНИУ «РИИИ», 2024

ISBN 978-5-00188-468-2

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава первая. Спектакль «Доходное место» (1967): формирование основных принципов режиссерской методологии Марка Захарова.....	25
Глава вторая. Право на профессию.....	41
Глава третья. «Тихие» спектакли Марка Захарова.....	59
Глава четвертая. Сюжет «игра в бога» как метасюжет экранных работ Марка Захарова.....	91
Глава пятая. Спектакли «музыкально-драматичные...»	197
Глава шестая. Марк Захаров в период Перестройки.....	215
Глава седьмая. «Королевские игры» Марка Захарова	251
Глава восьмая. «Советский человек» Марк Захаров	267
Глава девятая. Марк Захаров: подведение итогов.....	305
Глава десятая. Марк Захаров: последние спектакли	351
Заключение	394
Список сокращений	398
Список литературы	401

ВВЕДЕНИЕ

Марк Анатольевич Захаров (1933–2019) – актер, режиссер, театральный педагог, теоретик театра, театральный и общественный деятель, публицист. Захаров в 1973 году возглавил Московский театр им. Ленинского комсомола (с 1990 года – Ленком), которому режиссер посвятил 46 лет своей творческой жизни (в настоящее время официальное название: «Московский государственный театр „Ленком Марка Захарова“»). На рубеже XX – XXI столетий лидер Ленкома уже находился в статусе живого классика, что, например, отражено в разработанной в 2001 году на кафедре русского театра Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства¹ Программе «История русского театра» (СПб., 2001), где в Разделе 4 (1923–1980-е годы) Захаров занял свое вполне определенное место среди таких ведущих представителей русской режиссуры XX века, как К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, А. Д. Дикий, А. Д. Попов, Н. П. Акимов, Н. П. Охлопков, А. М. Лобанов, М. О. Кнебель, О. Н. Ефремов, Г. А. Товстоногов, Ю. П. Любимов, А. В. Эфрос, П. Н. Фоменко, А. А. Васильев и Л. А. Додин.

Для понимания места и роли режиссуры Захарова в процессе эволюции русского режиссерского искусства XX века предлагается *авторская концепция* такой эволюции, представленная в книге «Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи», которая является учебно-методическим пособием Российского института истории искусств (РИИИ) для аспирантов специальности 17.00. 09 «Теория и история искусства»².

История русского театра (как, впрочем, и европейского) распадается на историю русского дорежиссерского театра и историю русского

¹ СПбГАТИ, ныне РГИСИ (Российский государственный институт истории искусств).

² См.: РРИ XX.

режиссерского театра. Принципиальное различие между ними заключено в процессе *постановки* спектакля.

В дорежиссерском театре базой для постановки спектакля выступала *пьеса*. На ее основе делалось распределение ролей, исходя из актерских амплуа и актерских рангов, и спектакль создавался путем актерского сговора. Русскому режиссерскому театру, начало которого принято отсчитывать от даты открытия МХТ в 1898 году, в настоящее время чуть более двенадцати десятков лет. При этом история русского режиссерского театра распадается на два больших периода: на театр первой половины XX века и на театр второй половины XX века – начала XXI столетия.

Русский режиссерский театр первой половины XX века – это период возникновения искусства режиссуры в ее современном понимании, это время появления различных театральных направлений и время возникновения, развития, становления и распада театральных систем.

Следует оговорить, что термин «театральная система» в дальнейшем будет использоваться как в узком, так и в широком смысле. Театральная система в узком смысле – это предложенная авторами театральных систем оригинальная и целостная концепция актера (концепция актерской техники; актерский метод), а именно: система К. С. Станиславского; биомеханика В. Э. Мейерхольда; система А. Я. Таирова; игровой театр Е. Б. Вахтангова; актерский метод М. А. Чехова; методология *очуждения* (*остранения*) в эпическом театре Б. Брехта. Театральная система в широком смысле – это все аспекты авторской режиссерской методологии: 1) принципы работы с драматургией, особенности трансформации исходного литературного материала в собственно режиссерский сюжет, особенности его строения; 2) принципы развертывания режиссерского сюжета во времени, драматургические законы построения сценического действия, композиционные приемы и методы (*драматургия спектакля*); 3) принципы развертывания режиссерского сюжета в пространстве (*сценография*), особенности работы с художником; 4) методология работы с актером (театральная система в узком смысле); 5) принципы взаимодействия сцены и зрительного зала; и проч.

В режиссерском театре, в отличие от театра дорежиссерского, пьеса перестала быть основной *спектакля*; пьеса, инсценировка и любая другая литературная основа – это материал для сочинения режиссером как автором спектакля своего собственного режиссерского сюжета будущей постановки.

Термин «автор спектакля» – термин поздний и вполне авторский, впервые он появился в 1923 году в афише мейерхольдовской постановки «Земля дыбом», которой открылся ТИМ (Театр имени Вс. Мейерхольда). В афише каждой своей последующей тимовской работы Мастер неизменно указывал, что он, Мейерхольд, «автор спектакля» (так

продолжалось до 1936 года, когда сочинение на основе пьесы своего собственного режиссерского сюжета стало занятием опасным; такой процесс получил название «пустое формотворчество» или – «формализм», о чем – чуть позже). Но и в 1898 году К. С. Станиславский, сочиняя мизансцену (режиссерский план) «Царя Федора Иоанновича» по трагедии А. К. Толстого или мизансцену «Чайки» на основе чеховской комедии, действовал вполне как автор спектакля, а именно: он на основе текста пьесы сочинял сценический текст собственного авторского произведения – спектакля.

Авторство режиссера, помимо сочинения режиссерского сюжета, заключалось еще и в том, что постановщик на основе придуманного им сценического текста должен был решить парадоксальную задачу: собрать коллектив *сотворцов* (актеров, художников, композиторов, балетмейстеров и пр., ведь театр – дело *коллективное*) и, с одной стороны, навязать им свой замысел будущей постановки, заразить их этим замыслом, увлечь им; и, одновременно, предоставить каждому из сотворцов свой участок для реализации *собственных творческих устремлений*, не дав при этом коллективу превратиться в пресловутых лебеда, рака и щуку.

Возникновение на рубеже XIX–XX веков фигуры режиссера как автора спектакля привело к тому, что, во-первых, появилось вполне очевидное основание считать театр таким же *самостоятельным искусством*, как и литература, музыка, изобразительное искусство и т.д., потому что у театра есть *собственное* художественное произведение – спектакль; и, во-вторых, среди постановщиков-практиков стали появляться режиссеры, которые выступали в роли своего рода философов театра, а именно – они задавались вопросом: «Что такое театр в принципе?».

Очевидно, что однозначного ответа на данный вопрос не существовало и не существует, и ответы предлагались самые разные, порой – прямо противоречащие один другому. К. С. Станиславский считал, что театр – это *жизнь*, воспроизведение на сцене жизни в формах *самой жизни*. Н. Н. Евреинов, напротив, полагал, что жизнь – это *театр*, что жизнь должна быть устроена по законам театра (концепция театрализации жизни). Согласно воззрениям В. Э. Мейерхольда, театр – это не жизнь, а *условное искусство*, Условный театр. По мысли А. Я. Таирова, театр, конечно, искусство условное, но при всем том – это только и исключительно театр (концепция театрализации театра), еще более точно – это театр *эмоции*, театр *эмоционально насыщенных форм*. Уже упомянутые режиссеры и постановщики, оставшиеся *незванными*, реализовали в своей практической работе собственное понимание сущности театра, выступая родоначальниками различных театральных направлений или театральных течений (П. А. Марков) в 1900-е, в 1910-е

и в 1920-е годы. Среди них, в свою очередь, мы можем выделить режиссеров, которых мы сегодня называем авторами театральных систем, то есть, как уже говорилось выше, – авторами оригинальных и целостных концепций актера и, соответственно, *актерских техник*. Авторы систем – было шестеро, из них пятеро – принадлежали русскому драматическому театру. В своих существенных чертах российские театральные системы вполне сложились к середине 1920-х годов и получили широкое практическое применение в деятельности соответствующих режиссеров. Театральная система Б. Брехта сформировалась чуть позже и не успела оказать существенного влияния на российскую сцену 1920-х годов. Начало ее проникновения на сцены СССР положили гастроли 1957 года Театра «Берлинер ансамбль» (Berliner Ensemble) уже во второй половине XX века, в эпоху оттепели и после смерти Брехта, последовавшей в 1956 году.

Сталинская эпоха 1930-х, 1940-х и начала 1950-х годов – это время распада российских театральных систем. Причин тому было, по меньшей мере, три.

Первая причина – специфически советская, связанная с политикой компартии нашей страны и советского государства. 1920-е годы в стране победившего пролетариата – годы относительно либеральные, допускавшие в определенных пределах многовариантность общественных форм развития. Внутри партии большевиков существовало множество различных групп и течений (И. В. Сталин, Л. Д. Троцкий, Л. Б. Каменев и Г. Е. Зиновьев, Н. И. Бухарин и др.), представлявших очень широкий спектр программ, платформ и представлений о том, каково должно быть будущее СССР. Благодаря НЭП (Новой экономической политике) в хозяйственной деятельности допускались различные формы собственности – государственная, частная, смешанная. Во всех искусствах (литература, театр, кинематограф, изобразительное искусство и проч.) бурно развивались различные художественные направления и создавались творческие группировки и объединения.

На рубеже 1920-х – 1930-х годов в связи с «великим переломом» и «наступлением социализма по всему фронту» названным процессам пришел конец. Победивший во внутрипартийной борьбе И. В. Сталин приступил к построению советской империи как тоталитарного государства, где многообразию чего-либо – не было места. В сфере идеологии – только марксизм-ленинизм в сталинской транскрипции; в экономике – только госсобственность; по аналогии, в искусстве вообще, в том числе и в искусстве сценическом, сталинское государство из всего многообразия художественных форм должно было выбрать или постулировать какую-то одну. Что, собственно, и было сделано. В области сцены выбор партии и государства пал на искусство МХАТ и на систему К. С. Станиславского. В 1934 году на Первом съезде писателей СССР был создан Союз писателей

СССР как орган управления литературным процессом и орган контроля за деятельностью творческих кадров. По образцу СП СССР и вслед за ним были созданы аналогичные творческие союзы: Союз художников, Союз композиторов, Союз журналистов и пр. В сфере театра продолжило работу ВТО (Всероссийское театральное общество), имевшее статус творческого объединения и способное выполнять функции творческого союза, и только в 1986 году ВТО было преобразовано в СТД РСФСР, а в 1992 году превратилось в СТД Российской Федерации (СТД РФ).

В период подготовки Первого съезда писателей СССР (1932–1934 годы) была сформирована концепция социалистического реализма как единственного в СССР художественного направления и, соответственно, творческого метода. МХАТ с его искусством психологического реализма и актерский метод К. С. Станиславского оказались наиболее близкими к требованиям, которые предъявляло советское государство театральному искусству. На этом фоне все попытки В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова позиционировать себя хоть в какой-то степени реалистами (мейерхольдовское определение середины 1920-х годов «музыкальный реализм», формула Мастера 1930-х годов «я реалист, только в острой форме»; таировские термины 1920-х – 1930-х годов «конкретный реализм», «динамический реализм» и «структурный реализм») выглядели не слишком убедительно.

На судьбах театральных течений и, соответственно, театральных систем сказалось еще одно обстоятельство. На рубеже 1920-х – 1930-х годов классическая драматургия оказалась под фактическим запретом как литература, рассказывающая о давно прошедших временах; драматические театры повсеместно должны были ставить только современные советские пьесы, то есть – драматургию, в которой уже была зафиксирована новая советская жизнь и выведен новый советский человек. Данную драматургию не нужно было режиссировать, так как предполагалось, что уже в самой пьесе присутствовало все необходимое для советского театра содержание. Задача режиссера сводилась лишь к тому, чтобы максимально точно перенести на сцену это заключенное в пьесе содержание и предоставить актерам возможность воплотить его в непосредственной игре соответствующих ролей (и, тем самым, режиссеру – «умереть в артисте»). Такое положение дел означало фактический *запрет* на режиссуру и частичное возвращение к дорежиссерскому театру. Режиссер был безусловным лидером театрального процесса 1920-х годов, в но в 1930-е и последующие годы сталинской эпохи уступил ведущую роль в театре драматургу и актеру. Стоит ли удивляться, что ключевой и самой значащей фигурой драматической сцены 1930-х годов стал именно В. И. Немирович-Данченко, чье театропонимание (театр есть пьеса, которая должна быть воплощена на сцене с минимальными потерями; художественные

особенности пьесы диктуют те постановочные средства, которые должны быть использованы) почти идеально совпало с требованиями времени.

Продолжающаяся в 1930-е годы практика В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова сочинять на основе драматургии или инсценировок прозы собственные режиссерские сюжеты рассматривались властью имущими и ангажированной критикой как пустое формотворчество (бессодержательное, ибо, как говорилось выше, содержание было уже заложено непосредственно в пьесе) и квалифицировалось как формализм с неизбежно вытекающими последствиями – цензурными (запреты спектаклей), организационными (закрытие ГосТИМа в 1938 году) и личностными (арест в 1939-м и гибель Мейерхольда в 1940 году).

Вторая причина распада театральных систем – уход из жизни их основателей. Смерть Е. Б. Вахтангова в 1922 году. Невозвращение М. А. Чехова на родину в 1928 году и последовавшее вслед за этим символическое «умирание» на территории СССР наследия великого актера, педагога и деятеля театра, фактически продолжавшееся более чем полвека, вплоть до эпохи Перестройки, когда появилась возможность издать его «Литературное наследие» и другие работы. Кончина К. С. Станиславского в 1938 году. Ликвидация ГосТИМа как «чужого театра» в 1938 году, арест В. Э. Мейерхольда и расправа над ним. Изгнание А. Я. Таирова из Камерного театра в 1949 году и его кончина в 1950-м.

С оставшимися без авторского присмотра театральными системами происходило то же самое, что и с оставленными без хозяйского надзора домами: они ветшали и постепенно разрушались. Показательна в этом смысле судьба системы Станиславского. Несмотря на всяческую поддержку со стороны советского государства, стремившегося превратить Станиславского в театрального пророка, а его «учение» – в непререкаемый театральный догмат, система как целостное авторское сочинение Станиславского – не сохранилась. Ученики Станиславского, работавшие с ним в разные годы жизни и сталкивавшиеся, соответственно, с разными стадиями развития и модифицирования методик работы актера над собой и над ролью, овладевали и в дальнейшем развивали освоенные ими навыки и подходы. При этом каждый из них считал, что именно его версия сценической методики и есть система Станиславского как таковая. Вполне закономерным был результат, когда *модификаций* «системы» становилось все больше и больше. Достаточно привести один пример: работавшие с К. С. Станиславским в последние его годы жизни М. Н. Кедров и М. О. Кнебель продолжили эксперименты своего учителя, но «метод физических действий» в версии Кедрова и «метод действенного анализа» в понимании Кнебель – это методологически довольно далеко отстоящие друг от друга модификации системы. В свою очередь,

этудный метод репетиций, полученный А. В. Эфросом и А. А. Васильевым «из первых рук» – непосредственно от М. О. Кнебель, использовался Эфросом и Васильевым по-разному и для разных целей, а следовательно – в свою очередь неизбежно по-своему *модифицировался* каждым из режиссеров.

И вот тут самое время сформулировать третью причину распада театральных систем – причину, как представляется, наиболее важную. Если продолжить аналогию «театральная система – дом», то наибольший ущерб брошенные их владельцами дома несут не столько от естественных процессов разрушения, сколько от собственников других зданий и сооружений, которые, проходя мимо, готовы при случае «прихватить» то одно, то другое из того, что, как им представляется, «плохо лежит». Не авторы театральных систем, но реально работавшие режиссеры-практики вполне справедливо считали, что они вправе в своей каждодневной постановочной работе пользоваться приемами и методами разных театральных систем, сплошь и рядом – приемами и методами вполне разнородными. Например, по способу существования актера одни эпизоды спектакля (воспользуемся терминологией Станиславского) могли решаться в духе театра переживания, а другие – в технике театра представления; и в той же постановке, уже при определении принципов выстраивания последовательности событий, вполне были допустимы и традиционные методы компоновки действия на основе причинно-следственных связей, и заимствованные, к примеру, из мейерхольдовской практики монтажные способы структурирования действия или компоновка на основе принципа режиссерского *контрапункта*.

Подводя итоги развития режиссерского театра первой половины XX века, можно констатировать, что к середине 1950-х годов театральных систем как таковых больше нет, как нет их и в театре другого периода: в театре второй половины XX – начала XXI веков. Показательно, что и театральная система Б. Брехта не сохранилась в своем «чистом виде». Ни П. Брук, ни Дж. Стрелер за пределами нашей страны, ни, к примеру, Ю. П. Любимов на российской почве – никоим образом не стремились в своих спектаклях воспроизвести брехтовскую методику в ее каноническом, разработанном Брехтом виде, но извлекали и «присваивали» себе из нее то, что им было необходимо для решения их собственных театральных задач, неизбежно трансформируя и видоизменяя «присвоенное». Наука о театре, изучающая русский театр второй половины XX – начала XXI веков, не оперирует терминами «система Г. А. Товстоногова», «система Ю. П. Любимова», «система А. В. Эфроса», «система М. А. Захарова» и т.д. С точки зрения режиссерской методологии весь театр и данного времени, и, по меньшей мере, ближайшего обозримого будущего – это театр эклектичный. Театр, в котором перемешаны в различных пропорциях приемы и методы,

принадлежавшие в сценическом искусстве первой половины XX века той или иной театральной системе и имевшие в данной системе вполне определенное место как элементы целого. Ныне это компоненты и слагаемые общего для всех и вполне доступного для всех (от любителей до профессионалов) театрального языка.

Итак, как уже было сказано, термин «система» к театру второй половины XX – начала XXI веков не применим. Мы говорим либо «театр такого-то» (например, «театр Г. А. Товстоногова», «театр Ю. П. Любимова», «театр А. В. Эфроса», «театр М. А. Захарова» и т.д.), либо «режиссерская методология такого-то» (например, «режиссерская методология Анатолия Васильева», «режиссерская методология Льва Додина» и т.д.). Еще варианты: «режиссерская манера такого-то», «режиссерский почерк такого-то».

В дальнейших рассуждениях имеет смысл провести параллель между обычным языком (русским, английским, французским и проч.) и языком театральным. Если мы овладели лексикой традиционного языка и усвоили правила соединения слов в предложения, то мы, в принципе, способны сделать любое высказывание – словами выразить мысль или описать владеющие нами чувства. Договоримся, по аналогии, что театральный язык – это набор приемов и методов, опираясь на которые актер, художник или режиссер могут сделать театральное высказывание: актер – подготовить роль, художник – создать сценографию, режиссер – поставить спектакль в целом. Когда человек в детстве осваивает родной язык, а позднее – пытается выучить какой-либо иностранный язык, то из всего существующего словарного запаса соответствующего языка человек осваивает лишь часть, большую или меньшую, формируя тем самым свой собственный индивидуальный словарь – тот набор лексики, которым человек реально пользуется в повседневной жизни. Кроме того, каждому человеку присуща индивидуальная манера слагать слова письменно и устно – индивидуальная манера писать и индивидуальная манера говорить.

Нечто аналогичное происходит и в процессе профессионального становления актеров, художников и режиссеров. Обучаясь в театральных вузах по более или менее сходным программам и в достаточно похожих условиях и потенциально имея доступ ко всему арсеналу методов и средств, накопленных мировым театром за две с половиной тысячи лет его существования, – будущие актеры, художники и режиссеры в зависимости от совершенно не поддающегося учету количества факторов вольно или невольно отбирают и осваивают те приемы, методы и навыки, которые представляются им органичными для себя, верными и актуальными для того типа театра, которым им хотелось бы заниматься. Так формируется индивидуальный «театральный словарь» и индивидуальная творческая манера, которая в определенный момент времени превращается в достаточно устойчивый и вполне узнаваемый

индивидуальный художественный почерк. Безусловно, изменения в творческой манере могут происходить на протяжении всего активно-го периода творческой жизни художника, и все же, начиная с некоего подпадающего фиксации момента времени, изменения в творческой методологии перестают быть радикальными и кардинальными и начинают носить характер дополнений и уточнений, модифицирующих сложившуюся и устоявшуюся творческую технологию.

В настоящее время одно из новейших и активно развивающихся направлений *историко-теоретических исследований* в области театра – это изучение феномена театральной *режиссуры*, представленной *режиссерской методологией* того или иного постановщика (смотри, например, монографию О. Н. Мальцевой «Юрий Любимов. Режиссерский метод: спектакли московского театра драмы и комедии на Таганке, 1964–1998» 2010 года или монографию Е. И. Горфункель «Режиссура Товстоногова» 2015 года). Среди крупнейших режиссеров-постановщиков русского театра второй половины XX века невозможно обойти вниманием М. А. Захарова, чья сценическая деятельность способна предоставить обширный материал для анализа *режиссерской методологии* лидера Ленкома.

Первой исследовательской работой, посвященной режиссуре Захарова, стала большая дискуссионная статья В. О. Семеновского «Темп – 1806» в журнале «Театр»³. Непосредственным поводом для выхода этой статьи стала ленкомовская рок-опера «Юнона и Авось» (1981) на музыку А. Рыбникова, но Семеновский представил анализ всего постановочного творчества лидера Ленкома 1960-х – начала 1980-х годов. Автор статьи «Темп – 1806» предложил не упрекать Захарова в том, чего нет в его спектаклях, ведь, как точно отметил Семеновский, еще «<...> не отыскались безумцы, которые стали бы выражать недовольство тем, например, что в „Чайке“ О. Ефремова или в „Дяде Ване“ Г. Товстоногова не использован *монтаж аттракционов и чеховские паузы не заполняются рок-ансамблем* (курсив мой. – А. Р.)»⁴. Иными словами, автор статьи «Темп – 1806» предлагал, перефразируя известное высказывание А. С. Пушкина, судить лидера Ленкома «по законам, им самим над собою признанным» и не отделять Захарова «тихого» от Захарова «громкого», «серьезного» от «развлекательного», «праведного» от «неправедного», потому что захаровские спектакли – и собственно музыкальные, и те, в которых музыки как таковой было крайне мало, оказались «<...> объединены *обостренным ритмопластическим видением* режиссера (курсив мой. – А. Р.)»⁵. Семеновский, таким образом, утверждал, что для лидера Ленкома, как и для В. Э. Мейерхольда, основным *средством воздействия* на зрителя служил *ритм – ритм*

³ См.: Семеновский.

⁴ Там же. С. 54.

⁵ Там же. С. 56.

музыки и ритм сцены, где музыка могла не звучать вовсе. Именно Семеновский первым предложил рассматривать режиссуру Захарова не в контексте творчества непосредственных его предшественников, имея в виду Н. П. Охлопков, Г. А. Товстоногов и др., но обратиться к истокам *ритмопластического театра* – к режиссуре В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова.

Нельзя не отметить и высказывание Семеновского о *коллажности* мышления, присущего лидеру Ленкома. Если с идеей Семеновского, согласно которой «<...> у Захарова можно обнаружить *любой* прием из *любого арсенала* (курсив мой. – А. Р.)»⁶, стоит согласиться в том плане, что режиссура лидера Ленкома *эkleктична* (как и вся русская режиссура второй половины XX столетия), то утверждение автора статьи «Темп – 1806» о соединении в захаровской режиссуре «любого» приема из «любого» арсенала, требует дополнительного осмысления, для этого воспользуемся фрагментами статьи «Термин театра М. А. Захарова „монтаж экстремальных ситуаций“: монтаж или все-таки коллаж?», вышедшей в свет в 2011 году⁷. Сам Захаров, сталкиваясь с мнением о коллажном характере его режиссерской методологии, не без присущей лидеру Ленкома иронии и самоиронии писал, что никогда «<...> не был в восторге от наклеивания на живописный холст с помощью канцелярского клея вырезок из газет и журналов»⁸.

В современном театроведении содержание термина «коллаж» применительно к сценическому искусству не разработано. По понятным причинам наиболее продвинулись в изучении *коллажной техники* и *коллажного мышления* искусствоведы, специалисты в области изобразительных искусств. В статье «Коллаж» П. Пави подчеркивает, что термин принадлежит живописи, был введен в изобразительную сферу «представителями кубизма» и позднее подхвачен «футуристами и сюрреалистами для систематизации художественной практики», а именно – это «<...> сочетание двух *разнородных* элементов или материалов или же произведений искусства и реальных предметов (курсив мой. – А. Р.)»⁹. Автор «Словаря театра» утверждает, что свойства коллажа, присущие пластическим искусствам, имеют место и в сценических структурах. Для коллажа «<...> характерна обработка материалов, при которых автор *словно развлекается*, обращаясь к *случайным и вызывающим сочетаниям* компонентов. Коллаж – игра с <...> материальной формой (произведения; далее курсив мой. – А. Р.). Использование

⁶ Там же. С. 64.

⁷ См.: Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон СПбГАТИ. 2011. №2 (8). С 3–7.

⁸ Театр без вранья. С. 301.

⁹ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 144.

неожиданных материалов делает невозможным обнаружение *порядка и логики*. <...> Даже если *элементы* (или – *составляющие* коллажа. – А. Р.) противостоят друг другу тематическим содержанием или материальностью, они всегда корректируются исследованием на тему художественного *восприятия* зрителя, от которого зависит *успех коллажа*¹⁰. Иными словами, порядок и характер состыковки тех или иных компонентов и фрагментов в некое целое в коллаже диктуется и исходит из определенных расчетов на *желательное* восприятие данной конструкции зрителем.

«В истории искусства XX века, – пишет Е. А. Бобринская, – коллаж занимает особое место. Он принадлежит к тем феноменам, которые, всегда оставаясь на периферии, тем не менее участвовали в формировании магистральных тенденций культуры. Коллаж демонстрирует не *принцип поступательного развития*, а *принцип децентрации, рассеивания* <...>. Феномен коллажа и его история подвергают сомнению *традиционную линейную схему развития искусства*, предлагая вместо нее *калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний* (курсив мой. – А. Р.)»¹¹. Техника коллажа отказывается от поиска новых языков искусства и превращает различные существующие языки искусства в предмет игры, вместо отражения реальности коллаж создает особое пространство игры посредством демонстративных стыков различных форм, фактур и образов, в коллажном пространстве может сосуществовать все что угодно. Техника коллажа, таким образом, тесно связана с философией *релятивизма*. «Коллаж использует готовые образы, своего рода реди-мейд. Собственно, творческий акт коллажа связан только с перекомпоновкой, монтажом и сопоставлением этих „цитат“»¹². Принципиальное отличие техники монтажа от техники коллажа состоит в том, что при монтаже (даже в таких его, по сути, примитивных формах, как эйзенштейновский *монтаж аттракционов*), существует определенный вектор направленности соединения или сопоставления монтируемых элементов, в случае коллажа такая доминанта отсутствует – в принципе что угодно может быть соединено с чем угодно.

Коллаж как композиционный принцип тесно увязывается современными исследователями-искусствоведами с постмодернистским мышлением и соответствующими формами искусства. Вряд ли сегодня кто-либо из практиков, критиков и теоретиков театра рискнет назвать Захарова постмодернистским художником. Захаров тематически, сюжетно – был художником социальным, а по способу существования актера – опирался на методологию театра психологического реализма

¹⁰ Там же. С. 145.

¹¹ Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 26.

¹² Там же. С. 34.

(такую школу режиссер прошел в бытность своего актерского обучения в ГИТИСе). Захаров основывался на технике проживания роли – но от нее же и отталкивался. И определенное влияние со стороны искусства постмодернизма режиссер (скорее невольно, чем вольно) испытывал.

Будучи ярко выраженным *автором спектакля*, Захаров утверждал: «<...> спектакль для меня всегда *сочинение*», и сочинение *поэтическое*. При этом важнейшим композиционным средством создания постановки являлся именно *монтаж*, в сценическом построении его «<...> составные элементы могут превратиться в здание современного спектакля лишь в *поэтическом монтажном слиянии* (курсив мой. – А. Р.)»¹³. Захаров констатировал: «Театр воспринял монтаж во всей емкости понятия». Поэтическая конструкция сценической постановки диктовала отказ от следования прямым жизненным соответствиям, от соблюдения обыденной логики в событийном ряду сюжета и линиях поведения персонажей. Вслед за Мейерхольдом лидер Ленкома подчеркивал высокую значимость *сценического времени*: «Современная театральная режиссура <...> научилась ценить каждую секунду *драгоценного метража* (времени), математически и поэтически исчисляя продолжительность зримых театральных процессов. <...> Из современного спектакля <...> стали уходить *проходные*, <...> иллюстративные сцены (курсив мой. – А. Р.)»¹⁴.

Проблемы соотношения терминов «монтаж» и «коллаж» рассматривал А. В. Сергеев применительно к теории монтажа аттракционов С. М. Эйзенштейна и работы В. Э. Мейерхольда над спектаклем «Мистерия-буфф» (ред. 1918 года). Проведенный Сергеевым анализ показывал, что строго разграничить два термина оказалось невозможно, вывод напрашивался такой: «<...> в „Мистерии“ наличествуют собственно *коллажные признаки*: обнажение монтажного приема, использование разноприродных материалов и их равноправие (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵. В эйзенштейновской теории (и в вытекающей из нее практике) центром театральной структуры выступал *зритель*, его восприятие: «<...> монтаж аттракционов – это монтаж воздействий с расчетом на определенное конечное психологическое состояние зрителя, а отнюдь не сопоставление или сравнение законченных частей самого произведения искусства»¹⁶.

В театре второй половины XX века Захаров выступал наследником С. М. Эйзенштейна «по прямой», режиссер соответствующие знания и опыт получил почти из первых рук. Благодаря творческим контактам

¹³ Театр без вранья. С. 601.

¹⁴ Там же. С. 228, 229.

¹⁵ Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб., 2008. С. 31.

¹⁶ Там же. С. 29.

в Студенческом театре МГУ начинающего свой творческий путь самодеятельного режиссера Захарова и С. И. Юткевича «<...> эйзенштейновский „монтаж аттракционов“, – по признанию Захарова, – из малопонятного абстрактного понятия превратился для меня в практическое руководство к действию»¹⁷. И действительно, захаровский театр – *театр* аттракционный во всех его компонентах: в парадоксальном построении режиссерского сюжета; в использовании аттракционов как таковых; в аттракционном характере сценографии и музыки захаровских постановок; в принципах актерской игры на основе «монтажа экстремальных ситуаций».

При изучении соотношения в рамках режиссерской методологии Захарова монтажных и коллажных приемов именно последняя из названных монтажных форм представляет наибольший интерес.

Захаров вслед за Мейерхольдом декларировал необходимость достижения *успеха* у зрителя, ведь нет ничего страшнее скуки в зрительном зале. А «<...> познать истинный успех, – по мнению режиссера, – значит своевременно вписаться в отпущенное тебе (сценическое. – А. Р.) время»¹⁸. Уже в 1980-е годы Захаров вынужден был признать, что приходящий на спектакль зритель находился в «перенасыщенном информационном пространстве», подобная пресыщенность публики год от года только возрастала и приводила, во-первых, к инстинктивному стремлению зрителя закрыться от избыточных сведений, не вступать в энергетический контакт с театральной постановкой; а во вторых – избыточно информированный зритель слишком легко *прогнозировал* развитие традиционно организованного хода сценических событий, как следствие – публика в этом случае скучала и «выключалась», выпадала из непосредственного и спонтанного взаимодействия с художественным произведением.

Чтобы избежать подобного сценария в отношениях театра и публики, «<...> умный и тонко организованный актер сажает зрителя на „голодный информационный паек“, стремится к резкому уменьшению информации о своем самочувствии, своих помыслах»¹⁹. Исходя из представлений о «клиповом» типе мышления публики, Захаров утверждал: «Наступает время, когда многие вещи не надо подробно и логически объяснять. Современный зритель, включив телевизор на середине любого фильма, уже знает два-три варианта развития событий <...>. Мне всегда хочется *поиграть* с залом, то есть предложить ему некие динамично развивающиеся живые (абсолютно правдивые) процессы в человеческих отношениях, которые все-таки

¹⁷ Театр без вранья. С. 85–86.

¹⁸ Контакты 2000. С. 222.

¹⁹ Там же. С. 344.

развиваются по законам ему неизвестным (курсив мой. – А. Р.)»²⁰. Ключом к процессу, который лидер Ленкома назвал «монтаж *психологических* аттракционов»²¹, должны были стать, по мысли Захарова, *режиссура зигзагов* и *монтаж экстремальных ситуаций*.

С одной стороны, Захаров утверждал: «<...> жизнь сценического персонажа может быть выстроена в виде широкой полосы („коридора“), в котором этот персонаж свободно импровизирует некоторое непредсказуемое зрителем зигзагообразное движение к намеченной цели»²². И еще: «<...> современный актер обязан <...> воссоздать жизненный процесс как зигзагообразное развитие человеческих намерений, <...> выявить <...> загадочные точки в сознании и подсознании действующего актера, найти нюансы психологического свойства, которые в конечном счете и являются переломными зонами (поведения персонажа. – А. Р.)»²³. С другой стороны, «<...> совершая зигзаг, неожиданный психологический поворот, резко меняя свое пластическое и настроенческое существование, актер Ленкома, – по мысли режиссера и лидера этого театра, – обязан быть предельно правдивым и искренним»²⁴. Наносить зигзагообразные удары «по психике зрителя» исполнитель роли должен таким образом, «<...> чтобы не расставаться с учением великого Станиславского и оставаться глубоко правдивым человеком»²⁵.

Чтобы проиллюстрировать идеи Захарова об ударе по психике потенциального зрителя, стоит вспомнить А. А. Гончарова (1918–2001) – режиссера и театрального педагога. У Гончарова-педагога имелся один прием, который был основан на технике монтажа аттракционов: если Гончарову казалось, что актеры труппы Театра им. В. Маяковского или его гитисовские студенты потеряли концентрацию, плохо его слушают, много отвлекаются и т.д., то режиссер мгновенно с обычного тона речи переходил на громкий крик. И хотя этот трюк был хорошо известен и гончаровским актерам, и гончаровским студентам, прием неизменно срабатывал, происходила серьезная встряска актерского организма и, как следствие, мобилизация его.

Термин «монтаж экстремальных ситуаций» означает, что актер строит свою роль не по бытовой и обыденной логике, которую зритель хорошо знает, легко распознает и без труда прогнозирует дальнейший ход событий (а это, как уже было сказано выше, – прямой путь к скуке в зрительном зале). Поэтому и игра актера должна носить импровизационный характер и быть неожиданной для зрителей, то есть подчиняться логике

²⁰ Театр без вранья. С. 239.

²¹ Там же. С. 452.

²² Контакты 2000. С. 337.

²³ Там же. С. 337–338.

²⁴ Театр без вранья. С. 453.

²⁵ Там же. С. 454.

зрительского восприятия: как только публике кажется, что она понимает действия сценического героя, актер должен сделать неожиданный поворот в своем поведении. При этом, по мнению Захарова, существование актера в роли от поворота до поворота подчинено всем законам психологического театра, отсюда и кажущаяся противоречивость парадоксального подхода Захарова к разработке линии роли: жизнь персонажа строится не по законам жизни, оставаясь при этом вполне правдиво-жизненной.

Возвращаясь к мысли о том, что подобная композиционная техника в театре Захарова имеет определенное отношение к постмодернизму, следует подчеркнуть: перед нами структура, сходная с *деконструкцией*, когда одна система связей была разрушена, но на основе тех же элементов была составлена новая система связей. Для достижения поставленной цели необходимо, по мнению Захарова, «<...> проводить смелую и тщательную корреляцию в системе устоявшихся актерских навыков», и прежде всего – в умении вести *сдержанную* и *непредсказуемую* до определенного момента игру. Вот какова должна быть, по мысли Захарова, логика современного актера: «Я – действующее лицо, не раскрываю до конца своих тайных намерений. <...> Я – в поиске. Я ищу действие, необходимое мне в данных *предлагаемых обстоятельствах*, чтобы добиться той цели, что возникла в моем сознании. Я наношу тайные и явные удары по организму своих партнеров и собственному сердцу. <...> Я твердо знаю, моя *логика* – есть моя *ахиллесова пята*. Ее не должны познать мои партнеры, ее не должны заранее „просчитать“ зрители. *Непредсказуемость* – моя свобода. Пока опережаю моих партнеров и зрителей, я свободная и сильная личность. <...> Неожиданному изменению в способах моей сценической атаки зритель сначала должен удивиться и только потом понять всю *закономерность* и *правдивость* моего поступка, слова, движения (курсив мой. – А. Р.)»²⁶. Стоит еще раз подчеркнуть, что определяющим элементом в описанной «зигзагообразной» структуре выступает *восприятие* публики: «Протяженность <...> одного прямого луча после совершаемого (актером. – А. Р.) зигзага должна измеряться возможностями зрительского прогноза»²⁷.

Применение термина «коллаж» представляется плодотворным при исследовании законов композиции театра А. А. Васильева и учеников его школы. Васильевский театр «метафизического реализма», по меткому замечанию Н. В. Песочинского, отказался от принципа подражания реальности и заменял ее правдивое изображение различными формами *игры*, его *игровые структуры* призваны были выявить «мнимость и относительность видимой стороны бытия»²⁸.

²⁶ Контакты 2000. С. 349.

²⁷ Там же. С. 349–350.

²⁸ Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура: взгляд из конца века. С. 198.

Игра предполагала и *игровой способ существования* актера, и *игру со словом*. «Композиция театрального произведения складывается в живом обмене артистов речевыми, физическими, игровыми „репликами“. Васильев считает сценическим действием живое рождение этой конструкции»²⁹. В непосредственном зрительском восприятии игра состоит из действий, не имеющих самостоятельного значения, а именно: трюков, шуток, болтовни³⁰.

В случае захаровского «монтажа экстремальных ситуаций» налицо иная картина – уверенно можно говорить лишь о наличии в указанной структуре действия коллажных признаков: «режиссура зигзагов» и «монтаж экстремальных ситуаций» – это *монтаж* в том смысле, что имеет место вектор направленности в сопоставлении входящих в конструкцию компонентов (направленность состыковки складывает линию поведения персонажа); но логика выстраивания этого вектора своей основой имеет не логику поведения персонажа как таковую, а опирается, в соответствии с коллажной техникой, на законы восприятия публики и служит целям управления и манипулирования зрительским вниманием, отбирая для этого и причудливо соединяя самый разнообразный и разнородный материал.

О. Е. Скорочкина в очерке «Марк Захаров»³¹ 1990 года рассматривала творчество Захарова в контексте времени и в сопоставлении с такими театральными фигурами захаровских современников, как Ю. П. Любимов и, особенно, А. В. Эфрос. Автор очерка «Марк Захаров» упрекала героя своего исследования в легкомысленном отношении к времени, в избыточной жизнерадостности и в балансировании на грани драматического театра и мюзик-холла, а также в том, что Захаров, в отличие от сыгранного А. Мироновым Жадова и в противовес Эфросу, который оказался идейно и эстетически несовместим со статусным и номенклатурным Московским театром им. Ленинского комсомола, обрел в стенах главного комсомольского театра собственное «доходное место», возглавив Ленком в 1973 году³². Подобный выбор исследовательской позиции представляется не вполне корректным. Захаров, во-первых, не обязан быть двойником Эфроса, Любимова или кого бы то ни было еще, лидер Ленкома обладал собственным мироощущением и миропониманием, а также вполне сформированным арсеналом постановочных средств, присущих режиссуре Захарова. И, во-вторых, стоит еще раз напомнить призыв В. О. Семеновского судить Захарова по законам, соответствующим захаровским режиссерским установкам, а не личным

²⁹ Там же. С. 194.

³⁰ См.: Песочинский Н. Ученики и идеи Анатолия Васильева на петербургской сцене. Галибин. Клим. Жолдак // Режиссура: взгляд из конца века. С. 204.

³¹ См.: Скорочкина 1990.

³² См.: Там же. С. 111.

представлениям исследователя о том, что в сценическом искусстве хорошо, а что – плохо.

Отдельно стоит сказать о статье Скорочкиной «Актер театра Марка Захарова»³³. Это в высшей степени содержательная исследовательская работа, которая в своих основных положениях не вызывает никаких возражений и будет постоянно использоваться при дальнейшем анализе захаровских спектаклей и при разборе конкретных актерских созданий в ленкомовских постановках.

А. М. Смелянский в очерке «Королевские игры»³⁴ давал обзор творчества Захарова, отсчитывая от знакового захаровского спектакля «Доходное место» (1967), но преимущественно сосредоточил свое внимание на работах лидера Ленкома времени Перестройки и эпохи экономических реформ 2000-х годов. Автор очерка «Королевские игры» считал, что Захаров, ощутив сложившуюся конъюнктуру, сменил прежнюю ориентацию Ленкома на молодежную субкультуру установкой на решение актуальных социально-политических проблем и перестроил его работу в угоду потребностям политического театра³⁵. В центре внимания Смелянского оказались такие спектакли, как «Мудрец» (1989), «Поминальная молитва» (1989), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), «Королевские игры» (1995), «Варвар и еретик» (1997) и «Мистификация» (1999). Автор очерка «Королевские игры» упрекал Захарова в избыточном сближении с новой российской властью, что ранее не было принято в художественной и, шире, в интеллигентской среде. Смелянский утверждал, что «хождение во власть» и обретение лидером Ленкома статуса первого режиссера страны не пошли на пользу Захарову, привели к внутреннему конфликту в душе режиссера и заметным постановочным сбоям в его сценических работах³⁶.

М. Ю. Давыдова, как, впрочем, и вся молодая московская критика 2000-х годов, Захарова «бросила с парохода современности». В книге 2005 года, представлявшей собой сборник театральных очерков «Конец театральной эпохи» (имелся в виду конец *советской театральной эпохи*), Давыдова очерк, посвященный лидеру Ленкома, назвала «Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей»³⁷. Единственным театральным свершением Захарова-режиссера Давыдова считала постановку рок-оперы «Юнона и Авось»³⁸, исключив из мотивировок поведения лидера Ленкома те, что были продиктованы его принадлежностью к поколению

³³ См.: Скорочкина 2018.

³⁴ См.: Смелянский 1999.

³⁵ См.: Там же. С. 220.

³⁶ См.: Там же. С. 230.

³⁷ См.: Давыдова 2005.

³⁸ См.: Там же. С. 119–121.

шестидесятников. И, как результат, Захаров в давыдовском очерке был представлен читателю конъюнктурщиком и приспособленцем. Вполне закономерно, что в книге Давыдовой 2018 года «Культура Zero...»³⁹ Захаров уже не упоминается.

П. Б. Богданова в книге 2010 года «Режиссеры-шестидесятники»⁴⁰ к постановщикам-шестидесятиникам причислила следующих режиссеров: Анатолий Эфрос (часть I, глава 1: «драма неосуществимости»); Олег Ефремов (часть I, глава 2: человек общественный); Георгий Товстоногов (часть I, глава 3: «роман жизни»); Юрий Любимов (часть I, глава 4: политический театр); Петр Фоменко (часть II, глава 1: Талант и вера Петра Фоменко); Марк Захаров (часть II, глава 2: Формула успеха Марка Захарова). Невозможно согласиться с автором данной монографии, а также с книгами Богдановой «Режиссеры-семидесятники...»⁴¹ и «Культурный цикл...»⁴² в том плане, что в состав шестидесятников автором включаются все постановщики, работавшие в соответствующий временной период. Между тем среди названных режиссеров-шестидесятников стоит разделять тех, кто оказался современниками «оттепели» 1956–1968 годов, как это было в случае с Эфросом, Товстоноговым и Фоменко, и кто испытывал влияние «оттепели», но шестидесятиниками так и не стали, от шестидесятников как таковых, как Ефремов, Любимов и Захаров, кто был вдохновлен пафосом антисталинизма и идеей возврата назад, к чистым истокам революции и ленинским идеям построения социализма и коммунизма. Приверженность Захарова идеям шестидесятиничества на протяжении всей его долгой жизни представляется важнейшим фактором, во многом определившим особенности творчества режиссера и эволюцию этого творчества в контексте взаимодействия с историческим временем (этому посвящена статья «Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов»⁴³).

Следует отметить, что Захаров среди театральных шестидесятников занимал особое место. С одной стороны, у режиссера были *личные причины* к неприятию сталинизма: его отец в годы Гражданской войны имел неосторожность воевать на стороне белых, за что был осужден в 1934 году на несколько лет тюремного заключения, потом был поражен в правах и в соответствии с принципом «сто первого километра» долгие годы не имел права жить в Москве. С другой стороны, среди режиссеров-шестидесятников Захарова выделяла обостренная *жажда успеха*, далеко выходящая за рамки свойственного любому художнику

³⁹ См.: Давыдова М. Ю. Культура Zero. М., 2018. 324 с.

⁴⁰ См.: Богданова 2010.

⁴¹ См.: Богданова 2014.

⁴² См.: Богданова 2017.

⁴³ См.: Ряпосов 2022.

стремления к признанию его достижений и заслуг. Все-таки и названные Богдановой современники Захарова, и неназванные ею младшие его современники А. А. Васильев и Л. А. Додин в первую очередь хотели сценически высказаться на интересные их темы; Захаров, конечно, тоже хотел высказаться, но – *непреренно* с успехом.

И корни такой установки на успех тоже были связаны с судьбами родителей: отец Захарова так и не получил высшего образования, работал в школе военруком; мать вынуждена была оставить Москву и карьеру актрисы, поселиться рядом с тюрьмой, где отбывал срок заключения ее муж, впоследствии работать руководителем детских драмкружков и театральных студий. О своих страхах повторить неудачные судьбы родителей Захаров открыто написал в книге «Суперпрофессия»⁴⁴. Основания для страхов были вполне резонные: вопреки нежеланию матери видеть своего сына актером, Захаров поступил на актерский курс в ГИТИС, но по его окончании в 1955 году ни один московский театр Захаровым-актером (в отличие от его жены, Нины Лапшиновой; 1932–2014) не заинтересовался, и молодому артисту пришлось по распределению ехать в Пермь, работать на сцене Пермского областного драматического театра (Н. Лапшинова присоединилась к Захарову год спустя, они заключили брак в Перми в 1956 году). Захаров-актер не снискал успехов и на провинциальной сцене, но в Перми он начал свою литературную карьеру (писал скетчи и драматические сценки в духе А. Аверченко) и попробовал себя в качестве режиссера театральной самодеятельности в студии Пермского университета. По возвращении в Москву в 1959 году свой путь в качестве актера Захаров закончил в Театре миниатюр, а его жена прослужила на сцене этого театра до 1980 года. Впрочем, в той же книге «Суперпрофессия» Захаров утверждал, что через все актерские неудачи Провидение вело его к истинному призванию – к *режиссуре*, которую Захаров считал *суперпрофессией*⁴⁵.

В монографии Богдановой 2014 года «Режиссеры-семидесятники...» Захаров, активно работавший и в 1970-е, и в 1980-е, и в 1990-е годы, не упоминается, и это справедливо, в сценических работах лидера Ленкома было слишком мало точек соприкосновения с творчеством А. Васильева, К. Гинкаса, Л. Додина, М. Левитина, В. Фокина и Г. Яновской, если таковые вообще были. На страницах книги Богдановой «Культурный цикл...» 2017 года Захаров снова появился, автор констатировала, что лидер Ленкома продемонстрировал *долгое творческое дыхание*, в своей монографии Богданова обращалась к таким захаровским спектаклям, как «Поминальная молитва» (1989), «Ва-банк» (2004), «Вишневый сад» (2009), «Пер Гюнт» (2011) и «Вальпургиева ночь» (2015)⁴⁶.

⁴⁴ См.: Суперпрофессия. С. 21–34.

⁴⁵ См.: Там же. С. 35–39.

⁴⁶ См.: Богданова 2017. С. 194–220.

В учебном пособии В. Н. Алесенковой «Постдраматический театр Х.-Т. Лемана: эстетический дискурс» 2014 года Захаров упоминается в ряду таких постановщиков, как Любимов, Эфрос и Васильев, то есть в ряду режиссеров, которые «в разной степени осваивали язык театральной метафоры и символа» и стремились в своем творчестве к «созданию метасюжетов»⁴⁷. В автореферате диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения Алесенковой «Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре» 2021 года, имя Захарова помещено в перечень режиссеров, чьи спектакли были использованы как материал диссертационного исследования⁴⁸.

На страницах другой новейшей литературы XXI века, посвященной современному драматическому театру, имя лидера Ленкома не встречается⁴⁹.

Представленное здесь исследование опирается на предложение В. О. Семеновского изучать феномен режиссуры Захарова как одно из направлений развития русского режиссерского искусства XX века – опирающегося на музыку *ритмопластического театра* – и в контексте этого развития. В плане изучения собственно режиссерской методологии лидера Ленкома следует отметить, что вторая половина творческой жизни Захарова совпала с 1990-ми, 2000-ми и 2010-ми годами, то есть временем, когда в практику отечественного сценического искусства активно вошли постмодернистский театр, перформативное искусство, постдраматический театр и пр. Постмодернизм, ставший ведущим направлением в искусстве на Западе уже в 1960-е годы, не мог не оказывать влияния на лидера Ленкома, но Захаров никогда не прибегал к *постмодернистской методологии* как таковой (деконструкция, цитирование и т.д.).

Суть дела заключается в том, что захаровский театр – это театр не посмодернистский, а театр *традиционалистский*. Иными словами, подобно тому, как Мейерхольд в 1910-е и в 1920-е годы при создании своей *театральной системы* и формировании собственной *режиссерской методологии* обращался к достижениям старинных театров подлинно театральных эпох (*commedia dell'arte*, испанский театр Золотого века, шекспировский и мольеровский театры, японский театр Кабуки и пр.), так и Захаров при создании своей *театральной манеры* (своего *театрального почерка*) и формировании собственной *режиссерской методологии* обращался к приемам режиссуры Вахтангова (фантастический реализм, игровой театр), Эйзенштейна

⁴⁷ Алесенкова В. Н. Постдраматический театр Х.-Т. Лемана: эстетический дискурс: учебное пособие. Саратов, 2015. С. 33.

⁴⁸ См.: Алесенкова В. Н. Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре: автореф. ... доктора искусствоведения. СПб., 2021. С. 12.

⁴⁹ См., напр.: Токарева М. Е. Сцена между землей и небом. М., 2014. 396 с.

(монтаж аттракционов), Таирова (жанр «оптимистическая трагедия») и, в наибольшей степени, к приемам режиссуры Мейерхольда (музыка как субстанция действия, монтаж и режиссерский контрапункт как основа драматургии спектакля, актерские маски и актерские амплуа, парадоксальная композиция и др.).

Именно поэтому теоретической базой исследования стали монографии: «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля»⁵⁰; «Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж»⁵¹; «Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и „большой театр“: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр»⁵²; «Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра „Амплуа актера“: структура, содержание, смысл»⁵³; – то есть монографии, принадлежащие автору представленного здесь текста.

Структура монографии продиктована задачами и хронологией исследования, монографическая работа состоит из введения, десяти глав, заключения и списка литературы.

⁵⁰ См.: Ряпосов 1.

⁵¹ См.: Ряпосов 2.

⁵² См.: Ряпосов 2012.

⁵³ См.: Ряпосов 2019.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
СПЕКТАКЛЬ «ДОХОДНОЕ МЕСТО» (1967):
ФОРМИРОВАНИЕ
ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ
РЕЖИССЕРСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ
МАРКА ЗАХАРОВА

Спектакль Театра Сатиры «Доходное место» 1967 года в постановке Захарова, перешедшего из Студенческого театра МГУ на профессиональную сцену по приглашению В. Н. Плучека, стал событием московской театральной жизни и принес 34-летнему постановщику признание в профессиональной среде. Захаровская постановка достаточно хорошо изучена, и задача данной главы – выявить заложенные в «Доходном месте» элементы находившейся в стадии становления режиссерской методологии Захарова, которая в полной мере сложилась в 1970-е годы и проявила себя в захаровских режиссерских работах на сцене Московского театра им. Ленинского комсомола.

Путь Захарова из актерской профессии в профессию режиссерскую пролегал, помимо режиссерских проб на любительской сцене, и через вполне профессиональные литературные опыты (будущий постановщик начал пробовать свои силы на литературном поприще, сочиняя скетчи, диалоги и сценки еще в Перми, где работал артистом Пермского областного драматического театра). Захаров всегда придавал важнейшее значение выбору литературной первоосновы для будущего спектакля и дальнейшей работе над литературным материалом как в подготовительный период, так и непосредственно в ходе репетиций.

Захаров как *шестидесятник* и художник *социально-политического нафоса* с исключительным вниманием относился к «социальной температуре» происходивших в стране событий, с точки зрения режиссера, истинный художник всегда своего рода *провидец*, который должен обостренно чувствовать происходящие в обществе перемены. Только подобное «сверхчувственное» восприятие жизни поможет режиссеру отыскать тот литературный материал, который позволит, как это случилось с «Доходным местом», создать *актуальное* сценическое произведение, способное пробудить у современного зрителя живой и заинтересованный отклик. Захаров вспоминал: «„Доходное место“ зафиксировало в форме достаточно причудливого и своеобразного *сценического сочинения* то, что уже хорошо ощущалось почти всеми

зрителями, – необходимость нового молодого героя, необходимость веры в его обязательную духовную стойкость, в возможность преодолеть все и всяческие соблазны, все и всяческие препоны (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁴. Принципиально важно, по мнению постановщика, что разрешить проблемы, встававшие перед центральным героем, «<...> суждено не всякому смертному, а Жадов у Островского – человек смертный, отягощенный слабостями и несовершенствами, как большинство из нас, и тем прекраснее его героический бунт, нравственная, великая для его души победа»⁵⁵. И если захаровская постановка, совпавшая с концом оттепели, несомненно, уловила уже витавшие в воздухе настроения современной публики, то в сфере собственно театральной – сценическая версия «Доходного места» значительно опережала зрительный зал. Режиссер утверждал: «С первых же минут между сценой и зрительным залом устанавливался на редкость *плотный, энергетически насыщенный контакт*. <...> Спектакль не только радовал, но и удивлял, озадачивал и, естественно, раздражал (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁶.

Захаров, работая над любой пьесой, и особенно – над пьесой классической, всегда создавал собственное *сценическое сочинение*. Зрелый Захаров, переноса на сцену классику и стремясь, тем самым, еще раз подчеркнуть свое авторство, как правило, изменял названия драматургической первоосновы, и спектакли по драматургии Островского в этом плане вполне показательны: «Мудрец» (1989) – вместо «На всякого мудреца довольно простоты»; «Ва-банк» (2004) – вместо «Последней жертвы». Применительно к «Доходному месту» «молодой режиссер из художественной самодеятельности» (так называли артисты Захарова в ходе репетиций, такова была его репутация в труппе Театра Сатиры на момент постановки) изменить название пьесы, скорее всего, попросту не решился, но рассматривал пьесу Островского именно как исходный драматургический материал для своего *сценария* будущего спектакля.

Захаров считал, что при подготовке сценической версии пьесы (особенно, классической) имело смысл делать подробный и детально проработанный *режиссерский сценарий* спектакля – подобно тому, как делается режиссерский сценарий в кино. Такая работа, помимо того, что мобилизует и дисциплинирует мысль самого постановщика, особенно полезна в работе с актерами: четко и внятно прописанный режиссерский сценарий облегчает задачу убедить исполнителей в наличии у постановщика интересного и оригинального решения будущего спектакля и, на этой основе, увлечь актеров своим замыслом.

⁵⁴ Контакты 2000. С. 121.

⁵⁵ Там же. С. 121–122.

⁵⁶ Там же. С. 122.

Важную роль, как уже было сказано, в становлении захаровской режиссерской методологии сыграл С. И. Юткевич, который утверждал: «Его (Захарова; далее курсив мой. – А. Р.) творческому почерку противопоставлен, конечно, натурализм. <...> Мне кажется, что поиск Захарова лежит в том направлении, которое Вахтангов определял так научно неточно и в то же время так творчески действенно, как *фантастический реализм*»⁵⁷. И действительно, захаровские спектакли – это не просто режиссерские сочинения, но это сочинения *поэтического, фантазийного* рода.

Драматургическая первооснова постановки – это материал для сочинения будущего спектакля, но данное сочинение не являлось для Захарова произвольным по отношению к пьесе. Процесс превращения литературной драмы в режиссерский сценарий Захаров сравнивал со стихотворными переводами, когда переводчик, стремясь адекватно передать поэтическое содержание, вынужден был, фактически, сочинять новое стихотворение. Так и перевод пьесы с языка литературы на язык театра невозможен без той или иной лексической и структурной трансформации первоначального драматургического материала. В этом смысле Захаров выступал как последователь Мейерхольда, который понимал работу с драматургическим материалом сходным образом, утверждая, что режиссер еще до начала репетиций должен так хорошо знать пьесу, так глубоко проникнуть в ее существо, чтобы иметь право при постановке забыть ее и свободно сочинять сценический текст, в котором это существо пьесы будет выражено уже не на языке литературы, а на языке театра.

Захаров активно сократил текст «Доходного места», мотивируя это тем, что часть лексики Островского неизбежно устарела в силу исторической трансформации живого русского языка, в котором на смену устаревшим словам и выражениям (именно от них и стремился избавиться режиссер) пришла новая лексика. Структурные изменения текста были продиктованы тем, что «<...> все построение спектакля сообщало зрителям <...> субъективную жадовскую точку зрения, <...> определяющую позицию моноспектакля»⁵⁸. Тот тип построения драматургии спектакля, который Захаров определил (и специально выделил курсивом) как моноспектакль, на языке театроведческих терминов принято называть монодрамой, но существо дела не в тех или иных терминах, она – в самой сути явления, а оно описано режиссером исключительно точно: события, разворачивающиеся на сцене, были словно бы увидены глазами Жадова, эти события показывались в его, Жадова, субъективном *восприятии*. Принцип *монодрамы* направил фантазию режиссера в определенном направлении.

⁵⁷ Юткевич С. И. Напутствие завистника // Т. 1966. №1. С. 122.

⁵⁸ Контакты 2000. С. 148.

Сценографическое решение «Доходного места», предложенное художником В. Левенталем, стало выражением постановочной идеи: режиссер попросил построить на сцене «лабиринт», каковым, по замыслу Захарова, воспринимал свой жизненный путь Жадов, и этого лабиринту художник должен был найти соответствующую сценическую метафору. В новом здании Театра Сатиры на площади Маяковского сцена имела два поворотных круга, один из них мог вращаться внутри другого. В. Левенталь расположил на стационарных частях сцены и на поворотных кругах множество фрагментов стен с дверными проемами, а также столы и стулья. Различные комбинации поворотов кругов обеспечивали многовариантность конфигурации сценического лабиринта. Захаров вспоминал: «В одну из бессонных ночей <...> мне пригрезилось постепенное разрушение сценического пространства. Вдруг захотелось, чтобы материальный мир, окружавший прежде Жадова, стал к финалу постепенно распадаться, рушиться, исчезать, чтобы Жадов остался в конце своего пути один на один с тем внутренним духовным багажом, который был приобретен им в обмен на все остальное. Разрушение прежде устойчивой среды – неплохая театральная идея. <...> Я стал уговаривать Левентала осуществить такой постепенный демонтаж. Он некоторое время сопротивлялся <...>, потом все-таки согласился и приступил к продумыванию технической стороны дела. <...> Мы договорились, что акт разрушения и дематериализации должен осуществляться хотя и на глазах у зрителя, но без явного участия работников монтажного цеха, зритель не должен замечать начало этого процесса, он должен „спохватиться“ только в конце, когда уже ничего не останется»⁵⁹.

В театральных кругах за Захаровым закрепилось прозвище Магистр⁶⁰, и этому есть немалые основания. Невозможно утверждать наверняка, но параллели с мейерхольдовским «Балаганчиком» (Театр на Офицерской, 1906) напрашиваются, там после разнообразных манипуляций с декорациями в финале постановки на пустой сцене также оставался только главный герой – Пьеро в исполнении Мейерхольда. Отвлекаясь от различия подходов двух режиссеров, подчеркнем главное в сходстве подходов: Пьеро и Жадов – не только главные герои, но и *лирические* герои мейерхольдовского «Балаганчика» и захаровского «Доходного места», все происходящее на сцене, в соответствии с принципом *монодрамы*, увидены словно бы глазами названных персонажей, даны в их субъективном восприятии. Использованный в «Доходном месте» сценографический прием декорации-«лабиринта», исчезающего в финале, условно можно назвать приемом деметафоризации

⁵⁹ Там же. С. 140.

⁶⁰ См., напр.: Шитенбург Лилия. Магистр. О Марке Захарове // С. 2019. 1 окт.

метафоры (или – буквализации метафоры), ведь по мере развития событий окружающая Жадова жизнь ощущалась им как все более и более пустая, что и было воплощено на сцене буквально: в финале Жадов оставался на пустой сцене один на один с миром своих идеалов, убеждений, принципов.

В сценографическом решении В. Левенталья присутствовал еще один элемент, тесно связанный с важнейшей чертой режиссерской методологии Захарова, а именно – с необходимостью держать зрителя на голодном информационном пайке. Публика в зрительном зале не должна понимать до конца все увиденное ею на сцене, будь то декоративное оформление спектакля или манера игры актера, исполняющего ту или иную роль, способ временного развертывания роли (способ, который в более поздний период получил, как нам уже известно, название «монтаж экстремальных ситуаций»). Если публика все понимает – она начинает скучать, а Захаров, вслед за Мейерхольдом⁶¹, считал, что в театре нет ничего страшнее, чем скука в зрительном зале.

В «Доходном месте» В. Левенталь повесил над сценой загадочный объект, который напоминал театральный подмакетник (такими пользуются и профессиональные театральные художники, и студенты постановочных факультетов для размещения своих макетов) с композицией из людей-кукол внутри: в пространстве, ограниченном прямоугольной рамой, располагались дама, сидящая на стуле, и три стоящие рядом мужские фигуры, все участники этой композиции были в костюмах девятнадцатого столетия. При открытии занавеса смысл и значение подвешенного над сценой арт-объекта не был понятен ни публике, ни критике, но и по окончании представления ясности в этом вопросе не наступило; Захаров иронично отметил, с каким интересом он читал в отзывах на спектакль разные предположения рецензентов на этот счет. И лабиринт В. Левенталья, и таинственный объект над сценой обладали, по мнению Захарова, своеобразной *магией*, они порождали множественность потенциально возможных интерпретаций предложенного сценического пространства.

В центре переднего плана сцены была размещена площадка размером два на полтора метра, получившая название «площадка советсти». Здесь герои спектакля произносили свои важнейшие монологи, усиленные эффектом, подобным «крупному кинематографическому плану»: фронтальные мизансцены здесь намеренно подчеркивались фронтальным освещением⁶². И тут снова невозможно не вспомнить Мейерхольда, чьи выдвигные на авансцену *площадки-фурки* в спектакле «Ревизор» (ГосТИМ, 1926) и положили на новом витке развития

⁶¹ См., напр.: Ряпосов 2. С. 118.

⁶² См.: Контакты 2000. С. 139.

сценического искусства начало поиску театром разных вариантов создания эффекта, аналогичного крупному плану в кино.

Загадочный объект, повешенный В. Левенталем над сценой, обретал дополнительные смыслы в финале спектакля, где на совсем пустой сцене оставался один Жадов. Захаров вспоминал: «Я сразу понял, что в этом случае верхний объект, при исчезнувшей внизу декорации, обретет новую, дополнительную выразительность. Так оно и случилось. Внизу остался живой Жадов, человек, прошедший дорогой Поиска и Страдания, человек, которому удалось сохранить и укрепить свою душу во имя Будущего. Он уйдет в грядущие лета медленно, уйдет на наших глазах под *нехитрую грустную мелодию*, которая *сопровождала его весь спектакль* (курсив мой; музыку к спектаклю «Доходное место» написал Анатолий Кремер. – А. Р.)»⁶³. В финале мейерхольдовского «Балаганчика» *грустную мелодию* на дудочке играл Пьеро-Мейерхольд.

Сценическую версию «Доходного места» открывал *режиссерский пролог*: «Спектакль начинался из темноты с бурного движения декораций. Вращались оба сценических круга в противоположные стороны. Это сложное движение создавало весьма своеобразный эффект. Мелькали дверные проемы и комнаты, тускло освещенные старинными светильниками, звучала какая-то глухая, тревожная музыка, напоминающая скорее скрежет истлевших половиц в старом доме и дальние, едва слышные и дребезжащие перезвоны кабинетных часов. Через некоторое время в этой „круговерти“ мелькала сумрачная тень Вышневого <...>, потом проплывал белый пеньюар Анны Павловны <...>. Ее тревога, стремление убежать из этого кошмара, испуг и отвращение к своему чудовищу-мужу – все это сливалось с лихорадочным движением огня, заунывным воем пронсящих стен и скрипом половиц»⁶⁴. Пролог вводил зрителя в правила игры сценического представления: монтаж реплик, вращение «карусели» дверей и перегородок, мелькание фигур действующих лиц и пр. – все это происходило в *субъективном восприятии* Жадова.

Возвращаясь к той работе, которую Захаров произвел над текстом пьесы Островского, следует назвать и еще одну операцию – режиссер в некоторых сценах делал *повторы* монологов и даже отдельных эпизодов. Рецензент спектакля заметил: «<...> ключевые диалоги и монологи повторяются в спектакле по два, а то и по три раза»⁶⁵. И предлагал такое толкование: «<...> идеалы Жадова сокрушает не одно какое-то катастрофическое событие, их изо дня в день, изо дня в день, изо дня в день подтачивает подлая проза жизни, без устали повторяющая неотрази-

⁶³ Там же. С. 140–141.

⁶⁴ Там же. С. 147.

⁶⁵ Холодов Е. Вот вам доказательство // Т. 1990. №7. С. 97.

мо пошлые доводы здравого смысла, – сегодня, как вчера, и завтра, как сегодня. Принцип повторов помогает режиссеру воссоздать атмосферу жизни, в которой жернова быта неумолимо перемалывают жадовские идеалы»⁶⁶. Принцип монодрамы, положенный в основу драматургии спектакля, через систему повторов позволял сосредоточить внимание зрителей на процессах духовной трансформации главного героя, на важнейших этапах созревания внутри Жадова тех или иных решений. Так было, например, в эпизоде первой встречи Жадова и дядюшки.

Вышневецкий (Г. Менглет) спокойно и равнодушно сообщал племяннику о том, насколько не состоятельны его спартанские идеи в современном обществе, где распространена мода на роскошь, причем обществу совершенно безразлично, какими средствами эта роскошь достигается, ведь в России общественного мнения – нет и быть не может, за одним, впрочем, исключением: не пойман – не вор. Жадов мучительно задумывался, доводы дяди интуитивно ощущались им как весьма убедительные. В это время Вышневецкий снова повторял свой монолог, словно тот прицепился к жадовскому сознанию, и главному герою потребовалось значительное усилие, чтобы отбросить навязчивые мысли и стряхнуть с себя охватившее его оцепенение.

В сценах, разворачивающихся в трактире, и жадовского приятеля Мыкина, и адвоката Досушева играл один и тот же актер В. Рухманов, он исполнял, в сущности, роль некоего среднестатистического трактирно-ресторанного существа, воплотившего разные лики той действительности, о которую разбивался идеализм Жадова. Снова и снова наталкиваясь на это существо, Жадов все с большим и большим отчаянием произносил: «Какой я человек! Я ребенок, я об жизни не имею никакого понятия... Мне тяжело! Не знаю, вынесу ли я! Кругом разврат, сил мало! Зачем же нас учили?» А в ответ веселое и доброе существо неизменно наставляло: «Пей, легче будет...»

Наконец, сцену ссоры Жадова и Полины режиссер разбивал на отдельные фрагменты, показывая стычки мужа и жены как «серию боев местного значения»: «<...> вот молодые супруги вместе с мамочкой сидят за столом и бранятся, вот муж с женой после перепалки молча обедают. <...> вот Жадов пытается поговорить с женой спокойно, сдержанно, рассудительно, желая доказать ей, что она не права <...>. Не тут-то было, ссора разгорается с новой силой, они говорят все громче, они уже снова кричат. Жадов с размаху стучает кулаком по столу: „Замолчи!“ Опомнились. Обоим стало страшно. Они садятся друг против друга и долго смотрят в глаза друг другу с мукой и тоской. И снова – но уже совсем в другом ритме, не спеша, без крика, очень тихо – повторяют все те

⁶⁶ Там же.

доводы и обвинения, которые только что в азарте спора гневно бросали друг другу. <...> каждый из них мысленно восстанавливает в памяти ход ссоры, чтобы понять, как дошли они до этого истощающего „замолчи“. И когда нить ссоры снова подводит их к этому роковому порогу, Жадов снова вскакивает и снова – кулаком по столу. И снова кричит <...>: „Замолчи-и!“⁶⁷.

Ссора Жадова и Полины становилась кульминацией спектакля. Разрыв с женой надломил Жадова, он просил жену подождать, дать ему подумать. Жадов ходил и ходил по вращающемуся кругу, все повторяя и повторяя: «подумать надо», «подумать надо», «подумать надо»... Именно в это время обстановка планшета постепенно трансформировалась, освобождаясь от вещей и предметов и превращаясь в пустое пространство. И в этой новой сценической обстановке Жадов, вслед за переменной его мысли, вдруг начинал стремительно меняться внешне, словно бы превращаясь в Белогубова, поражая и пугая Полину происходящей с ним метаморфозой.

Представленный прием из захаровского «Доходного места» О. Н. Мальцева назвала «<...> повторение подряд *вариаций* одной и той же сцены (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸, схожую структуру композиции действия исследователь спектаклей с *многочастной композицией* обнаружила в ленкомовском «Революционном этюде» (или, по названию пьесы М. Шатрова, «Синие кони на красной траве»). Мальцева, описывая данный композиционный прием как один из важнейших среди средств построения *драматургии захаровского спектакля*⁶⁹, обратила внимание на следующее высказывание Захарова, сделанное по поводу упомянутой пьесы Шатрова: «<...> современная пьеса <...> взорвалась на отдельные слагаемые, и они получили право свободно монтироваться не только по сюжетным и логическим параметрам, а также глубоко *субъективно*, как поэтически выстроенный *поток сознания* (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁰.

В спектакле были заняты ведущие артисты Театра Сатиры: Вышневецкого репетировал Г. Менглет, Анну Павловну, его жену – В. Васильева, Юсова – А. Папанов, Кукушкину – Т. Пельтцер, Полиньку и Юлиньку – молодые актрисы Н. Защипина и Т. Егорова, Белогубова – молодой актер А. Пороховщиков.

Отношения с артистами Театра Сатиры у «молодого режиссера из художественной самодеятельности» складывались непросто. Не стал исключением и исполнитель роли Жадова – молодой Андрей Миронов.

⁶⁷ Там же. С. 101.

⁶⁸ Мальцева О. Об особенностях драматического действия в спектакле с многочастной композицией // Режиссура: взгляд из конца века. С. 122.

⁶⁹ См.: Там же.

⁷⁰ Захаров М. Кино и театр – пути взаимодействия // ИК. 1982. №6. С. 79.

Он в это время был увлечен искусством театра «Современник», дружил с Игорем Квашой и стремился работать над ролью посредством методики действенного анализа, путем подробного выявления в роли сверхзадачи и вытекающих из нее конкретных действенных задач в том или ином эпизоде. Дотошность молодого артиста в использовании классической методики заставила постановщика более тщательно подходить к процессу своей предварительной подготовки к репетициям, но сам по себе действенный анализ не вызывал в работе молодого режиссера никаких трудностей и не сильно усложнял ему жизнь. Уже на этом этапе профессионального становления Захаров пришел к выводу, что в работе актера есть более важные вещи, скрытые, порой, и от него самого.

Репетиции «Доходного места» привели, в конечном счете, к повышенному интересу к изучению неосознанных, немотивированных факторов поведения человека. Захаров писал: «Истинная режиссура – это не серия экстравагантных мизансцен и даже не быстрые музыкальные отбивки после каждого эпизода. Истинная режиссура – загадочная и потому прекрасная музыка, издаваемая человеческим организмом, когда его голосовые связки молчат»⁷¹.

А. Миронов в роли Жадова всей своей природой, всем своим существом выступал от лица большого социального пласта, став «<...> “полпредом” молодого московского зрителя»⁷². Спектакль, по мнению Е. Холодова, строился как социологический эксперимент: «Дан обыкновенный, даже слабый, но вполне достойный интеллигентный бедный молодой человек, который „кабы хотел, мог место иметь хорошее, с большим доходом“, не желает кривить душой, мириться с пороками, угождать начальству. Условия эксперимента: „Ну вот ему и сказали, другу милому, поди-ка поживи своим разумом на десять целковых в месяц“. Программа эксперимента формулируется самим молодым человеком так: „Как бы жизнь ни была горька, я не уступлю даже миллионной доли тех убеждений, которыми я обязан воспитанию“. Параллельно ставится <...> контрольный опыт над другим молодым человеком, тоже бедным, но неотягченным образованием, идейными убеждениями и моральными принципами. Эксперимент „Жадов“ проверяется экспериментом „Белогубов“. Катализатор, ускоряющий ход эксперимента, – женитьба Жадова на Полине (и Белогубова на Юлиньке). Роль лакмусовой бумажки (определителя) возложена в этом эксперименте на доходное место»⁷³. Е. Холодов констатировал: «Как не похож этот Жадов <...> на раздражительных и велеречивых резонеров, которых мы привыкли видеть в этой роли и кото-

⁷¹ Контакты 2000. С. 132.

⁷² Там же. С. 133.

⁷³ Холодов Е. Вот вам доказательство // Т. 1990. №7. С. 98.

рые с первого своего появления становились в позу и принимались обличать, негодовать и проповедовать. Очень просто, без позы, без всякой аффектации говорил он (Миронов в роли Жадова. – А. Р.) тетушке о том, что как бы жизнь ни была горька, он не уступит <...>. Это не клятва, даже не заверение, это для него нечто давно решенное и само собой разумеющееся»⁷⁴.

Жадов А. Миронова не носил ни фрака, ни чиновничьего мундира – весь спектакль он играл в одном и том же просторном сюртуке с темно-серым воротником. Е. Холодов прикидывал возможные варианты объяснения такого режиссерского хода: «<...> может быть, ему одеть нечего; возможно, режиссер хотел этим подчеркнуть не бедность героя, а его безразличие к внешней стороне жизни; а, быть может, неизменность его внешнего облика призвана подчеркнуть неизменность его внутреннего духовного облика?»⁷⁵ Неизменность и историческая неопределенность костюма – это еще один знак современности героя А. Миронова. Он был своего рода вечный студент: «Не бывший студент, а все еще студент, – таким сам себя ощущает этот Жадов и таким он все время будет казаться нам; как будто он еще не начал жить, а только еще собирается. Есть в нем что-то неискоренимое – от студенческой неустроенности, от студенческой непрактичности, от студенческого идеализма»⁷⁶. И здесь тоже можно обнаружить продолжение определенной постановочной традиции. В мейерхольдовском спектакле «Горе уму» (ГосТИМ, 1928) Чацкий был не только главным героем постановки, но и героем *лирическим*, Э. П. Гарин играл Чацкого в костюме (куртка, рубашка, брюки), в котором не было никаких отсылок к конкретному историческому времени, такую одежду, в принципе, мог носить молодой человек конца 1920-х годов.

В исполнении А. Миронова зрители, по свидетельству Е. Холодова, видели Жадова «<...> нежным, строгим, задумавшимся, горячим, отчаявшимся, успокоившимся, тихим, плачущим, кричащим, рыдающим. Очень разным, очень импульсивным, очень ранимым. Страдающим. Живое <...> сочувствие этому живому человеку, сострадание к выпавшим на его долю страданиям – вот что эмоционально окрашивает и душевно согревает весь спектакль, не давая ему превратиться в социологическую иллюстрацию на заданную тему; вот что скрепляет все это довольно пестрое представление, не давая ему распасться на серию экспрессивно решенных разрозненных эпизодов»⁷⁷.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

По сценической версии Захарова герой А. Миронова не знал, что в поисках доходного места он напрасно приходил к дядюшке, который уже находился под судом. Жадов должен был, по мнению режиссера, принять всю меру падения и позора, и только после этого он мог получить шанс на духовное возрождение. «Через силу Жадов – Миронов выговаривает формулу капитуляции. <...> Он выдавливает из себя слово за словом, – писал Е. Холодов, – а на лобное место, где он сам себя казнит, со всех сторон стекаются свидетели его позора – все действующие лица комедии: Кукушкина, Юлинька, Белогубов, чиновники, молодцы из трактира, приятели, с которыми он там разговаривал, люди, с которыми он и встречался-то, может быть, один-единственный раз в жизни. Все, все здесь, перед целым светом он позорится. Раздается погребальный звон колоколов, словно хоронят юношеские верования, которые он сейчас предаст; нет, его самого хоронят, каким он был и каким перестает быть с каждым словом, которое он произносит. И он, еще не договорив последние слова капитуляции, уже горько пожалел об этом. И еще горше пожалел, когда Юсов, отечески поглаживая его голову, ласково журит его, как блудного сына, вернувшегося под отчий кров <...>, вынимает портсигар и протягивает его Жадову в знак полного примирения»⁷⁸. Вышневицкий слушал просьбу Жадова о доходном месте очень спокойно и даже с каким-то сожалением. Дядюшка спокойно говорил о том, что раньше он искренне боялся и самого Жадова, и его идей, теперь же он презирает Жадова – и только.

Именно в этот момент начинался процесс духовного возрождения героя А. Миронова, ведь «<...> виноват он не только перед самим собой, <...> он в ответе за честь своего поколения <...>. Это обязывает (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁹. Действующие лица спектакля расходились, сцена пустела, на «площадке совести» Жадов оставался в одиночестве и начинал произносить свой финальный монолог. «<...> “Я не герой“, – очень просто и тихо говорил Миронов. – „Я обыкновенный, слабый человек. У меня мало воли, как почти у всех нас. Нужда и обстоятельства могут загнать меня, как загоняют почтовую лошадь. Но довольно одного урока... чтобы воскресить меня... Я могу поколебаться, но преступления не сделаю, я могу споткнуться, но не упасть“»⁸⁰. Тихо звучала музыкальная тема Жадова. Захаров вспоминал: «Здесь Миронов как-то неожиданно и даже нескладно улыбался, по-дилетантски. Улыбался очень здорово, потому что нам хотелось плакать! Я очень гордился этой странной улыбкой; уже на последней репетиции, ничего не объясняя, я сказал ему: – Здесь улыбнись, Андрюша. И он улыбнул-

⁷⁸ Там же. С. 103.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Контакты 2000. С. 179.

ся. Зачем? Может быть, чтобы снять излишний пафос, чтобы не подумали, что это нравоучение, и еще, чтобы извиниться за то, что долго говорил, а время позднее. После этого он оборачивался к нам спиной и медленно уходил от нас в глубину огромного пространства (курсив мой. – А. Р.)⁸¹. Если отбросить присущую Захарову иронию, то перед нами – один из первых примеров использования в актерской игре принципа *информационной скупости*, намерения *держаться зрителя на голодном информационном пайке*. Мироновская улыбка, подаренная артистом Жадову, была притягательна своей неоднозначностью, несводимостью к какому-то одному рационально определяемому смыслу. Эта улыбка дарила захаровскому спектаклю *открытый финал*, а зрителям – надежду, что «негероический герой» Миронова – не сломается хотя бы внутренне...

По мнению О. Е. Скорочкиной, одно из важнейших требований, которые Захаров предъявлял к актеру своего театра, являлось «<...> совпадение актерской „структуры“ с социальным обликом времени»⁸². В одной из своих самых важных и программных статей «Что такое актерское счастье?» (хотя это была газетная публикация) Захаров сформулировал подмеченную им принципиальную закономерность: «Есть в актерской профессии вещи, не зависящие от злой или доброй воли режиссеров и от сложности условий работы в театрах <...>. Бывает и так: чья-то актерская структура – биологическая и духовная – идеально ложится на *социальный облик времени*, и такой актер становится выразителем этого времени. А другой, не менее талантливый и даже более работоспособный, не может его выразить. Для него нужно другое время (курсив мой. – А. Р.)»⁸³. Трудно не согласиться с точкой зрения исследователя, согласно которой «<...> актерские работы в спектаклях Захарова демонстрируют безукоризненный „слух“ времени, их отличает умение создать *образ безошибочной социальной точности* (курсив мой. – А. Р.)»⁸⁴.

Эталон подобной точности – Андрей Миронов в роли Жадова. Созданный актером парадоксальный образ негероического героя станет любимым героем театра Захарова почти на два десятилетия, и окажется героем, в сущности, лирическим, отражающим жизненную модель поведения самого режиссера, ориентир в определении допустимости или недопустимости того или иного жизненного выбора, поступка, решения. Пусть такой негероический герой не в силах изменить окружающий его мир, но он вполне способен хотя бы не изменить самому себе, собственным убеждениям и жизненными ценностям.

⁸¹ Там же.

⁸² Скорочкина 2018. С. 696.

⁸³ Захаров Марк. Что значит актерское счастье? // СК. 1985. 30 июля.

⁸⁴ Скорочкина 2018. С. 697.

Такая ситуация отнюдь не случайна, ведь Захаров-режиссер «<...> социуму <...> уделяет огромное внимание, и социальные черты времени проступают в актерских работах его театра не „нечаянно-интуитивно“, как это случается, а *по осознанному расчету* (курсив мой. – А. Р.)»⁸⁵. Жадов Андрея Миронова в захаровском «Доходном месте» – это *модель поведения* и для самого Захарова, но во многом это и модель поведения целого поколения – «нового потерянного поколения» 1970-х – первой половины 1980-х годов. К хрущевской оттепели 1960-х годов представители данного поколения, как и Захаров, опоздали, а брежневско-андроповско-устиновская *эпоха развитого социализма* (она же, в сегодняшнем толковании – *эпоха застоя*) в по-настоящему деятельном и социально активном герое не нуждалась, это время предпочитало хорошо освоенную комсомольско-партийной номенклатурой *имитацию* социальной активности. В эпоху застоя, когда произошел полный разрыв между картиной жизни, провозглашаемой официальной идеологией и рисуемой через средства массовой информации официальной пропагандой, и самими реалиями жизни, образы которой (за что отвечала официальная цензура) не должны были проникнуть на страницы современной литературы, на театральные сцены и на экраны кинотеатров и телеприемников, и шестидесятник Захаров, и представители «нового потерянного поколения» оказались в ситуации, когда они могли распоряжаться только собой и миром своей собственной души. В этих условиях каждый сам выбирал себе жизненную и творческую дорогу: для одних это был путь в неформалы и в искусство андеграунда; для других – существовали иные варианты... О выборе, который сделал Захаров, речь пойдет в следующей главе.

Подводя итоги первой главы, следует отметить, что работа Захарова над спектаклем «Доходное место» дала основание обнаружить и сформулировать ряд важных свойств захаровской режиссуры, а также зафиксировать некоторые постановочные приемы Захарова, основополагающие для захаровской режиссерской методологии.

Захаров-режиссер – родом из шестидесятых годов, его мироощущение и миропонимание было сформировано под влиянием идей шестидесятничества, но дитя хрущевской оттепели Захаров застал саму эту оттепель уже на излете, его профессиональное становление как режиссера выпало на эпоху 1970-х – первой половины 1980-х годов, совпало с временем «нового потерянного поколения».

Спектакль «Доходное место» показал, что театр Захарова с точки зрения сценических сюжетов – это театр *социально-политического пафоса*. В плане постановочном перед нами театр *внебытовой*, театр *поэтического* и *фантазийного вымысла*. Режиссер последовательно проявлял себя как *автор спектакля*, пьеса, инсценировка и любая другая литературная основа для него являлись *материалом* для сочинения собственного

⁸⁵ Там же. С. 699.

режиссерского сюжета, но не оторванного от этой основы, а сочинения творчески переработанного, в том числе и на собственно литературном уровне. Захаровские спектакли и фильмы – это *вольные фантазии на тему того или иного литературного произведения*, классического или современного, или *вольные фантазии по мотивам* некоей пьесы, книги и пр. При этом литературная основа должна была предоставить *актуальный материал* для создания спектакля, который позволил бы Захарову говорить с публикой по важнейшим проблемам современности.

Театр Захарова *парадоксален*, сюжетные фантазии постановщиком были логически выверены и превращены в режиссерский сценарий, доведенный до раскадровок и планировок каждого фрагмента действия.

Структура действия в «Доходном месте» была выстроена в соответствии с принципом *монодрамы*, то есть события в захаровском спектакле были словно бы увидены глазами Жадова, давались в субъективном восприятии героя А. Миронова. Захаров на новом витке развития театра обратился, с одной стороны, к опыту МХТ («Гамлет» Крэга – Станиславского, 1908–1911) и МХАТ Второго («Гамлет» с М. Чеховым в роли Гамлета, 1924), а с другой – к мейерхольдовским экспериментам по сценическому освоению этой своеобразной театральной формы воплощения «потока сознания» того или иного героя.

Уже здесь, в «Доходном месте», и сценографически, и актерски была сделана попытка держать зрителя на *голодном информационном пайке*, то есть лишить публику возможности прогнозировать происходящие на сцене события, держать зрителя в напряжении от самого начала действия и до финала.

Жадов в «Доходном месте» был представлен режиссером и исполнителем роли А. Мироновым как герой лирический и как «негероический герой», то есть человеком, который был не в силах изменить окружающий мир, но оказался способен сохранить себя, не изменить собственным принципам. Без малого два десятилетия Захаров-режиссер и сам являлся таким «негероическим героем». Будучи очередным режиссером в Театре Сатиры и приглашенным на постановку режиссером в Театре им. В. Маяковского и в Театре им. Ленинского комсомола, а с 1973 года и главным режиссером главного «комсомольского» театра страны, Захаров не мог не идти на те или иные компромиссы, ведь это поэты или писатели могли позволить себе «писать в стол» в надежде, что их произведения когда-нибудь будут напечатаны, а театральному режиссеру для самореализации необходимы материальные ресурсы и немалые: как минимум, театральный коллектив и право на постановку. Другое дело – есть компромиссы и компромиссы, и Захаров, подобно Жадову А. Миронова, всегда осознавал ту черту, ту грань компромисса, за которые переходить было нельзя.

ГЛАВА ВТОРАЯ
ПРАВО НА ПРОФЕССИЮ

Шумный успех «Доходного места» составил Захарову имя в среде шестидесятников, но заставил руководящее культурой начальство задуматься, а нужен ли советскому театру Захаров-режиссер? Чтобы отстоять свое право на профессию, Захарову пришлось поставить ряд спектаклей, главным адресатом которых было прежде всего и именно театральное начальство.

Свой начальный выбор постановщик остановил на романе классика советской литературы социалистического реализма А. А. Фадеева – на романе **«Разгром»**. Еще в 1968 году А. А. Гончаров, главный режиссер Театра им. Маяковского, предлагал Захарову такую постановку⁸⁶. В. Я. Дубровский утверждал: «Когда старый знакомый Гончарова, остроумец Иосиф Прут принес в театр сделанную им вместе с Захаровым пьесу по „Разгрому“ и Гончаров ее прочитал, он, ни минуты не колеблясь, согласился, чтобы опальный режиссер поставил пьесу у него – тайной мыслью была надежда на хороший спектакль и возможность реабилитации Захарова, ставящего революционную пьесу на сцене бывшего Театра Революции»⁸⁷.

Иными словами, Гончаров предлагал осуществить спектакль по уже написанной пьесе, но премьера состоялась в 1971 году. К. А. Щербаков заметил: «Драматическую поэму на основе романа <...> написали М. Захаров и И. Прут. Инсценирован роман <...> на редкость удачно. Это не рыхлые, механически соединенные картины, иллюстрирующие роман, как часто бывает. Это хорошая пьеса со своим внутренним, сугубо *драматургическим ходом* (курсив мой. – А. Р.)»⁸⁸. То есть роман Фадеева, написанный в духе социалистического реализма, в пьесе превратился в драматическую поэму.

Захаров очень удивился бы, узнав, что его причисляют к художникам-постмодернистам. Еще более удивительным было бы отнести Г. А. Товстоногова к постановщикам-постмодернистам. Между тем, Е. И. Горфункель в монографии «Режиссура Товстоногова» утверждает,

⁸⁶ См.: Театр без вранья. С. 195–196.

⁸⁷ Цит. по: Джигарханян А., Дубровский В. Я. *Одинокий клоун*. М., 2002. С. 61–62.

⁸⁸ Щербаков К. *Люди в пути* // Щербаков К. *Обретение мужества*. М., 1973. С. 132.

что поставленный в 1955 г. на сцене Театра драмы им. А. С. Пушкина (ныне – Александринского театра) товстоноговский спектакль по «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского был спектаклем, сделанным по модели. Вводный термин «спектакль по модели» (или «спектакль, сделанный по модели») исключительно важен именно для изучения постановочного метода таких режиссеров второй половины XX в., как Товстоногов, Любимов, Эфрос, Захаров и др., то есть режиссеров, постановочные манеры которых в своих существенных чертах прошли становление и в целом сложились задолго до крушения СССР. И чье творчество, казалось бы, не имело и не могло иметь никакого отношения к постмодернизму.

Горфункель формулирует содержание предложенного ею термина так: «Модель, или образец – виденный и запечатлевшийся в памяти спектакль или спектакли предшественников или современников. Модель – это и индивидуальная память, и общее представление, сценический канон. Как понятие „модель“ не совпадает с понятиями реконструкции, копии. В театральном искусстве модель – точка отсчета для очередного витка интерпретации. Впечатления такого рода становятся информацией-толчком для собственного творчества. Моделирование, уточним, не является копированием, потому что в большинстве случаев мастер противопоставляет себя источнику. Противопоставление в моделировании может стать отчуждением. <...> Моделировать в случае Товстоногова – означает продолжать и спорить. Правильно говорить о полезном вдохновении, которое помогает найти свой подход к материалу, опираясь на традицию, развивая ее, а не стремясь ее разрушить. <...> Моделирование <...> нисколько не ущемляли авторства Товстоногова – напротив, это было утверждением собственного сценического языка, в котором важнее всего было не слепое копирование шедевра, а нахождение личного ключа к тому, что породило шедевр предшественника. В общем перечне спектаклей Товстоногова есть такие, в которых особенно ясно просматривается модель, это <...> „Оптимистическая трагедия“, „Три сестры“, „Ханума“, „Пиквикский клуб“. В других, например, в „Дачниках“, лишь отдаленно чувствуется перекличка с А. М. Лобановым»⁸⁹. «Оптимистическая», по мнению Горфункель, стала «первым *постмодернистским* театральным опытом Товстоногова (курсив мой. – А. Р.)»⁹⁰. Горфункель корректно избегает термина «ремейк» (или – «римейк», от англ. remake – букв. *переделка*; ремейк – новая версия или интерпретация ранее изданного или существовавшего произведения, который выступает в качестве *образца* для подражания, продолжения или развития заложенных в нем свойств и качеств; или, наоборот – спора, полемики, отрицания). Хотя совершенно очевидно, сколь много общего у постмодернистского определения «ремейк» с «моделированием» по Горфункель, но термин

⁸⁹ Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб., 2015. С. 200–201.

⁹⁰ Там же. С. 202.

«спектакль по модели» хорош там, где исследуется творчество художников второй половины XX века, которые могли мыслить себя новаторами или архаистами, модернистами или традиционалистами, но их творчество проистекало в контексте постмодернистской эпохи – вне зависимости от того, знали о том сами художники или нет.

И будущий лидер театра Ленком не был тут исключением. Захаров не видел ни мейерхольдовского спектакля «Командарм – 2» по пьесе И. Сельвинского (1929, ГосТИМ), ни таировскую «Оптимистическую трагедию» (1933, Камерный театр; в бытность актером Захаров ставил «Оптимистическую» со студентами Пермского университета, о чем написал так: «это был самодеятельный перепев *не виденного мною* таировского спектакля (курсив мой. – А. Р.)»⁹¹). Но захаровский «Разгром» – это *спектакль по модели* таировской «Оптимистической» и, отчасти, мейерхольдовского «Командарма – 2». Прodelывая подобную операцию, Захаров обращался к *театральным традициям* мейерхольдовского и таировского театра 1920-х – 1930-х гг.

Захаров, подобно Мейерхольду и Таирову, не собирался ставить спектакль о реальных событиях Гражданской войны. «Я не мог, – вспоминал Захаров, – не умел и не хотел рассказывать со сцены о подробностях партизанского движения в Приморье, мне захотелось увидеть в романе *притчу* <...>. Словом, будущий спектакль должен был по моему твердому намерению воссоздать в *поэтическо-обобщенной музыкальной форме* движение людей из опасной исторической зоны, прорыв, выход из кризисной ситуации (курсив мой. – А. Р.)»⁹². В. О. Семеновский писал по поводу «Юноны и Авось» (но сказанное справедливо и по отношению к «Разгрому»), что Захаров «<...> лишает <...> сюжет внутренних признаков какой бы то ни было эпохи, как это происходит в мифе, когда события совершаются очень далеко, в том прошлом, которое <...> исчезло, но которое необходимо оживить в воображении, пробиться к нему»⁹³. А значит и функционировать этот сюжет будет по законам *воображения, игры с мифом*. И Захаров, задумав «героическую трагедию»⁹⁴, «героический монументальный спектакль»⁹⁵, готов был *играть с советским мифом*. А. М. Смелянский совершенно справедливо отмечал: ««Разгром» был решен в стиле революционной саги о несгибаемом большевике Левинсоне, <...> который через все положенные по канону тернии вел своих партизан в будущее. Отряд был разгромлен, но это лишь подчеркивало *мифологичность сюжета* (курсив мой. – А. Р.)»⁹⁶.

⁹¹ См.: Театр без вранья. С. 264.

⁹² Контакты 2000. С. 186.

⁹³ Семеновский. С. 67.

⁹⁴ Грум-Гржимайло. С. 41.

⁹⁵ Щербаков К. Люди в пути // Щербаков К. Обретение мужества. М., 1973. С. 132.

⁹⁶ Смелянский 1999. С. 214.

Режиссер вспоминал, что уже в именах «Разгрома» Метелица, Морозка, Суховой-Ковтун, Левинсон ему виделось нечто *былинное, поэтическое и музыкальное*⁹⁷. З. В. Владимирова написала о том, что у Захарова на сцене получилась «*драматическая поэма*», «*легенда о революции*», словно бы увиденная сквозь дымку лет⁹⁸. Успех постановки, по мнению В. М. Максимо-вой, обеспечила интерпретация в духе *былины* или *легенды*: «Масштаб отдаленности (времени. – А. Р.) <...> определяет и <...> сосредоточенность на главной идее романа: масса и руководитель, их общий путь в революции, их судьбы»⁹⁹. Как следствие, Захарову пришла идея сценическое действие выстраивать по законам *музыкальной драматургии*. Так стал рождаться «<...> жанр *музыкального спектакля*, где поют сравнительно мало, однако текст и движения людей определяются <...> *сообразно с законами и логикой музыкального развития* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁰⁰. Иными словами, это была попытка освоения драматургической структуры, которой Мейерхольд дал название «спектакль на музыке». При сочинении спектакля «Разгром» Захаров писал режиссерский сценарий, подобный кинематографическому, где делал попытки «рисовать» музыку, что «страшно забавляло» композитора А. Николаева, но «<...> подчас <...> подготавливало его собственные конструктивные предложения»¹⁰¹. Т. Н. Грум-Гржимайло подчеркивала, что «Николаев – музыкант, наделенный очень богатым ощущением театра <...>. Он – мастер лаконичных тем-мелодий»¹⁰². И действительно, фонограмма к спектаклю стала его конструктивной основой. «Николаев нашел музыкальный эквивалент всем основным драматургическим процессам»¹⁰³.

В таировской «Оптимистической» Комиссар А. Коонен противостоял почти океанской стихии анархистской массы моряков, а в захаровском «Разгrome» командир отряда Левинсон А. Джигарханяна противопоставлялся вольнице своих бойцов, их *стихийной партизаницине*. Щербаков писал: «<...> в некоторых мизансценах Левинсон как бы противопоставит отряду, их пластическое решение „конфликтно“, действия командира встречаются в штыки почти в *буквальном смысле*: отчаявшиеся партизаны ощериваются пиками на того, кто идет впереди (курсив мой. – А. Р.)»¹⁰⁴. Вот начало спектакля: «Буйная, почти половецкая по своему неистовству пляска партизан. Это запев, песнь первая спектакля, его исток. Картина стихийно разгулявшихся страстей»¹⁰⁵. Танцевальность

⁹⁷ См.: Театр без вранья. С. 197.

⁹⁸ См.: Владимирова З. Наследство и наследники // Т. 1971. №4. С. 50.

⁹⁹ Максимова В. Разгром // Т. 1970. №6. С. 8.

¹⁰⁰ Захаров М. Сомнения и надежды // Т. 1975. №8. С. 72.

¹⁰¹ Там же. С. 73.

¹⁰² Грум-Гржимайло. С. 42.

¹⁰³ Захаров М. Сомнения и надежды // Т. 1975. №8. С. 72–73.

¹⁰⁴ Щербаков К. Время и революция // Вопросы театра, 72. М., 1973. С. 22, 23.

¹⁰⁵ Григорян Л. Р. Армен Джигарханян. М., 1983. С. 99.

действия сохранялась на всем протяжении спектакля и обеспечивалась мизансценически, особенно когда необходимо было организовать так называемые народные сцены. «<...> режиссер выстраивает их мастерски, образ отступающего, измученного партизанского отряда дан прежде всего в пластике. Многообразная, неоднородная человеческая масса <...> как бы *переливается из одного состояния* в другое – от беззаботности к угрюмой усталости, озлобленности, отчаянию, а потом к надежде, к волевой собранности, к иступленной радости преодоления и победы <...>. И каждое из этих состояний закреплено в графически, почти геометрически четкой мизансцене, будь то *групповой танец*, наполненный веселой, бесшабашной силой; или *суровое молчание* по-военному выстроенного отряда <...>; или мертвые, поднимающиеся в последнем страшном рывке, чтобы своими остывающими телами пробить товарищам дорогу к спасению (курсив мой. – А. Р.)»¹⁰⁶.

В финале таировской «Оптимистической» Комиссар погибала, но матросский полк, приобретая стройность и геометрическую четкость рядов, уходил по дороге революции, чтобы продолжить дело героини А. Коонен. В концовке захаровского «Разгрома» Левинсон не погибал – погибал почти весь вверенный ему отряд, но и тут сценически развертывалась *оптимистическая трагедия*, ведь в финале «<...> только горстка партизан во главе с Левинсоном снова выходит на сцену <...>. Это уже не бунтари, это уже – *революционеры*. Их мало, но они уже *непобедимая сила* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁰⁷. Режиссерский *контрапункт* стихии и организованности, стремительного движения и напряженной статики был реализован мизансценически, от противостояния командира и бойцов вначале («<...> открытое противостояние: нестройный, готовый распасться гудящий недовольством рой партизан и Левинсон – один перед отрядом») к сплоченному целому («<...> железная спайка в финале: уже не плечом к плечу – плотнее, тело в тело – горстка оставшихся жить, продолжать начатое, и прямо из них – Левинсон») ¹⁰⁸. И тот же *контрапункт* стихии и организованности, стремительного движения и напряженной статики – был поддержан за счет двух *главных музыкальных тем* – это «<...> фанфарная тема боевой судьбы героев и тема скитаний, „блужданий“ отряда Левинсона»¹⁰⁹.

Оформлял «Разгром» художник В. Левенталь, который «<...> построил крутой, с наклоном в сторону зрителя станок во всю сцену: <...> замыкающий пространство лес является сценической метафорой кольца окружения, в которое попал отряд Левинсона. Этапы трагического пути отряда художник обозначил просто и сильно: вначале между деревьями

¹⁰⁶ Щербаков К. Люди в пути // Щербаков К. Обретение мужества. С. 134.

¹⁰⁷ Григорян Л. Р. Армен Джигарханян. С. 99.

¹⁰⁸ Максимова В. Разгром // Т. 1970. №6. С. 9.

¹⁰⁹ Грум-Гржимайло. С. 42.

был светлый проход, затем лес смыкался, становился, казалось, непреодолимой стеной и лишь в финале расступался перед мужеством и волей бойцов»¹¹⁰. Динамически развивающийся образ тайги помог Захарову организовать финал спектакля: «Раздвинулись вековые деревья, открыв героям путь. Польшнуло голубое солнечное пламя, осветило маленькую группу (тех. – А. Р.), кто остался и будет жить»¹¹¹. Режиссер и художник нашли визуальное выражение трагической концовке развернутой на сцене истории, когда зритель воочию видел, как мало осталось бойцов в отряде Левинсона – тех бойцов, кому довелось вырваться из окружения и спастись.

Пластические средства выражения, использованные Захаровым, Щербаков считал избыточными, однако оценивал их очень высоко: «<...> пластика спектакля чрезвычайно точна, но порой излишне геометрична <...>. И символических танцев, пантомимы в спектакле, пожалуй, многовато, хотя сделано это <...> ярко, со вкусом»¹¹². В «Разгроме» Захаров широко использовал прием повторов. И пластических повторов, «<...> когда по покато́й площадке из глубины сцены <...> все ближе и ближе на зрителя поднимаются и идут выстоявшие, но все же раз от разу редееющие цепи отряда – это не просто волнует»¹¹³. И словесных повторов: «Слова начинают звучать как рефрен, как своеобразный припев, свойственный не живой речи, а поэтическому произведению. И весь спектакль звучит поэмой в прозе (курсив мой. – А. Р.)»¹¹⁴.

Выше уже говорилось о присутствии в «Разгроме» отсылок к мейерхольдовскому «Командарму – 2». Одна из них – использование такого старинного оружия, как пики, и игра с ними как со сценическими предметами (прием, который у Мейерхольда назывался «игра с вещью»). «Отряд – в движении, в постоянном преодолении ловушек врага и ловушек природы. Как передать неуклонность и неумолимость этого движения в ограниченном пространстве сцены, заставить поверить в этот отягощенный усталостью шаг? Здесь и переходы настороженной, суровой цепью, с пиками наперевес, которые то упрямо, то с отчаянием втыкаются в дощатый помост площадки»¹¹⁵. Пика (или, иначе, копьё) – это оружие, уходящее корнями в древнейшие времена и сопровождающее человека почти всю его истории, а значит – подчеркивающее легендарный, внеисторический характер и «Командарма – 2», и «Разгрома». «Пики в руках партизан – яркая метафора спектакля. Взятые наперевес, они будут символизировать конный строй отряда. Поставленные частоколом – лесные дебри, через которые пробивается отряд, в финале

¹¹⁰ Березкин В. Разными путями. Заметки с выставки // Т. 1971. №3. С. 110–111.

¹¹¹ Юрасова Г. Вокруг которых впоследствии... // ТЖ. 1971. №11. С. 15.

¹¹² Щербаков К. Люди в пути // Щербаков К. Обретение мужества. С. 142.

¹¹³ Юрасова Г. Вокруг которых впоследствии... // ТЖ. 1971. №11. С. 15.

¹¹⁴ Максимова В. Разгром // Т. 1970. №6. С. 9.

¹¹⁵ Там же. С. 8–9.

этими же пиками будут стелить гать через топкие болота, прокладывая путь к спасению»¹¹⁶.

Спектакль долго репетировался фактически без участия центрального персонажа, поскольку назначенный на роль Левинсона Э. Марцевич не устраивал постановщика, и лишь переход в Театр им. Маяковского А. Джигарханяна открыл путь к завершению постановки. Актер боялся сбиться на банальный образ Левинсона как «<...> всем знакомого человека в кожанке и с маузером»¹¹⁷. Процесс вживания в роль складывался непросто до той поры, когда Джигарханян вдруг «<...> почувствовал: а Левинсон-то плохо видит, близорук»¹¹⁸. Эта деталь открыла путь к образу командира как *живого* человека: «Внешне Левинсон далек от обычного представления о герое. Неказист на вид, слаб физически. Но при всей физической немощи в нем ощущаются торжество духа, верность высокой идее, нестигаемость»¹¹⁹. Герой Джигарханяна стоял, конечно, на совершенно иной интеллектуальной и духовной ступени развития, чем партизаны его отряда, но по внешнему облику в нем нет ничего особенного – он, в сущности, такой же мужик, почти, как и они, его бойцы. Такой же – и, вместе с тем, не такой. Левинсону Джигарханяна удалось перебороть эту стихийную вольницу потому, что его герою была присуща «<...> мощная, почти биологическая сила влияния»; сила, которую «Захаров назвал „биологией лидера“»¹²⁰. Речь идет о *сдержанной, скупой манере игры*, то есть об умении актера держать партнеров и зрителей на скупом информационном пайке – воздействовать на партнеров и публику ничего, казалось бы, не играя.

У Захарова в работе с Джигарханяном возникали те же проблемы, что и в работе режиссера с А. Мироновым при постановке «Доходного места». Джигарханян, как и Миронов, строил роль традиционно – на основе логики поведения своего героя в соответствующих предлагаемых обстоятельствах. Захаров возражал: «<...> это *пионерская логика*. А я предлагаю *трагично-музыкальную логику* (курсив мой. – А. Р.)»¹²¹. Джигарханяну не оставалось ничего иного, как принять предлагаемые правила игры¹²².

Левинсон Джигарханяна взаимодействовал с партизанами как с хором. В. Максимова считала такое понимание монолитности партизанского отряда не соответствующим природе персонажей Фадеева¹²³. Но Захаров инсценировал не фадеевский роман, а фадеевский сюжет,

¹¹⁶ Григорян Л. Р. Армен Джигарханян. С. 101.

¹¹⁷ Джигарханян А., Дубровский В. Я одинокий клоун. С. 62.

¹¹⁸ Там же. С. 62–63.

¹¹⁹ Там же. С. 63.

¹²⁰ Там же. С. 65.

¹²¹ Цит. по: Там же. С. 66.

¹²² См.: Там же.

¹²³ См.: Максимова В. Разгром // Т. 1970. №6. С. 10.

переведенный на язык музыкально-драматической поэмы. Если вспомнить первооснову, то есть спектакль, по модели которого родился «Разгром», а именно – «Оптимистическую...» Таирова, то в структуре таировой постановки всегда предполагалось наличие *центральной фигуры* (герой или героиня; иногда, как в «Ромео и Джульетте» 1921 года, две центральные фигуры) и хора остальных персонажей.

Среди партизанского хора имеет смысл остановиться на фигуре Мечика, роль которого исполнил молодой актер Е. Карельских. Щербаков написал: «О Мечике рассуждать сложно, потому что он не удался. То ли актер выбран неудачно, то ли режиссер не хотел разбираться в этом персонаже»¹²⁴. Не приняла трактовку роли и Максимова: «Мечик <...> выглядит почти *ребенком*. <...> По роману ему девятнадцать лет. Однако у Фадеева это характер сформировавшийся, и другим Мечик вряд ли станет. Отсюда – серьезность столкновений с Левинсоном, отсюда – абсолютная убежденность в правоте своей жизненной позиции. Мечик – Е. Карельских *невольно вызывает снисхождение*: ну струсил, ну сбежал, дитя ведь совсем <...> (курсив мой. – А. Р.)»¹²⁵. Мечик у Фадеева – это представитель пришедшей в революцию интеллигенции, но, в соответствии с воззрениями времени, представитель ненадежный и революции, в сущности, чуждый. Отсюда и предательство Мечика в романе дается как поступок закономерный. Совершенно очевидно, что взгляд на место и роль интеллигенции в революции был у Захарова иным: режиссер явно пытался оправдать Мечика тем, что этот персонаж в исполнении Е. Карельских был почти мальчиком, чьи романтические представления о революции оказались несовместимыми с суровыми реалиями Гражданской войны.

Финал спектакля, как это часто бывает у Захарова, *открытый*: Левинсон и остатки отряда вырвались из окружения, дальнейшие их судьбы неизвестны...

Захаров писал: «Спектакль „Разгром“ из всех моих спектаклей получил самую хорошую прессу»¹²⁶. И все-таки постановку, слишком сложную по сценическому языку, вполне могла постигнуть судьба «Дородного места». Лишь обращение вдовы Фадеева, мхатовской актрисы, народной артистки СССР Ангелины Степановой, непосредственно к М. А. Сулову, Секретарю ЦК КПСС и куратору всей идеологической жизни страны, спасло захаровский «Разгром» от разгрома. Вывод, который должен был сделать Захаров, вполне очевиден: если спектакль, помимо обычной публики, адресован и тем, кто решает судьбы театральных постановок и их постановщиков, то и средства художественного воплощения в таких случаях должны быть более простыми

¹²⁴ Щербаков К. Люди в пути // Щербаков К. Обретение мужества. С. 142.

¹²⁵ Максимова В. Разгром // Т. 1970. №6. С. 11.

¹²⁶ Захаров М. Сомнения и надежды // Т. 1975. №8. С. 73.

и доступными. Две последующие постановки, «Темп – 1929» и Автоград – XXI», свидетельствовали, что Захаров усвоил урок и хорошо выполнил «домашнее задание».

Захаров так определял собственную постановочную программу: «Я прочно связал свою режиссуру с музыкой <...>, пробуя разную степень музыкального насыщения и исследуя различные *принципы взаимодействия музыкальной драматургии с движением сюжета* (курсив мой. – А. Р.)»¹²⁷. «Темп – 1929», поставленный Захаровым на сцене Театра сатиры в 1972 году, и по утверждению режиссера, и по свидетельству В. О. Семеновского был спектаклем, максимально приближающимся к *миюзиклу*¹²⁸.

О. Е. Скорочкина справедливо полагала, что захаровский «Темп – 1929» являлся произведением вполне *авторским и программным*: «Он сам написал сценическую композицию по мотивам пьес Н. Погодина „Темп“, „Поэма о топоре“, „Мой друг“. Сам заявил в названии главную тему спектакля, пообещав воссоздать образ и дух ушедшего времени, атмосферу первой пятилетки. <...> Спектакль, пронизанный праздничным, ликующим настроением, был обаятелен, остроумен, экспрессивен. Счастливая энергия сотворения нового мира клокотала в нем. Было „много стихов и песен“, и танцевали его герои при первой же возможности. Но что-то *настораживало* в этом *буйном веселье, во взвинченном энтузиазме, в нарочито бодром тоне* (курсив мой. – А. Р.)»¹²⁹. В захаровской постановке Скорочкину «настораживала <...> беспечность в отношениях с временем», слепое стремление режиссера следовать пьесам «Погодина, который <...>, поглощенный темпами первой пятилетки, мог в упоении не слышать тревожных подземных толчков, гула не момента – истории»¹³⁰. Но перед нами не историческая драма, не документальное повествование, посвященное первым советским пятилеткам, но еще одна вариация на тему *драматической поэмы, героической саги*, где отдельные приметы времени ничего не говорят о конкретном историческом времени. О *двойственности, амбивалентности* отношения Захарова к запечатленному в спектакле «Темп – 1929» времени А. М. Смелянский писал: «Распевая шлягеры и ерничая, актеры то ли посмеивались над советскими штампами, то ли *восстанавливали их первичный пафос* (курсив мой. – А. Р.)»¹³¹. *И посмеивались, и восстанавливали* – то есть играли с мифами и штампами. Поэтому в спектакле «<...> всеобщая жизнерадостность носит какой-то демонстративный, отчасти даже вызывающий характер»¹³². *Восстанавливали*, потому что захаровский

¹²⁷ Там же. С. 74.

¹²⁸ См.: Захаров М. Сомнения и надежды // Т. 1975. №8. С. 74.; Семеновский. С. 56.

¹²⁹ Скорочкина 1990. С. 109, 110.

¹³⁰ Там же. С. 110.

¹³¹ Смелянский 1999. С. 225.

¹³² Холодов Е. Темп-1929 // Т. 1971. №8. С. 8.

вариант погодинских сюжетов соответствовал установке шестидесятников на возврат к истокам революции, к пафосу и героике индустриализации молодой советской страны; и *посмеивались*, ибо вне иронии пафос погодинских сюжетов плохо совмещался с реалиями 1970-х годов.

Т. Н. Грум-Гржимайло свидетельствовала: «“Даешь темп великой стройки социализма!” – главная идея и пафос спектакля. <...> И с первых же секунд спектакля мы „атакованы“ шумом и темпом стройки, созданными в развернутой музыкальной увертюре; атакованы стремительным действием и движением, заполняющим с земли до неба выстроенные деревянные леса стройки. Что ж, кажется ничего особенного и удивительного, если бы не повышенный нерв движения. Но не успеваем мы освоиться с заданным темпом, как вдруг какая-то непослушная скрипка оркестра, взяв высокую трель, немощно скатывается пассажем-глюандо вниз. И хор строителей сразу поет невероятные, казалось бы, в этой обстановке реплики – „Что б ты сгорел, зараза!“ <...>»¹³³. Реплика «Что б ты сгорел, зараза!» была адресована «заразе» буквально – тифу, который свирепствовал на стройке и свалил с ног одного из артельщиков, поставив под удар остальную артель, это были «<...> плохо одетые костромские парни и заросшие мужики в кирзовых сапогах, в телогрейках, лаптях и босиком»¹³⁴.

Основой строения музыкально-драматического материала стал *контрапункт* – и композиторская полифония, и режиссерский прием, соединяющий героическое и комическое. Музыкальная структура спектакля была заложена уже в пьесе Захарова, в ремарках обозначался характер музыкальных тем, которые должны были звучать в том или ином месте действия. Например, *тема темпа и движения* в музыкальном вступлении. Или *озорная частушечная тема* «Лесная фрукта-ягодка...», ставшая одним из лейтмотивов спектакля и неизменно связанная с главным героем пьесы, начальником стройки Г. Гаем; данная тема выражала его жизнерадостность и неизменную установку на позитивное восприятие бытия. А еще в ремарках были обозначены – *лирическая тема, тема судьбы, тема Эллы* (жены Гая) и пр. Захаров вспоминал: «Работая с Г. Гладковым, мы стремились к тому, чтобы музыка на сцене возникала всякий раз, когда слова уже не могут передать всей полноты чувств, бушующих в душе героя. <...> Когда сила человеческого порыва, возвышенного и одухотворенного величественной идеей, обретает единственное возможное воплощение в музыкальном порыве. Г. Гладков нашел то главное, ради чего ставился „Темп – 1929“, – неиссякаемый запас жизненных сил Григория Гая, *легендарного героя* времени первых пятилеток (курсив мой. – А. Р.)»¹³⁵.

¹³³ Грум-Гржимайло. С. 39.

¹³⁴ Захаров М. Темп – 1929. М., 1972. С. 4.

¹³⁵ Захаров М. Сомнения и надежды // Т. 1975. №8. С. 74.

Г. Гладков и автор стихов Р. Рождественский, как полагала Грум-Гржимайло, при сочинении музыкального материала к спектаклю опирались на традиции советской песни 1920-х – 1930-х годов¹³⁶. Частушечный характер песенного материала сталкивался в *контрапункте* с героикой представляемых событий. Да и песенные фрагменты исполнялись не сами по себе, а в столкновении «солиста» Гая и разного рода хоров (хор строителей, хор девушек и пр.). «Примененный Захаровым прием – введение хора-комментатора – во многом определил специфику музыкальной композиции спектакля»¹³⁷.

Поддав стихийный протест артельщиков, противящихся госпитализации больных тифом, Гай весело запевал на озорной мотив: «Лесная фрукта-ягодка / Поляну замела. / Поел бы я той ягодки, / Да жаль – она мала». Хор строителей подхватывал: «Поел бы я той ягодки, / Да жаль – она мала! / Лесная фрукта-ягодка / Поляну замела. / Непонятно мне, / Очень странно мне – / Зачем она мала?..» Пока больных уносили со сцены на носилках, Гай пел: «Грузочки да масляточки / Со шляпкой набекрень, / Я брал бы вас, масляточки, / Да нагибаться лень». Гаю вторил хор девушек: «Я брал бы вас, масляточки, / Да нагибаться лень. / Грузочки да масляточки / Со шляпкой набекрень»¹³⁸. Здесь взаимодействие солиста и хора почти нейтрально, но свою песенку о «грузочках да масляточках со шляпкой набекрень» Гай пел и в самые тяжелые моменты действия. На стройке тиф, вредительство, а тут еще и жена собралась уходить. «У Гая не выдерживают нервы, и он кричит: „У меня нет завода! Рушится все!“ А в это время, беспечно приплясывая, вываливает на сцену компания рабочих и начинает свой веселый песенный комментарий: „Ах, какие страсти, страсти!“ <...> И Гай, отстраняясь от своих бед, лукаво подмигивает хору, подхватывая мотив: „Бросьте городить ерунду, / Просто я по краю иду!“»¹³⁹

О. Н. Мальцева обратила внимание на то, что уже исходные пьесы Погодина представляли собой структуру, состоящую из эпизодов. «В „Темпе – 1929“ взятая за основу пьеса „Мой друг“ прославилась эпизодами из „Поэмы о топоре“ и „Темпа“. <...> В спектакле отсутствовало последовательное развитие событий, здесь последовательно развивалась тема. <...> Мотив каждой пьесы оказывался важным не столько сам по себе, сколько в столкновении с мотивами других пьес. Эпизоды соединялись *по принципу контраста*. „Тихий“ разговорный эпизод сменялся бравурно-музыкальным, массовая сцена – камерной и т. д. (курсив мой. – А. Р.)»¹⁴⁰. Вся эта

¹³⁶ См.: Грум-Гржимайло. С. 39–40.

¹³⁷ Брамбурд А., Диденко Т. Смех и радость мы приносим людям // Советская музыка. 1978. №1. С. 49.

¹³⁸ См.: Захаров М. Темп – 1929. С. 9–10.

¹³⁹ Грум-Гржимайло. С. 39.

¹⁴⁰ Мальцева О. Об особенностях драматического действия в спектакле с многочастной композицией // Режиссура: взгляд из конца века. С. 134.

сложная эпизодная и мотивно-тематическая структура складывалась, в конечном счете, в общий сюжет спектакля, в *открытом финале* которого представитель правительства Серго (по-видимому, Серго Орджоникидзе. – А. Р.) сообщил Гаю, что в награду за построенный им завод он назначался начальником стройки нового завода, который должен стать в десять раз больше только что завершеного.

Оформление спектакля (художник А. Васильев) выглядело так: «Вся сценическая площадка – стройплощадка. Сценическая конструкция, помогающая режиссеру строить мизансцены на разной глубине и на разных уровнях, – это не условный театральный станок, а всамделишные строительные леса, которые на протяжении спектакля будут расти вверх и вширь. Конструкция некрашеная, это доски цвета досок и бревна цвета бревен; только в финале спектакля все вдруг окрасится в алые цвета праздника – завод встал в строй!»¹⁴¹

В отзывах на спектакль обсуждались проблемы времени. Е. Холодов отмечал: «Театр с самого начала устанавливает дистанцию между сценой и зрительным залом, чтобы тем успешнее эту дистанцию преодолеть и утвердить главную мысль спектакля о связи времен – настоящего и прошлого <...>. Это <...> спектакль-напоминание о том, с чего мы начинали»¹⁴². В рецензии Н. Громова написано: «<...> как бы ни были <...> странны, порой наивны поступки, переживания героев – людей тридцатых годов, мы все-таки ощущаем, что у нас, сегодняшних, существует неразрывный контакт, духовное родство с ними»¹⁴³. Более сложная ситуация сформировалась в связи с восприятием Р. Ткачука – исполнителя роли директора строительства Гаю. Холодов писал: «Гай, далеко уже не мальчишка по возрасту, не отделяет себя от зеленой молодежи, от мальчишек. Вот это мальчишеское в Гае составляет зерно сценического характера, созданного Романом Ткачуком. Я думаю, что в выборе на эту роль именно этого актера – выборе несколько неожиданным в труппе, где есть Папанов (если режиссеру важна человеческая значимость) или Миронов (если Гай задуман молодым), – как раз это и имело решающее значение»¹⁴⁴. Конечно, ни А. Папанов, ни А. Миронов на эту роль не подходили. Прошедший через все испытания Великой Отечественной войны Папанов мог бы, конечно, сыграть директора стройки в эпоху первой пятилетки, но при одном неперемennom условии: спектакль должен был бы выдержан в строго реалистическом, почти документальном ключе, только в этом случае сработала бы человеческая значимость Папанова. С Мироновым-Гаем легко решались проблемы поющего героя, но трудно представить себе Миронова-Гаю, непринужденно и легко находящего общий язык с костромскими

¹⁴¹ Холодов Е. Темп-1929 // Т. 1971. №8. С. 10–11.

¹⁴² Холодов Е. Темп-1929 // Т. 1971. №8. С. 3–4.

¹⁴³ Громов Н. Бурливая кровь пятилетки // ТЖ. 1971. №14. С. 8.

¹⁴⁴ Холодов Е. Темп-1929 // Т. 1971. №8. С. 8.

мужиками-артельщиками. Выбор Захарова на героическую роль актера комедийного плана, комика-простака Р. Ткачука представляется верной. Холодов написал: «В брюках, заправленных в сапоги, в свитерочке под пиджаком, в серой кепке, этот Гай похож на всех вокруг, в нем нет ничего начальственного <...>. Чувство юмора не покидает его даже в самые критические моменты жизни. А главное – живет в этом Гае какой-то мальчишеский азарт, может быть, лишаящий его начальственной солидности, но зато привлекающий к нему сердца и тех, кто на сцене, и тех, кто в зале»¹⁴⁵. То есть Гай Р. Ткачука, как и Левинсон А. Джихарьяна, воспринимался подчиненными ему людьми в какой-то степени как «свой».

Наилучшим образом, пожалуй, существо захаровского спектакля выразил Холодов, а именно: «Похоже <...>, что театр-1971 был озабочен не столько художественным исследованием <...> времени, сколько воссозданием общей атмосферы эпохи, пафоса сотворения нового мира. И надо признать, что в спектакле удалось превосходно передать неизбывный оптимизм строителей, порыв, увлеченность, азарт, их энтузиазм. Трудности же всякого рода <...> в этом спектакле всего лишь контрастный фон, на котором тем отчетливее просматривается энтузиазм строителей»¹⁴⁶. Таков был результат *игры* с советскими мифами эпохи индустриализации страны.

Грум-Гржимайло так определила преемственные связи спектаклей «Темп – 1929» и «Автоград – XXI»: «“Темп – 1929” <...> стал <...> образцом вдохновенной режиссерской „музыкальной атаки“ на зрителя. Но все-таки атаки главным образом лирической, мягкой <...>. А были атаки и *погрубее*. Спектакль „Автоград – XXI“ – первая работа М. Захарова в Театре им. Ленинского комсомола. Создав вместе с Юрием Визбором „драматическую фантазию“ (тип „репортажной“ драмы) о гигантской стройке будущего и о ее руководителе, Марк Захаров не побоялся „перегнуть палку“ в концентрации атакующих средств. Но цель была <...> благородная: привлечь внимание молодого зрителя к *гражданственно-активной фигуре* молодого интеллектуала-„технократа“, человека новой социальной формации, настоящего героя эпохи НТР (научно-технической революции; курсив мой. – А. Р.)»¹⁴⁷. Стоит уточнить, что пьеса была отнюдь не *репортажной драмой*, но именно *драматической фантазией*. Ю. И. Визбор (1934–1984) ко времени работы над пьесой «Автоград» был уже очень известным репортером, объехавшим чуть ли не всю страну. Совершенно очевидно, что Визбор вполне способен был зафиксировать свои наблюдения и впечатления в жанре документальной, репортерской драмы. Однако такой задачи авторы перед собой не ставили. В предисловии к сочиненной ими *фантазии* Захаров и Визбор написали: «Эта

¹⁴⁵ Холодов Е. Темп-1929 // Т. 1971. №8. С. 9.

¹⁴⁶ Холодов Е. Темп-1929 // Т. 1971. №8. С. 8.

¹⁴⁷ Грум-Гржимайло. 40.

пьеса – своеобразный *монтаж эпизодов*, связанных с крупнейшим строительством современности, это *музыкальный рассказ* о движении нового героя сквозь тревоги и сомнения к победному финишу. <...> Это *притча* о рождении новой Идеи и ее становлении (курсив мой. – А. Р.)»¹⁴⁸. Иными словами, авторы решали ту же задачу, что и Захаров, когда сочинял пьесу «Темп – 1929» как основу для будущего *музыкального представления*. Вот и «Автоград – XXI» должен был стать не изображением реальных событий, но – *притчей, музыкальным рассказом*.

«Пьеса родилась, – рассказали авторы, – под впечатлением тех новейших тенденций в нашем движении к будущему XXI веку, которые обозначились и четко проявились на крупнейших строительных площадках страны (КамАЗ, завод в г. Тольятти, Липецкий комбинат и др.). Там мы наблюдали все возрастающую роль молодежи в борьбе за самые смелые и передовые идеи в строительстве, руководстве, коммунистическом воспитании. Нас заинтересовала волевая фигура молодого руководителя нового типа»¹⁴⁹. Пьеса, в сущности, типично шестидесятническая. Главный ее герой, секретарь парторганизации и молодой руководитель Горяев, несмотря на всю грандиозность стройки, не удовлетворен настоящим положением дел; в сегодняшнем дне он не ощущал того энтузиазма и пафоса, что были присущи времени индустриализации страны; Горяев, опираясь на ленинские заветы и вдохновляясь героизмом прошлого, устремлен в будущее, к новым свершениям на стройках социализма. Задачи, поставленные перед дебютирующими на сцене Театра им. Ленинского комсомола Захаровым и Визбором, оказались сложнее, чем были предложены постановщику «Темпа – 1929». Соавтор Визбор понадобился Захарову в качестве барда, как автор и исполнитель особенного песенного жанра – авторской песни, чьи поэтические и романтические устремления соответствовали духу той задачи, которую ставил Захаров: отвлечься от бытовых реалий советских строек (и шире – от реалий советской жизни в целом) и перевести рассказ о них в поэтическое пространство притчи, в героико-мифологическое повествование.

По поводу сочиненного Захаровым и Визбором образа стройки гигантского завода Скорочкина высказалась так: «Захаров пустился в это плавание на „авось“: не мог же не понимать, что великолепный автогигант, куда он посылал своего героя Горяева (О. Янковский), – отнюдь не мечта, а авантюра и фикция начала 70-х гг.»¹⁵⁰ Со сказанным невозможно согласиться. Оценивать явления прошлого необходимо с позиций конкретно исторических, а в СССР рубежа 1960-х – 1970-х годов перечисленные авторами «Автограда – XXI» стройки действительно были стройками великими. Но в чем Скорочкина права, так это в том, что 1970-е – это не эпоха

¹⁴⁸ Автоград XXI. (Обратная сторона обложки).

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Скорочкина 1990. С. 111–112.

рубежа 1920-х – 1930-х гг. А значит Захарову и Визбору было значительно труднее написать вариацию советского мифа на тему великих строек социализма, нежели Погодину. Приходится констатировать: художественные достоинства пьесы «Автоград – XXI» невысоки, по сути – это лишь *литературный сценарий* будущего спектакля. Соавторы давали следующие рекомендации постановщикам их сочинения: «Спектакль по нашей пьесе не требует непременно четких и оправданных с точки зрения бытовой логики построений. Знания режиссера, его личные наблюдения и эмоции должны стать существенными и полноправными компонентами спектакля, где движение мысли и есть движение сюжета. Мы советуем заполнить сцену, кроме самых необходимых деталей оформления, теми звуковыми и декоративными объектами, которые будут *стимулировать фантазию зрителя, вызывать в его сознании сложный и многоплановый ассоциативный ряд* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵¹. Иными словами, во главу угла поставлена установка на отказ от бытовой логики и на использование прямых контактов сцены и публики, то есть опора на логику зрительского восприятия и на соответствующие средства сценического воздействия.

Первая ремарка такова: «В центре пьесы – свободное пространство. Здесь располагаются актеры и хор. Слева – *малый инструментальный ансамбль* (три гитары, ударные, электроорган). Справа – небольшой испытательный полигон. Там установлен двигатель будущего автомобиля. Свободное пространство в центре приспособлено для быстрого появления и исчезновения актеров и необходимых деталей оформления (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵². «Малый инструментальный ансамбль» – это «вокально-инструментальный ансамбль» (ВИА), то есть коллектив, который выступал в качестве советского аналога западных бит-, поп-, фолк- и рок-групп (и, соответственно, с поправками на идеологические и эстетические установки советского государства). Официальный статус «ВИА» давал музыкантам возможности профессиональной концертно-гастрольной работы; легального исполнения музыкально-песенного материала, опирающегося на бит-, поп-, фолк- и рок-стилистику; при удаче – выпуск собственной виниловой пластинки на фирме «Мелодия». Художником А. Васильевым была построена на сцене жесткая конструкция, «<...> состоящая из разновысотных площадок-помостов для актеров и вокально-инструментального ансамбля, осветительных ламп и прочих знакомых атрибутов условно-театрального зрелища, выполненная с суховатой графичностью производственного дизайна»¹⁵³. Материалом для изготовления сценического станка стала «<...> мертвенная статика дерева, обработанного „под металл“, и собственно металлических элементов оформления»¹⁵⁴.

¹⁵¹ Автоград XXI. (Обратная сторона обложки).

¹⁵² Там же. С. 3.

¹⁵³ Швыдкой М. Фантазия на тему... // Т. 1974. №7. С. 47.

¹⁵⁴ Там же.

Готовясь к дебюту на сцене Театра им. Ленинского комсомола, Захаров не мог не учитывать музыкальные пристрастия молодежной аудитории. Отсюда и решение не просто использовать музыку современной стилистики, но исполнение этой музыки «вживую» коллективом, который мог восприниматься молодой публикой как «свой», говорящий с ними на близком им музыкальном языке. Без издержек тут не обошлось, в «Автограде», по свидетельству В. О. Семеновского, «<...> впервые включенный в действие ВИА должен был *штурмовать* зрительный зал, *компенсируя* тем самым *оголтелую бессвязность диалогов* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁵⁵. Значительно более лояльно к музыкальной составляющей захаровского «Автограда» отнеслась Грум-Гржимайло. Г. Гладков, по ее мнению, использовал «<...> самые модные элементы современной бытовой и эстрадной музыки (профессиональной джазовой и самодеятельно-молодежной), ударные ритмы, микрофонное пение»¹⁵⁶. Захаров с первых минут спектакля обрушил на зрителя всю мощь звука, извлекаемого из электроинструментов. Уже в начальном эпизоде «<...> исполняется фортиссимо всей актерской группой театра (изображающей хор молодых строителей-романтиков, поборников „сумасшедших идей“), зажигательная песня: „Научись разжигать костры! / Научись сотворять миры! / И с огнем ты приди в те места, / Где пока еще темнота“ <...>»¹⁵⁷. Грум-Гржимайло обращала внимание на наличие в музыкальной ткани спектакля вятно выраженного *лирического* начала: «Здесь (в сценической истории, развернутой режиссером. – А. Р.) все – буквально каждая ситуация, каждая мысль – комментируется, распевается и растанцовывается. И песня „о мудрой формуле человеческого прогресса“, и „костровые“, в духе студенческого современного фольклора песни („Спокойно, товарищи, спокойно, у нас еще все впереди“). Но, думается, ощущение романтической устремленности в будущее создается не наступательными песнями, оснащенными шлягерными бит-ритмами, а лирическими. И прежде всего выразительной песней-вступлением ко второму действию о городе будущего: „Я вижу этот город пока издалека. / Я вижу этот город не названный пока „<...>»¹⁵⁸. Постановщик и его команда не занимали по отношению к спектаклю нейтральную и, тем более, отстраненную позицию, их игра с советским мифом предполагала и *личное, лирически наполненное отношение*.

Со спектаклем «Автоград» на сцене Театра им. Ленинского комсомола дебютировал и исполнитель роли Горяева – О. Янковский. Строго говоря, играть Янковскому тут было нечего, режиссер вынужден был опираться на *индивидуальность* актера. М. Швыдкой о Янковском в роли Горяева написал следующее: «От традиционного психологизма авторы

¹⁵⁵ Семеновский. С. 56.

¹⁵⁶ Грум-Гржимайло. С. 40.

¹⁵⁷ Там же.

¹⁵⁸ Там же.

(спектакля; курсив мой. – А. Р.) отказались. Поэтому Горяеву остается завоевывать сердца рабочих автогиганта только *обаянием и решительностью*¹⁵⁹. На образ Горяева работал и свойственный Янковскому *социальный типаж*, который Скорочкина определила как классический тип *советского интеллигента*¹⁶⁰.

Трилогия («Разгром», «Темп» и «Автоград») укрепила репутацию не просто Захарова-режиссера, но и Захарова – *советского* режиссера, способного решать задачи, поставленные перед театром партийными и государственными органами. Как результат – в 1973 году Захаров был назначен на должность главного режиссера Театра им. Ленинского комсомола. Дальнейший его путь виделся Скорочкиной таким: «„Автоград – XXI“ открыл в театре им. Ленинского комсомола целую череду спектаклей, определенное направление, которое в театральной критике и собственных декларациях театра получило столь различные и столь же не точные обозначения („мюзикл“, „рок-опера“, „синтетический спектакль“), что справедливее будет этот тип спектаклей определять более нейтрально – „музыкальный спектакль“»¹⁶¹. Захаров на перспективы своей работы в театре, ориентированном на молодежь, смотрел иначе: «„Автоград – XXI“ <...> увлекал зрителя своей энергией, именно энергией. Все остальные его достоинства крайне проблематичны. Тем не менее образовался маленький плацдарм „на том берегу“. Туда („на тот берег“) надо было срочно вводить „стратегический резерв“, которого у меня не было. Однако я четко представлял, каким он должен быть. Очень веселым, во-первых. Празднично-театральным, во-вторых. Мерещился какой-то карнавал с *веселыми и умными проекциями в современные заботы и надежды* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁶². Таким «стратегическим резервом» стал «Тиль» (1974).

С точки зрения изучения *режиссерской методологии* Захарова особый интерес в этой главе вызывают принципы соединения драматического действия с музыкой. Утверждение Грум-Гржимайло, что «Разгром» представлял собой спектакль на музыке в мейерхольдовском понимании этого театрального термина, звучит вдохновляюще, но оставляет место для скепсиса. Приходится верить исследовательнице на слово, кино- и телезаписи «Разгрома» нет, рецензии практически не содержали значимых сведений о роли музыки в компоновке «Разгрома». Поэтому анализ музыкальных структур в последующих захаровских постановках производится, за редким исключением, на материале телефильмов и спектаклей, зафиксированных на пленке.

¹⁵⁹ Швыдкой М. Фантазия на тему... // Т. 1974. №7. С. 48.

¹⁶⁰ См.: Скорочкина 2018. С. 708–709.

¹⁶¹ Скорочкина 1990. С. 112–113.

¹⁶² Контакты 2000. С. 197.

ГЛАВА ТРЕТЪЯ
«ТИХИЕ» СПЕКТАКЛИ
МАРКА ЗАХАРОВА

Возглавив Ленком, Захаров собственным путем к успеху прокладывал прежде всего своими музыкальными спектаклями «Тиль» (1974) и «Парень из нашего города» (1978), рок-операми «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981) – и др. Но с точки зрения изучения захаровской режиссерской методологии в контексте шестидесятилетия лидера Ленкома значительно важнее разобрать спектакли, которые Захаров называл «тихими»: таковыми они были лишь в том смысле, что не предполагали открытого и прямого использования музыкальных структур.

Захаровский спектакль «Иванов» достаточно хорошо изучен, среди многочисленной литературы, посвященной, помимо прочего, и данному спектаклю, стоит упомянуть разделы в книгах и статьи К. А. Щербакова¹⁶³, А. М. Смелянского¹⁶⁴, М. И. Туровской¹⁶⁵, К. Л. Рудницкого¹⁶⁶, О. Е. Скорочкиной¹⁶⁷ и др. Обширную литературу составляют разделы в книгах и статьи, где речь идет об исполнении роли Иванова Е. П. Леоновым, а именно – работы Т. Б. Забозлаевой¹⁶⁸, К. А. Щербакова¹⁶⁹, Н. Х. Исмаиловой¹⁷⁰, О. Е. Скорочкиной¹⁷¹ и др. Имеет смысл остановиться лишь на ключевых моментах захаровской постановки «Иванова» и обобщить уже имеющиеся материалы по данному спектаклю в избранном ракурсе исследования.

¹⁶³ См.: Щербаков К. Раскаты тихой грозы // Щербаков К. Проверка на деле. М., 1979. С. 158–162.

¹⁶⁴ См.: Смелянский А. М. Наши собеседники. М., 1981. С. 271–279.

¹⁶⁵ См.: Туровская М. И. М., 1987. С. 65–70.

¹⁶⁶ См.: Рудницкий 1990. С. 72–82.

¹⁶⁷ См.: Скорочкина 1990. С. 117.

¹⁶⁸ См.: Забозлаева Т. За что любить Иванова? // Забозлаева Т. И. Горбачев, Е. Леонов, И. Смоктуновский в роли чеховского Иванова. Л., 1981. С. 15–38.; Забозлаева Т. «Промежуточный» герой («Иванов») // Чехов и театральное искусство. Л., 1985. С. 125–127.

¹⁶⁹ См.: Щербаков К. Восхождение к Чехову // Щербаков К. С желанием истины. М., 1988. С. 97.

¹⁷⁰ См.: Исмаилова Нинель. Евгений Леонов // Евгений Леонов: Жизнь и роли. Ростов н/Д, 1998. С. 114–119.

¹⁷¹ См.: Скорочкина 2018. С. 709–711.

По мнению А. М. Смелянского, захаровский «Иванов» «программно разрывал» связи с предшествующей постановочной традицией, программно отвергал Захаров и сложившуюся исполнительскую традицию, назначая на главную роль Е. Леонова и при этом «обращаясь к домхатовским истокам»¹⁷² (имелся в виду первый исполнитель роли Иванова – В. Н. Давыдов).

Если бы режиссер хотел трактовать Иванова традиционно, то, как справедливо заметил Смелянский, в труппе театра имелся О. Янковский, который вполне бы справился с ролью «русского Гамлета»¹⁷³. Но «<...> Захаров поместил в центре своей постановки отнюдь не „льва“, не героя, „почти всех сражающего своей личной значительностью“, не Ивана, а Иванова. Потому-то ему и понадобился Е. Леонов, по амплу – *комик* или *простак* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁷⁴. О. Е. Скорочкина отметила, что «<...> *социальное амплу* Е. Леонова – „сосед по лестничной клетке“. Его обаяние „человека толпы“, заполняющей общественный транспорт в часы пик, непреодолимо. На этом органическом леоновском обаянии *душевного простака* строились многие фильмы с его участием. Однако Захаров эффект этого обаяния использует чаще всего *парадоксальным образом* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁷⁵. Скорочкина имела в виду мейерхольдовский прием «парадоксальной композиции»¹⁷⁶. Назначение на роль актера, чьи данные не соответствуют свойствам такой роли, – это уже *концепция спектакля*, его *режиссерская трактовка*. Захарову хотелось показать, что современные ивановы – совсем не Гамлеты, что современный человек 1970-х годов *надорвался* буквально – измельчал и уже ни на что не годен.

Контраст был *законом* захаровского спектакля. Например, контраст леоновского Иванова и всех остальных персонажей в плане идей, которыми они руководствовались. Т. Б. Забозлаева заметила, что в захаровском спектакле «<...> не было персонажа, который буквально не исходил бы какой-нибудь широкой (или узкой) идеей. Доктор Львов мечтал о вселенском переустройстве жизни, Анна Петровна и Сашенька искали всепоглощающей, деятельной любви, Боркин – мгновенного обогащения, сваха Авдотья Назаровна мечтала о ржаной селедочке, которой не допроситься у свальги Зююшки, добродушный Лебедев, подобно леоновскому Иванову, ничего не понимал вокруг, тем не менее все-таки при каждом удобном и неудобном случае пытался всучить Иванову заветные тысячу сто, в то время, как его жена бредила накопительством с такой же страстью, с какой Марфутка Бабакина титулованным

¹⁷² Смелянский А. М. Наши собеседники. С. 271.

¹⁷³ См.: Там же. С. 272–273.

¹⁷⁴ Рудницкий 1990. С. 73.

¹⁷⁵ Скорочкина 2018. С. 709.

¹⁷⁶ Подробнее см.: Ряпосов 2019. С. 42–45.

женихом. „Законтрактованность“ каким-нибудь одним желанием была поистине всеобщей. Все жили словно в шорах, без бокового зрения, помимо своей идеи не видя ничего вокруг. И только Иванов, как будто само не свой, не мог сосредоточиться и определиться»¹⁷⁷. Но и в других отношениях окружение Иванова (или, по-чеховски, «зулусы») представляло унылую картину: «<...> Боркин – пройдоха, Шабельский – скандалист, Лебедев – добряк, но трус, Львов – напыщенный фразер. <...> Гости у Лебедевых – ходячие карикатуры, не лица, рожи – дерганые, крикливые. Один из них то и дело кидается к рампе с патетическим возгласом: „Но!“ А что – „но“? Он и сам не знает. Возразить хочется, аргументов нет. И потому, гордо вскинув руку вверх, он останавливается как вкопанный, потом вдруг круто разворачивается и возвращается восвояси – к остальным гостям, мечущимся по сцене в поисках выпивки»¹⁷⁸. Леоновский Иванов не был отягощен какой-то идеей, не желал он и играть ни одну из навязываемых ему ролей, не хотел он быть ни Гамлетом, ни Манфредом, ни героем, ни общественным деятелем, ни любовником, ни Магометом, ни лишним человеком... И в этом смысле леоновский Иванов был самым честным и добросовестным человеком, ведь он никого не звал собой, никого не увлекал какими-либо идеями, и, следовательно, никого не способен был обмануть. «<...> Леонов оттенял в его (Иванова; курсив мой. – А. Р.) драме не сугубо *интеллигентское*, а более *широкое социально-психологическое противоречие*»¹⁷⁹. Захаров не просто констатировал утрату героем Е. Леонова жизненной опоры и жизненной перспективы, но смело и недвусмысленно обнажил социальную болезнь, явившуюся неизбежным следствием подобного положения дел, а именно – всеобщее пьянство, особенно – среди «зулусов».

К. Л. Рудницкий констатировал: «Выпивка есть – все возбуждены, выпивки нет – все скисают. В доме Лебедевых сквалыга Зюзюшка держит шнапс под замком, и возле Иванова растерянно толкутся алкоголически озабоченные мужчины, вовсе не замечая эротически озабоченных женщин. Их не интересуют ни томная красotka Марфутка, ни нервозная красotka Саша. Мудрено ли, что обе женщины глаз не сводят с Иванова? Вокруг него завихряется утомительная толчея. Иванов – Леонов в этой толчее какой-то неприкаянный. <...> И все же дистанция между Ивановым и „средой“ в постановке Захарова умышленно сокращена. <...> „Духовных взлетов“ <...> не предвидится. Что же касается „всеобщего интереса“ к Иванову, который ни умом, ни красотой не блещет, то интерес этот Захаров объясняет, может быть, и элементарно,

¹⁷⁷ Забозлаева Т. «Промежуточный» герой («Иванов») // Чехов и театральное искусство. С. 126.

¹⁷⁸ Рудницкий 1990. С. 76.

¹⁷⁹ Забозлаева Т. «Промежуточный» герой («Иванов») // Чехов и театральное искусство. С. 127.

но вразумительно: Иванов не поет. Не то чтобы вообще в рот не брал, но – *не любит* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸⁰. Иванов в исполнении Леонова выступал фигурой *двойственной, амбивалентной*: он был противопоставлен окружающей среде и, вместе с тем, был неотделим от этой среды. Нечто подобное происходило и со сценическим пространством: «В спектакле Захарова – две сцены, две сценические площадки: одна – впереди, другая, равная ей по размерам, но чуть приподнятая – позади. Обе площадки абсолютно одинаковы, широкая арьерсцена во всем, до мелочей, копирует широкую авансцену. На авансцене мыслится усадьба Иванова, на арьерсцене – усадьба Лебедева. Зияющие проемы дверных и оконных рам (двери сняты, стекла выдавлены) и полная голызна планшета не оставляет никаких сомнений: предлагаемое тождество двух площадок есть равенство пустот. <...> Напрасно Иванов совершает свои эволюции с авансцены на арьерсцену и обратно. От себя не уйдешь. <...> Природе в интерьеры доступа нет: деревья не видны, птицы не слышны»¹⁸¹. Но «<...> двоится не только пространство. Двоятся, вторясь, мизансцены, двоятся реплики, двоятся и троются жесты»¹⁸².

М. И. Туровская подчеркивала *контраст* двух планов, которые были представлены в спектакле Захарова. *Первый план* – это имяние Ивановых и его домочадцы и обитатели. *Второй план* – усадьба Лебедевых, прибежище «зулусов», где под крылом Зююшки собирался «весь уезд». «Это уже монстры, карикатуры, чучела, на фоне которых Иванов Леонова, хоть и ординарный, все же глядится человеком. Режиссер подчеркивает чужельность среды резким приемом: приезд Иванова, сбегавшего из дому, разыгрывается *дважды*. Сначала в самой глубине арьерсцены, откуда доносятся отдельные реплики: пунктир *пародийно-светского ритуала* „гостей“. И второй раз на сцене, уже не пунктиром, а сполна – со сплетнями дам, с либеральной агитацией молодых людей, вырождающейся в полужразу, в четверть мысли, – тот же *ритуал* в своей *повторяемости*, тупой, механической нелепости (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸³. Повторяемость одной и той же сцены, когда при следующем повторе эпизод частично сохранялся, но частично – варьировался, как в музыке, как основная тема и ее вариации, – один из любимых режиссерских приемов Захарова.

В данном случае подобный прием можно истолковать так: сбегая из собственного дома к Лебедевым, Иванов уже *заранее знал*, как будет выглядеть его приезд, *предвидел* реакцию гостей и их речи. Но знал и предвидел, конечно, в самом общем виде, или, как выразилась Туровская, картинка в воображении Иванова была нарисована «пунктиром».

¹⁸⁰ Рудницкий 1990. С. 77.

¹⁸¹ Там же. С. 75.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Туровская М. И. Памяти текущего мгновения. С. 67.

А потом – сцена игралась уже в реальности, рисовалась «жирными линиями», недвусмысленно показывая, что среди зулусов никогда и ничего не меняется. Туровская отмечает: «Повторяемость этого *ежевечернего времяпрепровождения* бросает дополнительную тень на Иванова. Его домочадцы при всей своей чудаковатости – будь то наглец и беспардонный выдумщик, каким играет Боркина А. Збруев, или бывший красавец Шабельский (В. Ларионов) – все же люди, человеки, а не чучела. И среди этих чудаков живет удивительное создание – Сарра – И. Чурикова (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸⁴.

Туровская, как и большая часть авторов критических отзывов на спектакль Захарова, считала, что назначение Чуриковой на роль Сарры поменяло центр происходящих событий. Трагическая гибель чуриковской Сарры самое, может быть, пронзительное свидетельство остроты той социальной болезни, о которой шла речь в постановке, в том числе – серьезное обвинение Иванову. И, вместе с тем, любовь Сарры – во многом служила оправданием леоновскому герою. Наступал момент, когда Иванов в запале и раздражении бросал Сарре страшные слова о том, что она умрет. «Вместо того чтобы испугаться, отшатнуться, вскрикнуть, она вдруг материнским движением прижимает к себе Иванова, целуя его с какой-то высшей, почти непостижимой женской нежностью, безотчетно защищая его и от невыносимой грубости его собственных слов, и от того сиротства, которое – она знает – постигнет его после ее смерти. И в ореоле этой осеняющей и прощающей, хочется сказать, христианской любви Анна Петровна – Сарра исчезает из спектакля. А с нею и отлетает и его душа»¹⁸⁵.

Сохраняя приверженность *принципу контраста*, Захаров «<...> попытался подчинить <...> тоскливый сюжет об упадке ума и достоинства стремительному действию трагикомедии»¹⁸⁶, в которой «<...> комик Леонов играет трагика поневоле»¹⁸⁷. Рудницкий написал о финале захаровской постановки следующее: «Спектакль, где двоилось пространство, повторялись реплики, двоились мизансцены, и кончается тоже *рефреном*: двойным выстрелом. Самоубийство Иванова совершается *дважды* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁸⁸.

После смерти Сарры каждое появление Иванова «в обществе», среди «зулусов», сопровождалось одной и той же мизансценой: входил Иванов – все перед ним расступались, делал шаг в сторону – и все снова ша-рахались от него. Иванов Е. Леонова постоянно находился под пристальным вниманием окружения, публичное оскорбление доктора Львова

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же. С. 69.

¹⁸⁶ Смелянский А. М. Наши собеседники. С. 279.

¹⁸⁷ Рудницкий 2000. С. 79.

¹⁸⁸ Там же. С. 82.

предполагало какую-то реакцию Иванова, какой-то его поступок, от вызова обидчика на дуэль до банального словесного скандала с обменом взаимными оскорблениями. Рудницкий финал спектакля Захарова описал так: «В долгой паузе Иванов, тоскливо мотая головой и ровно ничего не понимая, тупо глядит на Львова. Толпа замерла. Кто-то из гостей услужливо подает Иванову пистолет на подносе. Лишь в это мгновение глаза Иванова становятся осмысленными. Он быстро берет пистолет, стреляется. Все благодарно кланяются ему – наконец-то, слава богу, додумался! Но это неверно, не он додумался, додумались за него. Иванов делает два шага вперед, к нам, оставляя за спиной мелколюдые толпы, беспомощно, будто извиняясь, что так долго тянул, разводит руками, становится на колени и – стреляется снова»¹⁸⁹. Окружение Иванова находилось в ожидании свершения поступка, и таким поступком могло быть только самоубийство; но, словно бы проиграв данный поступок в воображении, Иванов Е. Леонова, прежде чем сделать выстрел, выступил вперед, чтобы попросить извинения не перед зулусами – перед публикой, современным зрителем.

Захаров предложил вполне определенную и жесткую трактовку чеховского «Иванова», что вовсе не означало упрощения драматургической и смысловой структуры чеховской пьесы, но предполагало переструктурирование тем, мотивов, смысловой природы. Вот что сказал К. А. Щербаков по данному поводу: «В самой *определенности* своей спектакль Театра имени Ленинского комсомола *по-чеховски многозначен* (курсив мой. – А. Р.)»¹⁹⁰.

С точки зрения изучения захаровской режиссерской методологии, центром интереса к постановке на сцене Ленкома в 1975 году ранней чеховской пьесы «Иванов» явилась, конечно же, *парадоксальная композиция* – выбор Захаровым Е. Леонова на роль Иванова. Когда пьеса «Иванов» появилась на свет, ее центрального героя стали называть «русским Гамлетом». В 1976 году эту пьесу поставил О. Н. Ефремов на сцене МХАТ, и там роль «русского Гамлета» исполнил «настоящий», «натуральный» Гамлет – И. Смоктуновский, который, после участия в фильме «Гамлет» Г. Козинцева 1964 года, в любой играемой им роли был немного Гамлетом. И в мхатовской постановке Иванов в исполнении И. Смоктуновского достойно нес свой крест «русского Гамлета». Режиссерская мысль Захарова была иной: современный Ив́анов стал Ивано́вым и на роль «русского Гамлета» был не пригоден. Свою мысль Захаров воплотил с помощью приема, который, как не раз уже было сказано, Мейерхольд называл «парадоксальной композицией» (назначение на роль актера, чьи данные заведомо не соответствуют играемому персонажу, но такое режиссерское решение позволяет

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Щербаков К. Раскаты тихой грозы // Щербаков К. Проверка на деле. С. 162.

по-новому представить сценический образ играемого лица): на роль «русского Гамлета» лидер Ленкома назначил «Винни-Пуха», то есть – Е. Леонова (визуальный облик героя мультфильма Ф. Хитрука 1969 года был сформирован, как известно, на основе индивидуальности актера). Глядя на Леонова-Иванова, возникало сомнение, а учился ли этот человек чему-либо в принципе, заканчивал ли он университет?.. Иными словами, в данном случае *выбор актера на роль* – это уже *режиссерская концепция*.

Спектакль «**Хория**», поставленный Захаровым по пьесе Иона Друце «Именем земли и солнца», смело можно включить в число сценических работ лидера Ленкома, которые были осуществлены на основе современной драматургии и которые сам Захаров относил к своим «тихим» спектаклям¹⁹¹.

На материале современных пьес Захаров пытался художественно осмыслить новейшие *социально-политические проблемы*, продиктованные временем (сюжетный пласт; мотивно-тематическая структура); и проводил эксперименты собственно театральные – сценографические, композиционные, искания в области способа существования актера (режиссерская методология, постановочная техника). Единственным источником, доступным для изучения захаровского спектакля, оказалась двухсерийная телевизионная картина «Именем земли и солнца / Хория» (т/о «Экран», 1981), то есть ленкомовский спектакль, снятый самим Захаровым и смонтированный как фильм.

Художник-постановщик В. Макушенко предложил для спектакля «Хория» оформление, представляющее собой пустое пространство сцены, заполняемое по ходу действия теми или иными предметами и вещами: это стволы и ветки деревьев, лишенные листьев; покосившиеся надгробия; большой стол, чаще всего заставленный бутылками с вином и тарелками с угощением, свойственным для молдавских деревень; и др. Художник по костюмам О. Твардовская одела исполнительниц ролей в современную одежду, лишь с помощью некоторых деталей придав костюмам молдавский сельский колорит. Музыка к спектаклю, написанная композитором Г. Гладковым, тоже была лишена подчеркнута молдавской мелодики. Захаров, который неизменно подчеркивал, что он не занимается бытовым, жизнеподобным театром, был нацелен на общечеловеческие проблемы и, прежде всего, на столкновение *поэтического начала жизни и обыденности*, привычного каждодневного существования.

В начале спектакля учитель сельской школы Хоред Васильевич (Н. Скоробогатов) проводил с учениками последнюю репетицию накануне выступления школьного хора по случаю праздника. Но некий появившийся на сцене мужчина прервал пение словами: «Стоп! С этого

¹⁹¹ См., напр.: Суперпрофессия. С. 98.

начинать мы не будем, песня грустная. Начнем с другой. Народные песни разные бывают». Это был Николай Трофимович, новый директор школы (И. Шувалов). В следующем эпизоде на сцене появлялся Хория (А. Збруев), уроженец Буковины, студент Кишиневского университета и будущий историк. Он опоздал на автобус и отстал от своих друзей, путешествующих по Молдавии. Вооружившись фонариком, герой А. Збруева ночью пробрался на вершину холма, где расположена старинная звонница с колоколом, издающим чистейший звон, а потом вышел к школе и наткнулся в темноте на Женю (Е. Шанина), которую из-за увлечения французским языком и вообще всем, что связано с Францией, прозвали Жанет. Она пришла сюда, чтобы допеть песню, оборванную Николаем Трофимовичем, с того самого места, где хор был прерван директором. Женя запела: «Осыпаются листья в лесу, / И улети ласточки...» В следующей сцене родители Жени, отец (Б. Никифоров) и мать (З. Кузнецова), обсуждали сугубо бытовые вопросы, жена укоряла мужа, что тот плохо защитил на зиму деревья от прожорливых диких зайцев, а отец Жени заявлял, что ему жалко этих диких зайцев, которых осталось совсем мало и которым туго приходилось зимой, поэтому он предпочитал сажать заведомо больше деревьев, тем самым восполняя нанесенный зайцами убыток.

В первом действии, таким образом, наметились несколько *сюжетных линий*. Одни из них, как, например, линия героев А. Збруева и героини Е. Шаниной или линия учителя Хореда Васильевича – носили *поэтический и возвышенный характер*. По окончании школы Женя вместо Москвы поехала в Кишинев, поступила в университет и вновь встретилась с героем А. Збруева, что привело эту сюжетную линию в финале первой части спектакля к свадебной клятве. Хория вслед за Женей произносил следующее: «Именем земли и солнца я принимаю тебя в мою жизнь и твою судьбу в моей судьбе!..» Другие сюжетные линии, прежде всего – линия директора школы, выражали прозу жизни, *обыденность* ее, а порой имели и *низменный характер*. Николай Трофимович строго следил за соблюдением школьных программ и не допускал ни малейшего отклонения от них, особенно не терпел он свободной мысли учеников, высказывающих точку зрения, отличную от утвержденной министерством просвещения. Происходило это, как утверждал герой Н. Скоробогатова, от отсутствия у директора сколько-нибудь внятного образования.

Возвышенные и низменные сюжетные линии в захаровской постановке располагались параллельно и лишь иногда соприкасались друг с другом. Так, например, на выпускном экзамене герой И. Шувалова лишь за одну случайную ошибку в сочинении поставил героине Е. Шаниной оценку «четыре» и лишил ее, тем самым, золотой медали. Николай Трофимович пытался узнать у тетушки Жени и школьной

уборщицы Арвиры (Т. Пельтцер), кто платит ей за уборку старинной звонницы. Объяснения героини Т. Пельтцер, что ее дед и прадед были звонарями на той звоннице, что она носит в ведре воду на вершину холма как дань умершим, в том числе и погибшим на войне мужу и сыну, героя И. Шувалова не убеждали, в его голове не укладывалось, что какая-то работа может быть сделана не за деньги или иные материальные ценности. Параллельно с ремонтом школы директор построил себе новый дом, что навело односельчан на определенные умозаключения. Хоред Васильевич взял на себя роль вестника, который должен был сообщить герою И. Шувалова, что никто из деревни на его новоселье не придет, но Николай Трофимович хоть и пригласил всех к себе, но вполне «просчитал» реакцию сельчан, а угощения, от которых ломился стол, приготовлены были вовсе не для них, но для влиятельных городских друзей директора, которые должны были приехать на пяти автомобилях.

Структура действия в первой части захаровской постановки представляла собой *эпизодный спектакль*, связки между фрагментами действия осуществлялись посредством либо *музыкальных отбивок*, либо *музыкально-танцевальных номеров*, выступавших *вставными номерами* и исполняемых молодежью с непременным участием Жени, обожавшей, как она сама заявляла, танцевать. Собственно *аттракционов*, столь присущих режиссуре лидера Ленкома, в спектакле не было, за одним, впрочем, исключением: во время короткой размовки героиня Е. Шаниной швыряла в сердцах глиняный горшок в героя А. Збруева, но, по счастью, не попала.

Захаров считал, его театральные работы должны быть двухактными, а его теле- и кинокартины – двухсерийными, при этом и в спектакле, и в фильме предполагалось, что во второй части произведения должно произойти существенное приращение смыслов, которое готовилось в первой части произведения, но не могло быть спрогнозировано публикой¹⁹². Это в полной мере относилось к сюжетной линии героев А. Збруева и Е. Шаниной, молодые влюбленные сталкивались с бытовыми реалиями: место в аспирантуре, на которое рассчитывал Хория, было отдано другому, пришлось идти работать в Общество защиты памятников; жить было негде, Женя вынуждена ночевать в общежитии, а герой А. Збруева – на работе. Хоред Васильевич предлагает молодым сделать тоже, что и он когда-то – стать сельскими учителями. На уроках истории Хория столкнулся с ситуацией, когда ученики воспринимали его уроки всего лишь как один из школьных предметов, которые необходимо «пройти», чтобы завершить обучение и получить аттестат зрелости. Чтобы пробудить живое отношение к истории, Хория рассказал ученикам легенду, относящуюся к временам молдавского

¹⁹² См.: Суперпрофессия. С. 153–154.

господаря Стефана Великого. Он потерпел поражение от турок и с частью своих войск оказался на том холме, где потом была построена звонница. Господарь хотел расположиться тут на отдых, но живший в пещере на вершине холма пустынник Даниил поведал Стефану, что место его отдыха там, где покоятся его воины, после чего господарь вернулся на поле боя и разбил турок. Много лет спустя Стефан снова оказался на том же холме и обнаружил скелет Даниила, погибшего от рук крымских татар, возвращавшихся после очередного набега. По приказу Стефана Даниил был должным образом погребен, а рядом с его могилой была построена звонница, чтобы утром и вечером звонари били в колокол в честь пустынника Даниила. Несколько веков так и было, а теперь – звонница заброшена. Ученики героя А. Збруева переполошили все село услышанной историей, а потом забрались на крышу звонницы, и теперь никто не знает, как их оттуда снять. Директор уехал в Кишинев за комиссией, вся эта история грозила герою А. Збруева увольнением и лишением диплома, а ведь у них с Женей уже родился ребенок. Однако Хория уверен, что это был исторический день, ведь он впервые почувствовал себя настоящим учителем, способным найти путь к сердцам людей.

Герой А. Збруева вынужден был покинуть школу, пошатнулось его здоровье, произошел разрыв с женой, и о том, что звонница сгорела во время грозы, Хория узнал, когда все названные события уже произошли. Ходили слухи, что звонницу подожгли, но героя А. Збруева более всего огорчил тот факт, что никто в деревне, включая и его учеников, не пытался тушить звонницу. Ученики оправдывались: один портянки в тот вечер постирал, другая на ночь глядя пекла куличи, у третьей голова была в бигуди. Понимая смехотворность сказанного, ученики поспешили уйти, но одна из них, Мария (Т. Дербенева), вернулась, чтобы признаться – сказанное было неправдой, ученики не побежали спасать звонницу из страха перед директором, ведь нужно заканчивать школу, получить выдаваемую школой характеристику, куда-то поступать, а Николай Трофимович в силу занимаемой должности способен был эту характеристику испортить.

Второй акт спектакля позволил определить жанр постановки – это *драма*, в основе которой лежали такие *социальные и нравственные проблемы*, как равнодушие и приспособленчество. Режиссерское искусство Захарова складывалось в 1960-е годы, во времена оттепели, но в полной мере раскрылось в иную эпоху – в 1970-е и 1980-е году. Возглавив Московский театр им. Ленинского комсомола, театр идеологический, Захаров как никто знал, что такое компромисс. Постановщику спектакля «Хория» было важно, что среди учеников героя А. Збруева нашелся свой «негероический герой», точнее – негероическая героиня Мария, у которой хватило решимости посмотреть правде в глаза.

В втором акте спектакль сохранил эпизодную структуру, кроме уже упоминаемых музыкальных отбивок и музыкально-танцевальных номеров к числу *вставных номеров* можно было причислить песню, которую исполняла тетушка Арвира: «Когда ландыши скажут пора, / Журавли прилетят поутру, / Живет древним смыслом лоза, / Прогибаясь во сладком хмелю...» Но в композиционной структуре появился и новый *монтажный прием*, по аналогии с термином «внутрикадровый монтаж» (или «эффект Кулешова») это прием получил название «внутрисценический монтаж»¹⁹³.

Во втором акте сюжетная линия героев А. Збруева и Е. Шаниной, с одной стороны, и директора школы и его жены Агафьи (Н. Гошева) – с другой, не просто соприкасались, но *чередовались* и *сталкивались*, *сопоставлялись* по контрасту. В соответствующих эпизодах Николай Трофимович либо сидел за столом и что-то ел, либо танцевал с героиней Н. Гошевой, иными словами – эта сюжетная линия была показана как *подчеркнуто обыденная, низменная*. Столкновение такой сюжетной линии с *возвышенно-поэтической линией* героев А. Збруева и Е. Шаниной делало последнюю линию еще более возвышенной, что есть одно из театральных проявлений *режиссерского контрапункта*¹⁹⁴.

В творчестве Захарова сценическая версия пьесы И. Друце «Именем земли и солнца», увидевшая свет под названием «Хория», заняла скромное место, но в плане изучения *драматургии захаровского спектакля* оказалась информативной и содержательной. Лидер Ленкома использовал сразу несколько монтажных приемов: это и монтаж эпизодов по принципу *контраста*; и сопоставление различных сюжетных линий по принципу *контрапункта*; и сопоставление отдельных сюжетных тем на основе *внутрисценического монтажа*.

Спектакль 1978 года «Вор» по пьесе Веслава Мысливского (р. 1932), которая вполне могла считаться новой, ведь она была написана современным польским драматургом (практически захаровским ровесником) в 1973 году. Драма «Вор» – произведение *философски-религиозное*, оно затрагивало серьезные и глубокие вопросы веры и неверия; жизни и смерти; справедливости и ответственности за ее соблюдение или несоблюдения; цены человеческой жизни в эпоху глобальных социальных-политических катаклизмов; и проч.

Действие пьесы В. Мысливского происходило во время Второй мировой войны, на территории оккупированной фашистскими войсками Польши. События драмы фактически локализованы деревенским домом одной крестьянской семьи, состоящей из уже проживших большую жизнь Отца (Е. Леонов) и Матери (В. Орлова) и трех их сыновей – это среднего возраста Щепан (Д. Гошев), достаточно

¹⁹³ См., напр.: Ряпосов 2. С. 82–87.

¹⁹⁴ См., напр.: Ряпосов 2. С. 161–182.

молодой Валек (В. Проскурин) и совсем еще подросток Михась (А. Семенюк). Отец вместе с сыновьями приводил домой интеллигентного вида Вора (В. Корецкий), который пытался накопать на их поле немного картошки. Вор ранен, у него кровь на затылке – в азарте поминки незваному гостю изрядно досталось. Но сейчас, когда первый запал злости прошел, домочадцы столкнулись с неизбежным вопросом: что делать дальше, как поступить с Вором? У каждого из членов семьи есть на этот счет своя точка зрения, и последующее действие, по сути, превращается в столкновении различных взглядов на то, что есть справедливость, возможна ли она в принципе во времена, когда все смешалось, когда ангелы оказались в аду и когда в аду ни для кого нет рая; когда справедливость может быть и справедливостью, и несправедливостью; когда кругом палачи, предатели и убийцы; наконец, сколько же еще надо убить людей, чтобы не нужно было больше их убивать?..

О. Е. Скорочкина отметила следующее: «Социальное амплуа Е. Леонова – „сосед по лестничной клетке“. Его обаяние „человека толпы“, заполняющей общественный транспорт в часы пик, непреодолимо. <...> *впрямую* трогательная душевность и демократическая простота Леонова *были задействованы* в театре дважды: в спектакле „Вор“ В. Мысливского и в „Поминальной молитве“ Шолом Алейхема (курсив мой. – А. Р.)¹⁹⁵. После программного, концептуального и парадоксального решения назначить Е. Леонова на роль Иванова, здесь, в «Воре» В. Мысливского, режиссеру *напрямую* понадобились основополагающие данные актерской индивидуальности этого артиста. «В „Воре“ Отец Е. Леонова шел <...> от душевной отупелости, порожденной всеобщей озлобленностью, страхом выживания, убийствами, в нем просыпалась сила протеста, пробуждалась душа, способная на прощение и добро»¹⁹⁶. Отец Е. Леонова опирался на религиозную традицию, на краеугольный камень веры – *свободу выбора и ответственности за выбор*; люди сами решают, кем им быть – палачами, предателями или просто людьми. Мать в трактовке В. Орловой не была отягощена теоретическими основами веры, она просто верила. Ей нечем было кормить и собственных родных, но при всем том она считала, что Вора бить не надо было; когда Михась приносил из сада корзинку с яблоками, одно из них вполне по-христиански давали испуганному Ворю. Щепан Д. Гошева был человеком, далеким от веры, хозяйственным и рассудительным, он предлагал в качестве компенсации ущерба забрать у Вора обручальное кольцо, а за остальное – пусть просто отработает. В противовес несколько заторможенному Щепану совсем иную позицию занимал Валек В. Проскурина, чья нервная и вечно раздраженная натура

¹⁹⁵ Скорочкина 2018. С. 709.

¹⁹⁶ Дмитревский 1993. С. 19.

требовала какого-то внятного решения, конкретного поступка. Валек считал, что каждого человека есть за что убить, а убить Вора – точно есть за что, убить Вора – вот справедливость!.. Расстроенный Отец прощал сыну нож – пусть он убьет Вора, если такова справедливость, но потом пусть убьет и его, своего Отца...

Многоголосие разных точек зрения усиливалось в пьесе В. Мысливского тем, что ключевые диалоги должны были, согласно ремарке драматурга, представлять собой полифонию – чтение литании Отцом и реплики других персонажей накладывались друг на друга в контрапункте, распад диалога символически передавал распад основ самой жизни¹⁹⁷. Спектакль Захарова «Вор» представлял собой «<...> тихий поэтический спектакль без всякого музыкального сопровождения»¹⁹⁸. «Тихую» природу данной постановки подчеркивала «<...> гробовая тишина в финале „Вора“, где на сцене оставляли покойника и потому просят зрителя не аплодировать»¹⁹⁹. Будучи спектаклем без музыки и без членения на фрагменты (жанровый подзаголовок пьесы: «драма без актов и без сцен»²⁰⁰), «Вор» Захарова представлял собой попытку такого типа постановки, которую Мейерхольд называл спектаклем на музыке, когда музыка как таковая в спектакле не звучала, но темпо-ритмическая структура каждой роли и всей постановки в целом опиралась на *законы музыкальной композиции*²⁰¹. И действительно, захаровский «<...> спектакль был сдержан, немногословен, шел на длинных паузах, молчаливых проходах, скупых жестах, ровных интонациях, без музыки, в атмосфере подчеркнуто-этнографического, предметного крестьянского быта»²⁰². Сдержанная, скупая манера актерской игры явилась следствием того, что режиссер поставил перед исполнителями ролей задачу соединить предельную правду при воссоздании характеров персонажей с принципом «держат зритель на голодном информационном пайке».

Спектакль «Вор» в полной мере воплотил в себе мейерхольдовскую идею *спектакля на музыке*, когда и драматическое действие, и игра исполнителей ролей основана на принципах, заимствованных из сферы музыки, но собственно музыка в спектакле не звучит. Остается только сожалеть, что спектакль не был снят на кино- или видеопленку, и сегодня нет возможности детально проанализировать, как конкретно была построена архитекtonика данной постановки, как и какими приемами она была реализована.

¹⁹⁷ См, напр.: Мысливский Веслав. Вор. М., 1976. С. 69.

¹⁹⁸ Суперпрофессия. С. 98.

¹⁹⁹ Семеновский. С. 56.

²⁰⁰ Мысливский Веслав. Вор. С. 3.

²⁰¹ См. подробнее: Ряпосов 2. С. 297–368. (Глава третья «Спектакли на музыке»).

²⁰² митревский 1993. С. 17.

В спектакле 1978 года «**Революционный этюд**» по пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве» Захаров снова использовал *парадоксальную композицию* как прием, определяющий концепцию постановки. Лидер Ленкома на роль Ленина назначил О. Янковского, при этом режиссер и актер в работе над сценическим образом вождя решительно отказались от использования техники *характерности*, то есть от воссоздания с помощью грима, костюма, пластики, жеста и манеры речи достоверного внешнего облика и особенностей поведения В. И. Ульянова-Ленина. О. Янковский воспользовался техникой *игрового театра* и играл не Ленина, а *играл* за Ленина, играл ленинскую мысль и трагедию непонимания – непонимания ленинским окружением предлагаемых вождем идей. Пафос захаровского «Революционного этюда» был сугубо *шестидесятилетним*: неучи-соратники, окружавшие Ленина и не понимавшие его, в результате завели страну совсем не туда куда следовало.

Спектакль М. Захарова «**Жестокие игры**» по одноименной пьесе А. Арбузова вышел на сцену Театра им. Ленинского комсомола в 1979 году.

Во все времена театры стремились привлечь внимание молодого зрителя, ведь это самая благодатная публика, легкая на подъем и в любой момент готовая пойти и посмотреть фильм, спектакль, выставку, если это было по-настоящему интересно. Пьеса высокого качества о молодых людях – редкая удача на театральной сцене: молодые авторы, ровесники своих героев, хорошо знающие материал и остро его чувствующие, не способны, как правило, справиться с техническими сложностями и облечь рассказываемую историю в необходимую драматургическую форму. Набравшись опыта и профессионального мастерства, но перейдя в иную возрастную категорию, авторы сплошь и рядом теряют то весьма тонкое ощущение чувств и переживаний, свойственных молодым людям; а это тонкое ощущение, в сущности, и отделяет правду от неправды. Еще более редкая удача, когда пьесу высокого качества о молодых людях пишет 70-летний, пусть и маститый драматург, как это произошло с А. Арбузовым (1908–1986).

А. М. Смелянский, автор, пожалуй, самой содержательной рецензии «Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска», посвященной захаровской постановке арбузовских «Жестоких игр», отметил следующее: «Пьеса, в которой исландские гейзеры перемешаны с отечественной перцовкой, где подкидывают и воруют грудных детей, пугают мнимой беременностью, поют под гитару, философствуют, дерутся, держат дверь открытой для любого „отверженного“, пьеса, которая начинается с отчаяния, а завершается рождественскими свечками елки, – как обозначить ее жанр? Предложу за неимением более точных терминов такой: *социальная мелодрама* (курсив мой. – А. Р.)»²⁰³. В СССР за постановку арбузовской пьесы взялось огромное количество театральных кол-

²⁰³ Смелянский И. С. 36.

лективов, но, по свидетельству Смелянского, сколько бы то значимых успехов не достиг никто, за одним исключением – это был спектакль Театра им. Ленинского комсомола, поставленный Захаровым.

Именно то качество пьесы А. Арбузова, что стало камнем преткновения для других постановщиков, то есть – сложная драматическая структура жанрового конгломерата, названного Смелянским социальной мелодрамой, в которой острая социальная правда характеров и ситуаций была соединена с театральной условностью мелодраматических ходов, как раз и привлекла лидера Ленкома к арбузовским «Жестоким играм». В этой пьесе режиссер обнаружил и актуальную, абсолютно новую социальную тему, болезненную общественную проблему; и, вместе с тем, возможность для сочинения театральной фантазии, проникнутой поэзией и сценической условностью.

В большой московской квартире Кая (Ю. Астафьев), чьи родители поймали редкую для Советского Союза удачу – престижную и материально выгодную работу за границей и отправились на заработки в Исландию, дверь никогда не закрывается. Здесь найдут себе приют и компанию очень разные и по-разному одинокие, но одинаково неприкаянные молодые люди. Это Теренций (Ю. Зайцев), у которого не ладятся отношения с отцом; это Никита (А. Абдулов), выходец из образцовой семьи, где все заняты делом и устремлены к некоей цели, непонятной сыну и совсем не увлекавшей его; это, наконец, Неля (Т. Догилева), провинциалка из Рыбинска, сбежавшая от родителей и провалившая экзамены в московский вуз. Есть тут и другие персонажи, но именно упомянутых героев Смелянский назвал «тремя мушкетерами и Незнакомкой из Рыбинска».

Неля – главная героиня пьесы, она ненавидит родителей и сбегает от них, потому что они навязывали ей чуждый ее натуре образ жизни. Родители Кая, наоборот, в его воспитании не играли большой роли. Они все время были в командировках и разъездах. Наверно, он хотел, чтобы в открытую дверь вошли его родители, но в нее заходили все новые и новые участники «жестоких игр». Водоворот этих игр поглощал и затягивал почти всех действующих лиц.

Смелянский написал: «Марк Захаров первую сцену растягивает на полчаса. Ему важно проработать текст детально и с самого начала, чтобы ничего не пропустить в завязке, чтобы не пропустить в этой обманчиво-легкой пьесе нерва, редко выходящего наружу, чаще погруженного в лабиринт театральной условности и общих мест»²⁰⁴. А. Арбузов в одном из последних своих произведений сумел рассказать историю целого поколения. Весьма немолодому драматургу удалось поймать и точно отразить новую ситуацию в жизни молодых людей, когда они уже не собирались по вечерам с гитарой у костра, а располагались

²⁰⁴ Там же. С. 43.

в пустой квартире для того, чтобы побыть наедине с собой. Лидер Ленкома уловил основную идею драматурга, почувствовал новизну и свежесть пьесы. Спектакль Захарова был о современной *социальной болезни*, когда целое поколение, совсем молодое поколение – оказалось фактически вычеркнуто из жизни и обречено на бессмысленное существование. Это *новое потерянное поколение* вызывало недоумение у людей старшего возраста. И будучи в первую очередь социальным режиссером, Захаров не мог пройти мимо этого встревожившего его явления. К тому же пьеса идеально ложилась на его труппу – и молодых актеров, таких как Ю. Астафьев, А. Абдулов и Т. Догилева, и на актеров уже достаточно зрелых, как Н. Караченцов и Л. Чикурова.

Премьера «Жестоких игр» состоялась в декабре 1979 года. Спектакль в первоначальной версии сошел со сцены в 1985 году, случилось это, скорее всего, потому что исполнительница одной из главных ролей Т. Догилева (Неля) к тому времени ушла из театра. Новая редакция спектакля появилась в Ленкоме в 1999 году и продержалась на сцене до 2003 года. Вторая редакция «Жестоких игр» вышла уже с новым составом актеров, из первоначальных участников постановки остались только Ю. Астафьев и Л. Чикурова.

В своей статье В. Г. Комиссаржевский писал о зачине «Жестоких игр» 1979 года так: «Спектакль Марка Захарова начинается резко: неприкаянный парень в черном свитере слоняется в темноте по сцене, швыряет что-то в глубину ее, и сразу же начинает вращаться под жесткую музыку, среди пляшущих потешных огней, громадное металлическое колесо, напоминающее аттракцион в веселящем парке»²⁰⁵. В этом отрывке речь идет о Кае. Актер с выразительной внешностью, экспрессивный и азартный, Ю. Астафьев как нельзя лучше подходил для этой роли. Н. Каминская написала: «Фигуры Кая и Никиты (в исполнении А. Абдулова. – А. Р.) – наиболее полное и законченное выражение идеи игры – заложенной в пьесе»²⁰⁶. Имеется в виду то, что каждый персонаж спектакля играл в какую-либо игру. Ю. Астафьеву удалось эту игру показать жестами, языком тела, манерой разговора. Его пластика была резка, но эта резкость часто переходила в плавность, мягкость. Также как и в грубом голосе актера иногда звучали ноты наивности и простодушия. И сложно было уловить, когда персонаж говорил искренне, а когда играл в одну из «жестоких игр». С первых минут на сцене режиссер создал атмосферу безнадзорности, заброшенности и ненужности. «Не рассчитывал я, что кому-то буду нужен...», – произносил Кай с сарказмом при виде появившейся в его квартире Нели. В этой атмосфере будут находиться все герои, что делает их жестокими

²⁰⁵ Комиссаржевский В. Страсти по Варваре, Елене и другим, чуть постарше. Театральное обозрение // СК. 1980. 20 мая. № 41. С. 5.

²⁰⁶ Каминская Н. Любви нелегкая наука // СК. 1980. № 56. 11 июля. С. 5.

и агрессивными, как часто бывают жестоки и агрессивны дети, которые зачастую не понимают, что они делают и каковы будут последствия их действий.

Эта постановка не была похожа на музыкальные феерии, которые ранее ставил режиссер: «На этот раз Захаров предельно серьезен. Он оспаривает опыт зрителя, драматурга, актеров. Он пытается в образовавшийся пролом ввести то, что в его пьесе таится на самом доньшке. Его ребята действительно душевно жестоки, агрессивны, независимы и бедны духовно»²⁰⁷. Но Захаров не критиковал и не осуждал их, наоборот, обнаружив эту новую и для многих непонятную и странную социальную реальность жизни, стремился осмыслить средствами театра открывшийся общественный феномен.

Каминская констатировала: «Перед нами – запущенная и неудобная квартира Кая»²⁰⁸. В описании той же обстановки, сделанной В. Федоровой, можно обнаружить дополнительные детали: «На сцене – интерьер квартиры в старом доме в центре Москвы. Высокие потолки, огромное окно и узкое пространство, заставленное конкретными и необходимыми вещами. Все очень житейски точно, если бы... декорация не обрывалась посередине сцены, неожиданно соединившись с глухим черным пространством и неким огромным красным железным колесом, вызывающим в памяти чертово колесо в парке культуры, аттракцион, игры»²⁰⁹. В комнате повсюду были раскиданы вещи и рабочие предметы из профессионального обихода инженера, на которого в прошлом учился Кай: линейки, циркули, геометрические фигуры. Все это «вещественное» многообразие создавало ощущение хаоса. Но в то же время все предметы были правильных форм, что и образовывало порядок и лаконичность на сцене. Помимо рабочих принадлежностей на авансцене стояла небольшая плетеная корзина с детскими игрушками, они призваны были олицетворять детство, но оказались заброшены за ненадобностью, в ходу у героев постановки были иные игры. Режиссеру это нужно для того, чтобы раскрыть тему тоски о безвозвратно ушедшем детстве главных героев, тоски о том, чего не хватает и о чем жалеют все молодые герои «Жестоких игр» без исключения.

Начало спектакля Смелянский зафиксировал следующим образом: «Как обычно, у М. Захарова современная жизнь упакована в современные ритмы и звуки. Они записаны на синтезаторе, описать их не берусь, но досадные жуткие всхлипы бормашины, въедающейся в ваш больной зуб, достаточно точно передают ощущения от первых же музыкальных ударов. Эти первые всхлипы в темноте, крик и отчаяние мальчишки, схватившегося за голову, победоносное кружение „чертова колеса“

²⁰⁷ Смелянский И. С. 45.

²⁰⁸ Каминская Н. Любви нелегкая наука // СК. 1980. № 56. 11 июля. С. 5.

²⁰⁹ Федорова В. Лицо или маска? // ТЖ. 1980. № 12. С. 30.

как в парке культуры и отдыха, ярко красного цвета, украшенного разноцветными лампочками, – все в этом *бессловесном, чисто режиссерском прологе* ориентировано на то, что игры будут жестокие. Как и заявлено драматургом (курсив мой. – А. Р.)²¹⁰. Лидер Ленкома подчеркивал важность *закона семи минут*: если в течение первых семи минут спектакля не удастся захватить внимание зрителя, то в дальнейшем он уже не будет смотреть на сцену; даже если зритель – человек воспитанный и сразу не покинет зрительный зал, он переключит свое внимание на нечто для него действительно важное. Вот почему нужен был такой мощный пролог, осуществленный с помощью целого набора визуальных и звуковых *аттракционов*.

Захаров вспоминал, что впервые художник О. Шейнцис появился в Московском театре им. Ленинского комсомола в 1977 году благодаря настойчивым рекомендациям режиссера Ю. Махаева, но именно «Жестокие игры» стали той совместной работой лидера Ленкома и художника-постановщика, которая носила программный характер и которая позволила Захарову именовать Шейнциса *режиссером-сценографом*. Шейнцис открыл для Захарова *неоднородность сценического пространства* и впервые осуществил такое пространство именно в «Жестоких играх». Поначалу предполагалось, что планшет будет поделен пополам, левая от зрителей сторона сцены будет отведена «сибирским сценам», правая сторона – эпизодам московским. Но, поскольку режиссер предусматривал создание на театральных подмостках некоего единого и для сибирских сцен, и для московских эпизодов *поэтического сгустка* сценической жизни, режиссером-сценографом Шейнцисом пространство игры было трансформировано следующим образом: «Левая сторона сцены, „сибирская зона“, неожиданно стала чернеть, теряя реальные границы, распространяясь безбрежно вглубь, превращаясь в конце концов в своеобразную „черную дыру“, бесформенный „черный кабинет“ с какими-то отростками и урбанистическими деталями. В сценографии спектакля появилась зона, которую захотелось называть не местом действия, но *пространством* (курсив мой. – А. Р.)»²¹¹. Шейнцис превратил *сценическую установку* «Жестоких игр» в «<...> мощный *самоорганизующийся театральный агрегат* со своими динамическими способностями. „Черная дыра“, например, стала очень скоро засасывать в свое чрево объекты и субъекты, ей не принадлежащие. Шейнцис <...> позаботился и о мотиве, объединяющем обе зоны, отчасти примиряющем две несовместимые пространственные среды. Его <...> *огромное красное колесо* из металла – внесло недостающую гармонию в сценографическую структуру спектакля и тотчас обернулось источником новой напряженности. *По воле Шейнциса* нам дано было узреть лишь половину колеса.

²¹⁰ Смелянский I. С. 42.

²¹¹ Контакты 2000. С. 192.

И это неспроста. Исполинский овал всего лишь выглядывал из-за „московской сферы“, его истинное расположение и устройство осталось для нас *тайной* (курсив мой. – А. Р.)»²¹². Устройство красного колеса, которое можно увидеть на эскизах Шейнциса²¹³, решало, как минимум, две задачи. Нахождение данной конструкции на сцене не поддавалось логическому объяснению и оставалось загадкой для зрителей на протяжении всего представления (принцип держать публику на *голодном информационном пайке*).

Разумеется, Захаров оговаривал тот факт, что отнюдь не Шейнцис был изобретателем подобного способа использования на сцене колеса, художник сознательно или бессознательно процитировал один из элементов станка Л. С. Поповой к мейерхольдовскому спектаклю «Великодушный рогоносец» (Театр Актера, 1922), а именно – вращающиеся колеса, которые должны были ассоциироваться с колесами водяной мельницы. Мейерхольд в «Рогоносце», как и Захаров в «Жестоких играх», никак не мотивировал приведение колес в движение в те или иные моменты действия.

Для В. О. Семеновского «чертово колесо» в захаровских «Жестоких играх» – пример *коллажного мышления* Захарова-режиссера, не боящегося соединять в пределах сцены разнородные, казалось бы, элементы. Автор статьи «Темп – 1806» писал: «<...> чертово колесо – *захаровская метафора* жестоких игр, <...> но в тоже время является вполне заурядным, отнюдь не патетическим *атрибутом сценической механики развлечений*, индустрии „культуры и отдыха“ (курсив мой. – А. Р.)»²¹⁴. Сам Захаров предлагал для толкования смыслов, связанных с «чертовым колесом», следующие варианты: «Мир сценического пространства должен пребывать в процессе своего постепенного видоизменения. Шейнцис об этом думает постоянно. Побуждать его к этому не надо – это у него в крови. И гигантское красное колесо в „Жестоких играх“ – механизм загадочный, связанный с циклами сценической истории, лишь постепенно раскрывает нам свое истинное значение. Я заметил, как сценическая истина, заключенная в колесе, на первых же монтажных репетициях стала очень быстро соскальзывать с его окружности. Как и все в этом мире, как любой видимый объект, колесо Шейнциса явление не абсолютное, а только относительное. Сначала оно какая-то часть наших городских механизмов, мотив урбанистической фантазии, „мотор“ большого города. Потом, возможно, материализация быстротекущего времени. Потом – злой каток, барабан, шестерня, переезжающая нас своим бездушным металлом. Позднее – объединяющий все и вся Круговорот. Окружность. Самое прекрасное начертание во Вселенной.

²¹² Там же. С. 194.

²¹³ См.: Шейнцис 2008. С. 70–71.

²¹⁴ Семеновский. С. 62.

Самый совершенный геометрический знак, формула вселенской красоты, а значит, – любви. И уже в самом финале – прирученный человеком исполин – веселый парковый аттракцион, почти домашняя радость, забава, сюрприз Деда Мороза»²¹⁵. Именно *столкновение* в едином пространстве сценической установки Шейндиса для «Жестоких игр» *разнородных элементов* обеспечили *энергозаряженность* оформления спектакля, высокую разность потенциалов, чреватую *энергетическими взрывами*. Конфронтация разнородных элементов театрального пространства у Шейндиса была продиктована, по мнению Захарова, не литературой, но оказалась связана с энергетикой сцены.

Условность сценического пространства легко уживалась у Шейндиса с безусловной достоверностью настоящих вещей и предметов. Таковы в «московской части» оформления – обилие кистей и других атрибутов творчества художника, акустическая система, разбитое пианино, открытая электропроводка на керамических роликах-изоляторах и пр. И тут же – эскиз сценической установки «Жестоких игр». Вот одно из описаний этой сценической установки в начале захаровского спектакля: «Паренек в джинсах (Ю. Астафьев) молча сидит в кресле в темноте на фоне пианино, ощерившего свою черно-белую пасть и бесстыдно открывшего все внутренности, как на рентгене. Высокая полукругом дверь, стол, заставленный бутылками, мольберт, эскизы (и среди них маленький эскиз всей декорации ленкомовского спектакля <...>). Пространство разделено на две половины, объединено красным колесом на аръерсцене. В центре квартиры – стойка с пятью прожекторами. На авансцене – большой мусорный ящик, в котором свалены за ненадобностью старые игрушки»²¹⁶.

Как уже упоминалось ранее, сцена была разделена на две части, одну из которых занимала московская квартира, другую часть планшета занимало колесо. Во втором эпизоде та же самая квартира, но с другим реквизитом, использовалась в качестве места действия для сибирской линии сюжета. Главное требование Захарова к оформлению этой обстановки: чтобы не было уже давно приевшегося северного колорита. Все сцены в сибирской квартире режиссер сократил. И акцентировал внимание зрителей на квартире московской, где разворачивались главные события. Для Захарова сибирская квартира – это место, символизирующее ушедшую в прошлое жизнь. Оно и осталось в тени, далеко от основного центра событий. Тем самым внимание зрителя не было утеряно и оказалось сосредоточенно на главных вещах, деталях и символах.

Но к идее с «чертовым колесом» художник пришел не сразу. Сначала О. Шейндис предложил в углу сцены установить небольшой вагон,

²¹⁵ Контакты 2000. С. 195.

²¹⁶ Смелянский 1. С. 42–43.

который был бы виден зрителю только наполовину, остальная его часть была спрятана за кулисы. Это был символ непрерывной кочующей жизни геолога Миши (Н. Караченцов) и его жены Маши (Л. Чукурова). Миша – человек из шестидесятых, энтузиаст, прирожденный романтик и бард. Для него сибирская природа, приключения – это и есть смысл жизни. Для молодых московских героев он непонятен и далек; таких, как герой Н. Караченцова, в семидесятые уже считали чужаками. В пьесе Миша показан на контрасте с остальными персонажами. Он – «уходящая натура», почти «динозавр», и теперь на смену его поколению шестидесятников приходило новое поколение семидесятых, «новое потерянное поколение»: Кай, Никита, Неля. Идеи шестидесятников изжили себя, семидесятые годы – выдвинули иные жизненные задачи и проблемы.

С точки зрения композиции действия сценическая версия «Жестоких игр» представляла собой эпизодный спектакль, составлявшие его действительную структуру фрагменты могли быть либо игровыми сценами, содержание которых было продиктовано ходом драматических коллизий, либо – театральными аттракционами. Быстрота смены одного эпизода другим была обеспечена сценической установкой, требовавшей минимальных изменений в декорационном оформлении, а чаще – не требовавшая таковых вовсе. Ритм действия определялся сценической музыкой и аттракционами.

В музыкальном оформлении Г. Гладкова звучали современные, лирические композиции²¹⁷, которые по контрасту соседствовали с резкими рифмами электрогитары, импульсивные аккорды добавляли напряжение в сценическую атмосферу. Современной музыкой Захаров хотел подчеркнуть, что Кай, Неля, Никита – это именно поколение конца 1970-х годов. Главным аттракционом спектакля являлось красное колесо. Моменты, когда оно начинало вращение, не могли быть спрогнозированы публикой и не поддавались рациональному объяснению, а это неизбежно выбивало зрителей из привычного восприятия спектакля, заставляло с обостренным вниманием следить за происходящими событиями, одним словом – держало зрителей в напряжении.

Смелянский в статье «Три мушкетера и Незакомка из Рыбинска», противопоставляя захаровскую версию «Жестоких игр» другим постановкам, настаивал, что в события, разворачивающиеся на ленкомовских подмостках, Неля Т. Догилевой входила «не из-за кулис, а из жизни»²¹⁸. Захаров постарался «<...> мотив „жестоких игр“ разработать максимально правдиво. Поэтому <...> понадобилось, чтобы Неля и Никита раздевались на сцене. <...> нужен натуральный „жестокый“ ряд, натуральная елка, натуральное пенящееся пиво, натуральный <...> звон

²¹⁷ См.: Федорова В. Лицо или маска? // ТЖ. 1980. № 12. С. 32.

²¹⁸ Смелянский И. С. 43.

разбитого стекла, чтобы в *условнейшей форме* социальной мелодрамы дать ощущение *безусловной правды*. Чтобы театральность Арбузова, идущую как бы параллельно жизни, *столкнуть с ней, устроить короткое замыкание* (курсив мой. – А. Р.)»²¹⁹. При данном столкновении арбузовская условность не должна была потеряться, ее следовало переплавить в сценический эквивалент *театральной условности*, присущей режиссерской методологии Захарова.

Ощущение, что Неля Т. Догилевой (как, впрочем, и другие персонажи захаровской версии «Жестоких игр») выходила на сцену из жизни, а не из-за кулис, достигалось за счет *социального амплуа*, свойственного тому или иному исполнителю Театра им. Ленинского комсомола, о чем подробно написано в работе О. Е. Скорочкиной «Актеры театра Марка Захарова»²²⁰.

Т. Догилева окончила ГИТИС в 1978 году и была принята в Ленком, где проработала до 1985 года, дебютировав в роли Нели – роли, принесшей актрисе небывалую популярность и ставшей лучшей ее работой в ленкомовских спектаклях. Т. Догилева обладала таким набором артистических свойств, внешних и внутренних, что «<...> с ее приходом на сцену заявил о себе *женский тип*, до нее на сцене не исследованный (курсив мой. – А. Р.)»²²¹. Этот тип, в котором доминировали *социальные черты*, был в полной мере использован кинематографом, очертив *круг ролей*, вошедших в догилевское *социальное амплуа*: медсестра («Кто стучится в дверь мою», 1982; «Забывтая мелодия для флейты», 1987), сотрудница сберкассы («Нежданно-негаданно», 1982), пловчиха из общества «Трудовые резервы» («Покровские ворота», 1983), разносчица телеграмм («Вам телеграмма», 1983), продавщица («Блондинка за углом», 1984), цирковая гимнастка («Мой любимый клоун», 1986) и др. Захаров для роли провинциалки Нели использовал социальную фактуру Т. Догилевой и устойчивые социальные черты ее образа *напрямую*. В догилевской Неле «<...> нашла выражение дикая и неуправляемая жизненная стихия, в которой сочетаются цепкость и неприкаянность, прагматизм и растерянное незнание, как жить»²²². По мнению Скорочкиной, в роли Нели Т. Догилева одновременно «<...> сыграла и *социальное здоровье*, и *социальную болезнь* (курсив мой. – А. Р.)»²²³. Актриса в этой роли «<...> смело привнесла на сцену грубость, даже вульгарность жизни. Не боялась быть резкой, некрасивой, необаятельной»²²⁴. Т. Догилева создала образ

²¹⁹ Там же. С. 45.

²²⁰ См.: Скорочкина 2018. С. 698–699.

²²¹ Там же. С. 700.

²²² Там же. С. 701.

²²³ Там же.

²²⁴ Там же.

доброй, веселой, озорной девушки, которая слишком часто проверяла свою судьбу на прочность, вела с ней игры. Испытав жизненные невзгоды, она старалась не падать духом. Сама актриса о роли говорила следущее: «<...> в Неле сохраняется наивность, чистота. „Жестокие игры“, которые ведут обитатели „квартиры-ночлежки“, ей не по душе. И испытание жестокостью она выдержала – не ожесточилась. Больше того, она словно очищает, подводит к нравственному прозрению тех московских мальчиков и девочек, которые окружают ее в квартире Кая. „Пожалейте их!“ – кричит Неля. Вот чем важна для меня эта девочка: как ни ломала ее жизнь, Неля не утратила способность испытывать простые человеческие чувства – жалость, любовь, сострадание, она не потеряла веру в то, что праздник все-таки возможен»²²⁵.

Ю. Астафьев и А. Абдулов, как справедливо заметила Скорочкина, представляли в захаровских «Жестоких играх» разные вариации одного социального типа – это тип парня из нашего двора, но не «розовского мальчика», а парня, уже покинувшего, в сущности, городские дворы (в 1970-е годы такие молодые люди, как Кай и Никита, собирались отнюдь не во дворах, а на «хатах» предков или в таких тусовочных местах, как, например, ленинградский «Сайгон»). Скорочкина писала, что Ю. Астафьеву «<...> более всего удавались герои, меченые даром, индивидуальностью. <...> Астафьевский Кай объединил в себе дворового бандита с поэтом. Когда он сидел за мольбертом, верилось, что там не мазня – живопись»²²⁶. Живопись, с которой не очень-то понятно было что делать. В «Жестоких играх» Захаров напрямую использовал и социальное амплуа А. Абдулова. Его Никита – «<...> тип „инфантила“, юноши, чьи данные красавца и баловня судьбы скрывают натуру вялую и ленивую. Ему не откажешь в обаянии, он остроумен и артистичен, но постоянным тайным призывом в мелодии роли звучит еле уловимая нота трусливого раздражения. Его „инфантил“ наделен талантом брать, поглощать: лениво принимает Нелину собачью преданность и восхищение друзей успехами на различных олимпиадах – он там берет приз за призом, этот счастливчик и победитель жизни»²²⁷. Победитель не потому, что вступал с жизнью в борьбу, но по счастливому стечению обстоятельств. Такие красавцы и баловня судьбы, как абдуловский Никита, сами воспринимали себя как переходящий и весьма престижный приз в игре «а ну-ка подеритесь», которая предлагалась их поклонникам.

Итак, впечатление, что молодые герои Ю. Астафьева, Т. Догилевой, А. Абдулова и других выходили на сцену Московского театра им. Ленинского комсомола не из-за кулис, но из самой жизни,

²²⁵ Догилева Т. Неля из Рыбинска // ИК. 1983. № 11. С. 86.

²²⁶ Скорочкина 2018. С. 706–707.

²²⁷ Там же. С. 705.

обеспечивалось точно подобранными *социальными типажам* исполнителей. Соединение *жизненной достоверности* происходящего в захаровских «Жестоких играх» с театральной условностью этого *поэтического сочинения* достигалось, помимо прочего, использованием методологии *игрового театра* в качестве доминирующего *способа существования актера*. Скорочкина заметила следующее: «<...> захаровские актеры в „Жестоких играх“ <...> уже больше *играли* в такое вот джинсовое поколение, *демонстрировали* его (курсив мой. – А. Р.)»²²⁸.

Актер, по мнению Захарова, должен был соответствовать *духу времени*. И отображать социальные проблемы общества, что его исполнители и показывали в этом спектакле, воссоздав на сцене новое джинсовое поколение. Ранее уже говорилось об установке лидера Ленкома не раскрывать перед современным зрителем, который привык к огромному потоку информации из телевизора и других масс-медиа, все свои сценические «карты». Сегодняшнее восприятие людей, по мнению Захарова, сильно изменилось, деформировалось. Например, посмотрев всего лишь несколько минут какой-нибудь фильм или передачу, человек легко мог догадаться, о чем там будет идти речь дальше. И поэтосур режиссер утверждал: «Я думаю, зрителя нужно держать на *голодном информационном пайке*. Не надо все рассказывать, все объяснять. Пусть остается некая тайна. Она так же прекрасна, как тайна женщины, в которую мы влюбляемся, потому что не до конца понимаем чудо, которое нам встретилось на пути. Ведь зритель идет в театр удивляться, радоваться новой правде. Конечно, я не хочу упрощать проблему, говорить, что не нужно пауз, каких-то медленных акций, а необходима торопливость. Нет. Но тем не менее поправку на тот информационный поток, который нас облучает со всех сторон, театральные режиссеры должны делать (курсив мой. – А. Р.)»²²⁹. Захаров предлагал воплотить играющих в жестокие игры героев *игровым способом*, а сами роли строить не по быту, а на основе *монтажа экстремальных ситуаций*, то есть – отталкиваясь от реакции публики и не позволяя зрителям прогнозировать развитие событий.

Спектакль заканчивался так, как и написано в пьесе, но режиссер расставлял иные акценты: «В театре ленинского комсомола арбузовский финал тоже сыгран целиком, но в другой аранжировке. <...> В финале спектакля, поставленного М. Захаровым, в посветлевшей, праздничной комнате Неля и Никита размалевывают друг друга веселыми карнавальными красками. А потом садятся за пианино и играют в четыре руки. Уже не дети, но еще и не взрослые, прорвавшиеся сквозь путаницу „игр“ к подлинным человеческим ценностям. К радости,

²²⁸ Там же. С. 700.

²²⁹ Каминская Н. Любви нелегкая наука // СК. 1980. № 56. 11 июля. С. 5.

музыке и празднику, о которых с детства мечтала Неля»²³⁰. Перед нами типичный захаровский *открытый финал*. Лидер Ленкома вскрыл современные социальные проблемы и предоставил их на суд зрителя. Но каково должно быть их решение, режиссер не знал, и поэтому в конце спектакля он поставил многозначие. И подарил зрителям надежду, что решение – найдется...

Режиссер-шестидесятник в пьесе прославленного советского драматурга А. Н. Арбузова, фактически – живого классика, обнаружил *острую социальную проблему*, а именно: молодежный инфантилизм, отсутствие желания взрослеть и брать на себя ответственность за собственную жизнь. Спектакль, решенный, как и пьеса, в жанре *социальной мелодрамы*, соединил в себе жизненную достоверность и сценическую условность. Достоверность достигалась точным попаданием *социальных амплуа* молодых артистов (Т. Догилева, Ю. Астафьев, А. Абдулов и др.) в типажи играемых ими персонажей, условность – обращением к технике *игрового театра* и построением роли на основе монтажа *экстремальных состояний*. Предложенная О. Шейнцисом *сценическая установка* решала сразу несколько задач. Во-первых, заложенный в ней аттракционный потенциал оставался загадкой для публики до самого конца действия, держал зрителя на голодном информационном пайке и, тем самым, держал публику в напряжении. Во-вторых, установка Шейнциса за счет возможности частичной трансформации позволяла выстроить структуру *эпизодного спектакля*. И, в-третьих, установка Шейнциса наряду с музыкой и другими аттракционами решала проблему регулирования ритма спектакля.

Постановка «Жестоких игр» – один из важнейших *программных спектаклей* Захарова, в которых сложились все составляющие захаровской режиссерской методологии, сама постановка стала одним из московских театральных «хитов», а сегодня – превратилась в театральную легенду.

Спектакль 1983 года «**Оптимистическая трагедия**» завершал ряд сценических работ Захарова, поставленных по произведениям советской классики. Это и «Разгром» (1971) по роману А. А. Фадеева, и «Темп – 1929» (1972) по произведениям Н. Погодина. Спектакль «Оптимистическая трагедия» (1983) по пьесе Вс. Вишневского был постановкой Захарова из того же ряда, хотя и из другого времени. Режиссер вспоминал, как директор Ленкома Р. Г. Экимян сообщил ему, что решение об увольнении Захарова из театра партийными властями уже было принято, и спасти положение «<...> может только спектакль, пронизанный исключительной идейностью. Это должно быть нечто целиком закрывающее проблему вашего увольнения за политические

²³⁰ Там же.

просчеты. И нечто такое имеется. Называется оно „Оптимистической трагедией“»²³¹.

П. Б. Богданова констатировала, что, будучи главным режиссером, Захаров «<...> научился лавировать и делать „нужные“ постановки. Так <...> он поставил „Оптимистическую трагедию“ Вс. Вишневского (1983), которая, несмотря на свою конъюнктурность, легла в основание *довольно сильного спектакля* (курсив мой. – А. Р.)»²³². Произошло это потому, что пьесу Вс. Вишневского режиссер считал произведением талантливым и по праву принадлежащим советской классической драматургии²³³. Захаровская постановка была приурочена к 50-летию легендарного таировского спектакля и стала последней работой режиссера с классическим советским материалом.

Критика утверждала, что в ходе подготовки к будущему спектаклю и в процессе непосредственной репетиционной работы произошел полный разрыв с первоначальной *моделью* – таировской версией пьесы Вс. Вишневского. Б. М. Поюровский свидетельствовал: «Марк Захаров поставил в конце 1983 года „Оптимистическую трагедию“ так, будто не только зрители, но и он сам, и его исполнители познают ее сюжет сегодня впервые. Будто бы ни было никаких сценических традиций, падений и взлетов, штампов и антиштампов. Пьеса как бы сочиняется на наших глазах, здесь же, в зрительном зале»²³⁴. Это не совсем так, поскольку захаровская «Оптимистическая трагедия» представляла собой «спектакль по модели»: и по модели классической постановки А. Я. Таирова (Камерный театр, 1933), и по модели спектакля Г. А. Товстоногова (Ленинградский государственный театр драмы им. А. С. Пушкина, 1955).

В начале работы над «Оптимистической...» лидер Ленкома столкнулся с «бунтом на корабле», поднятым ведущей «<...> группой артистов театра, которые отказались работать над этим материалом, так как на нем „живого места нет“ и пьеса „исполосована“ прежними спектаклями»²³⁵. Захарову пришлось написать *режиссерский сценарий*, и эта мера помогла постановщику в подавлении «мятежа»; другой мерой противостояния протестам стал следующий шаг режиссера: «<...> я предложил артистам <...> исследовать этюдным порядком драматургическую *действенность* отдельных эпизодов, может ли каждый эпизод стать *живой, конфликтной ситуацией*, которая интересна для сегодняшнего зрителя (курсив мой. – А. Р.)»²³⁶. Захаров сразу

²³¹ Контакты 2000. С. 245.

²³² Богданова 2010. С. 156.

²³³ См.: Контакты 2000. С. 245.

²³⁴ Поюровский 2000. С. 191.

²³⁵ Контакты 2000. С. 251.

²³⁶ Там же.

оговаривался, что единственный фрагмент действия, где ему с артистами посредством этюдов не удалось найти живое решение сцены, стал эпизод «В плену»²³⁷, то есть фрагмент гибели комиссара и части отряда моряков, который и составлял суть особого советского жанра «оптимистическая трагедия».

В противовес обычаю работа художника в «Оптимистической трагедии» была сдержанной и лаконичной. «Сценограф Олег Шейнцис предлагает каждому входящему в театр на подступах к партеру галерею старых документальных фотографий. Миновать ее невозможно: к каждой двери ведет свой коридор, на стенах которого запечатлены не актеры в ролях, но обыкновенные, нам незнакомые люди, в большинстве своем моряки. Зачем они здесь? И что это за ниточка с фотографиями, нанизанными, как флажки на палубе корабля в день праздников, протянутая из фойе через зал на сцену? Какую мысль утверждает здесь режиссер и сценограф? Ответы рождаются не сразу. Иначе едва ли бы мог театр так пристально овладеть нашим вниманием, нашими чувствами...»²³⁸ Ответы и не должны были рождаться сразу, ведь режиссер и сценограф специально держали зрителей на голодном информационном пайке.

Поюровский отмечал, что у Захарова «Оптимистическая трагедия» сочетала приметы старого документа с манерой современного театра. Первые обнаруживались в фотографиях, в костюмах, предложенных художником **В. Комоловой**, в поведении действующих лиц, вторые – в музыке Г. Гладкова и в средствах актерской выразительности»²³⁹. Никакого корабля на сцене не было, темно-серые задники-ширмы напоминали скалистые горы и обладали свойством трансформации: «В финале спектакля они (ширмы. – А. Р.) приблизятся, наедут на нас. К ним прислонится Комиссар, прильнут Беринг и Алексей. Они станут могилой и надгробьем для героев»²⁴⁰. И еще планшет сцены был окрашен так, словно герои в этом спектакли ходили по расплавленной, обгорелой земле.

Захаров свел к минимуму массовые сцены и сосредоточил свое внимание на проработку характеров главных героев и на выстраивании линий их поведения. Двух ведущих Захаров заменил одним, Н. Скоробогатов в роли Ведущего, выходявшего из зрительного зала, представал ветераном войны, то есть фигурой, призванной сразу завоевать доверие зрителей. «Этим людям, – утверждал режиссер, – мы сегодня по-человечески верим абсолютно»²⁴¹.

²³⁷ Там же.

²³⁸ Поюровский 2000. С. 191.

²³⁹ Там же. С. 191–192.

²⁴⁰ Абдуллаева З. Олег Янковский. Ностальгия по герою. М., 2001. С. 142.

²⁴¹ Контакты 2000. С. 252.

В образе Комиссара режиссер хотел подчеркнуть женственность с присущей всякой женщине слабостью и одновременно силой, заключенной в этой слабости. Поюровский свидетельствовал: «Инна Чурикова появляется на сцене в таком необычном для Комиссара облике <...>. Под звуки духового оркестра молодая женщина в белом совершает полный круг по сцене, никого не замечая, будто идет не по палубе военного корабля, а прогуливается по ялтинской набережной... Поневоле вспоминается знакомая чеховская дама с собачкой! Изящный дорожный костюм, огромная шляпа, туфельки на высоких каблуках, раскрытый светлый зонтик»²⁴². Вот другое описание В. М. Максимова: «Под оглушительный марш военных моряков, старательно попадая в мощный ритм его, по окружности сцены движется воздушная женская фигурка»²⁴³. Как и положено в театре Захарова, режиссерский замысел открывался не сразу: «И костюм, и походка, и зонтик у Комиссара – всего лишь маска беспечности, за которой прячется настоящая растерянность вчерашней гимназистки перед анархистской матросской вольницей»²⁴⁴. Чуриковской героине предстояло столкнуться с миром, глубоко чуждым ее женской натуре.

Захарову важно было показать, что победа Комиссара в ее схватке с анархистами отнюдь не была предрешена изначально. Поэтому в знаменитой сцене с Татуированным режиссер построил действие так, чтобы стало ясно: героине Чуриковой удалось избежать группового изнасилования по чистой случайности. Эпизод с Татуированным был перенесен с палубы в каюту Комиссара. Поюровский дал такое описание: «Прежде чем прилечь, она предусмотрительно закрыла дверь с помощью ножки стула, но этот „засов“ не может остановить подстрекаемых Вожаком анархистов. Сперва Комиссар пытается вразумить их словом. А когда это не помогает, когда насильники впятером тащат молодую женщину на кровать, она, изо всех сил отчаянно сопротивляясь, *случайно натыкается на револьвер*, который сама же на всякий случай небрежно спрятала под подушкой, и спускает курок. Четверо тут же – враспынную. И только пятый на какой-то миг застыл, прежде чем, мертвый, отвалиться, как пивка, на пол... „Кто еще хочет отведать комиссарова тела?“ – звучит вопрос И. Чуриковой. Нет в этом голосе привычной победительной интонации, она вот-вот разрыдается: пустяк ли для такой барышни – пусть даже в порядке самообороны – *убить человека?! (курсив мой. – А. Р.)*»²⁴⁵.

Захаров прочертил лирическую линию отношений Комиссара и матроса Алексея (Н. Караченцов), который преодолел свои метания

²⁴² Поюровский 2000. С. 192.

²⁴³ Максимова В. Соавторство театра // СД. 1984. № 4. С. 222.

²⁴⁴ Поюровский 2000. С. 192.

²⁴⁵ Там же. С. 193.

между анархистами или большевиками благодаря вспыхнувшему внезапно чувству к женщине, воплощенной Чуриковой на ленкомовской сцене. По мнению Поюровского, во многом благодаря личным, человеческим качествам чуриковской героини был обусловлен переход на сторону революции лейтенанта Беринга (О. Янковский): «Когда смотришь на него, веришь, что его семья служила русскому флоту 200 лет. <...> Но главное <...>, что пленяет нас в Беринге, – это не его флотская выправка. А тот сложный путь, который он проделывает на наших глазах из царской армии в Красную, в чем также огромная заслуга Комиссара. Поверив лейтенанту, она тем самым возвратила его к жизни»²⁴⁶.

Еще одна огромная удача захаровского спектакля – Вожак в исполнении Е. Леонова. Образ был решен парадоксально. Захаров вспоминал: «В „Оптимистической трагедии“ Леонов сумел создать своего рода энциклопедию „номенклатурного негодяя“. Вожак Леонова – очаровательный добряк, широкий, кряжистый, могучий. <...> Нужна внешняя доброта, обаяние. Неторопливость тоже добродетель. <...> Хорошему человеку спешить некуда... Мы постарались воспроизвести этот социальный механизм всерьез, чтобы зритель не сразу воспринимал его как негативную фигуру. Пусть ему поверят и даже почувствуют симпатию. Пусть сработают условные рефлексy»²⁴⁷. Тем сильнее, по контрасту, будет открытие истины. Вожак Леонова «<...> какой-то очень домашний, сугубо штатский человек. Временами кажется, что ему больше бы подошли комнатные туфли и халат, чем матросская тельняшка. Хитрый, ловкий, примитивный, умеющий ладить с людьми. Матросы устали от муштры – он использует это обстоятельство для того, чтобы взять над ними верх»²⁴⁸. Захаров отмечал, что обычно «<...> рядом с таким главарем орудует команда подручных и выделяется там какой-нибудь ретивый умелец вроде Сиплого. Такого потом самого могут принести в жертву, но пока он об этом не догадывается, то подумывает о себе как преемнике власти и осуществляет жестокие, устрашающие, непопулярные акции, от которых сам Вожак старается держаться в стороне»²⁴⁹.

Вожак отдавал приказы кого-то утопить, кого-то расстрелять тихим и спокойным голосом, ведь поступал он так не по причине злобности собственного характера, а в силу неумолимой логики революции. Вожак приказывал расстрелять возвращавшихся из плена офицеров на основе простых, и оттого поистине трагических умозаключений. Ведь никто не знает, куда эти офицеры в конечном счете придут, к белым

²⁴⁶ Там же. С. 195.

²⁴⁷ Контакты 2000. С. 252.

²⁴⁸ Поюровский 2000. С. 194.

²⁴⁹ Контакты 2000. С. 255.

или к красным. Но если их расстрелять, то в стан белых они точно не придут... Зачем же рисковать?!

По мнению Поюровского, А. Абдулов в роли Сиплого создал образ подручного и исполнителя приказов – образ, актуальный во все времена. «Если прежде Сиплый казался нам человеком, у которого вся биография в прошлом, то теперь у него, безусловно, наметилось и будущее. Он ловкий карьерист, а не просто „подлипала“ и холуй Вожака. Предательство – его сущность. <...> Он много моложе Вожака и <...> современнее своего шефа. Там, где Вожак только думает, Сиплый уже принял решение. Но, так как он достаточно умен, никогда не спешит обнаружить свое превосходство. <...> Вожаку льстит, что у него такой подручный. И хотя они не верят друг другу, их связывает общая веревка»²⁵⁰.

З. К. Абдуллаева утверждала, что Захаров в спектакле «Оптимистическая трагедия» был верен брехтовской эстетике²⁵¹. Данная мысль представляется сомнительной, постановщик пьесы Вс. Вишневского и занятые в спектакле артисты, как было сказано выше, поставили себе задачу проверить действительную природу пьесы посредством ее этюдной разработки. В силу чего элементы остранения или очуждения не могли доминировать в способе существования актера, а использовались, видимо, время от времени, именно как элементы.

Финал спектакля в описании К. Л. Рудницкого выглядел следующим образом: «<...> подмостки заливают яркий свет, актеры встают, лица их обращены в зрительный зал. Встает и Чурикова. Но встает, спиной прижимаясь к шершавой белизне, из смерти переносясь в легенду, и смотрит на нас глазами исстрадавшейся мадонны»²⁵². Поюровский по-иному описывал финал, где «<...> герои в белых туниках, только что живые, на наших глазах уходят в Бессмертие. Становятся *вечно живой* легендой (курсив мой. – А. Р.)»²⁵³. Представляется, что это не так. Развязка подобного рода выступила как *развязка фабульная* (термин В. Б. Шкловского), формально завершая канонический сюжет. Всем ходом спектакля, художественной тканью его Захаров разрушал жанр оптимистической трагедии. В захаровской постановке герои Вс. Вишневского не становились вечно живой легендой, они изначально были фигурами легендарными, они изначально уже были «Бессмертными». В финале спектакля Захарова герои уходили туда, откуда и пришли на сцену Театра им. Ленинского комсомола, – в *легенду*. События трех десятков лет, прошедших с тех пор, дают серьезные основания предположить, что ушли они в легенду

²⁵⁰ Поюровский 2000. С. 195.

²⁵¹ См.: Абдуллаева З. Олег Янковский. Ностальгия по герою. С. 142.

²⁵² Рудницкий К. Групповой портрет с мадонной // Т. 1984. № 9. С. 92.

²⁵³ Поюровский 2000. С. 196.

навсегда, исчерпав исходную модель. Далее возможны интерпретации собственно постмодернистские, построенные на *деконструкции* легенды, как, например, спектакль В. Рыжакова (Александринский театр, 2017).

Постановка «Оптимистической...» завершила череду спектаклей, в которых Захаров использовал классический советский литературный материал. Обращение к данному материалу, как правило, было для Захарова делом вынужденным. Между тем ни «Разгром», ни «Темп – 1929», ни сценическая версия пьесы Вс. Вишневского 1983 года нельзя назвать работами халтурными, сделанными наспех, кое-как. Постановки такого рода режиссер воспринимал как очередной творческий вызов, и соответствующие захаровские спектакли, помимо задач сугубо утилитарных или конъюнктурных, решали и задачи собственно творческие (эксперименты с музыкально-драматической композицией; типами героев; парадоксальной композицией; и т.д.).

Но постановка «Оптимистической...» завершила и ряд спектаклей, которые Захаров называл «тихими». Они сыграли важную роль и в реализации лидером Ленкома собственных установок на идеи шестидесятничества, и в становлении постановочной техники Захарова-режиссера. Лидер Ленкома продолжил активно пользоваться социальными типажам актерами своей труппы и их социальными масками, используя в одних случаях их типаж напрямую, а в других случаях – парадоксально. Захаров активно экспериментировал с разными монтажными приемами по выстраиванию структуры действия своих постановок: это могли быть и монтажные приемы, с помощью которых выстраивались многоэпизодные спектакли; и принципы композиции, основанные на контрапункте режиссера; случалось, что в рамках одного спектакля были использованы и эпизодный принцип структурирования действия, и сопоставление разных элементов спектакля в контрапункте. Спектр и разнообразие сценографических решений в захаровских спектаклях значительно расширился с приходом в Ленком в конце 1970-х годов художника-постановщика О. Шейнциса, пополнился и арсенал используемых в Ленкоме аттракционов, в том числе и сугубо сценографических. Строго придерживался Захаров и собственной теории, согласно которой зрителя надо было держать на голодном информационном пайке.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
СЮЖЕТ «ИГРА В БОГА»
КАК МЕТАСЮЖЕТ ЭКРАННЫХ
РАБОТ МАРКА ЗАХАРОВА

В состав *экранных произведений* Захарова входят и телевизионные фильмы: «Двенадцать стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982, на телеэкраны вышел в 1985), «Формула любви» (1984); – и кинокартины: «Стоянка поезда – две минуты» (1972, совместно с А. С. Орловым), «Убить дракона» (1988). Данные работы обойдены вниманием немногочисленных авторов очерков творчества режиссера, в лучшем случае захаровские фильмы или их герои лишь упоминаются исследователями²⁵⁴. Особо стоит отметить глубокую и содержательную статью Ольги Евсеевой «Организация предкамерного пространства в фильмах Марка Захарова»²⁵⁵, посвященную анализу экранного пространства в теле- и кинокартинах лидера Ленкома в ракурсе кинематографическом, между тем представленное здесь исследование теле- и киноработ Захарова делается в ракурсе театральном, в плане изучения *сценической поэтики* захаровских произведений – театральные или экранные. Несмотря на то, что телевизионные работы и киноленты режиссера являются *неотъемлемой* частью постановочной деятельности лидера Московского театра им. Ленинского комсомола (Ленкома), им практически не нашлось места в книгах, написанных Захаровым о собственном творчестве.

Приступая к изучению захаровских телевизионных картин и кинофильмов, сосредоточимся для начала на *режиссерском сюжете* этих произведений. Ключ к пониманию особенностей сюжетов захаровских экранных работ дает анализ литературной основы картины «Обыкновенное чудо» – пьесы Е. Л. Шварца. И. В. Павлосюк в статье «„Игра в бога“ как драматургический сюжет Евгения Шварца»²⁵⁶ пока-

²⁵⁴ См., напр.: Скорочкина 1990. С. 100.; Богданова 2010. С. 159.; Давыдова М. Ю. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова 2005. С. 124.; Семеновский. С. 67.

²⁵⁵ См.: Евсеева Ольга. Организация предкамерного пространства в фильмах Марка Захарова // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 2. СПб., 2021. С. 127–150.

²⁵⁶ См.: Павлосюк Игорь. «Игра в бога» как драматургический сюжет Евгения Шварца // Театр: Russian Theatre Past and Present. Idyllwild, 2001. Vol. 2. P. 82–89.

зал, что «Обыкновенное чудо» и ряд других шварцевских пьес можно отнести к произведениям, в основе которых лежит сюжет «игры в бога». Такой сюжет характерен, например, для шекспировской «Бури», романов «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса и «Волхв» Дж. Фаулза. Суть сюжета заключена в том, что над обитателями острова или иной изолированной территории всевластен некий волшебник, который «играет в бога» (выполняет функции «бога»), но в ходе событий теряет контроль над ситуацией, против него восстают его подопечные. Отличие «Обыкновенного чуда» от перечисленных произведений «<...> состоит в том, что шварцевский Хозяин вступает во взаимоотношения с *выдуманными и вызванными* им к жизни *персонажами* <...>. Финал пьесы и вовсе становится совершенно неожиданным для него <...>. Для шварцевского сюжета „игры в бога“ принципиально, что Хозяин помимо роли Творца предстает еще и *персонажем* разыгрываемой перед зрителями пьесы (курсив мой. – А. Р.)»²⁵⁷. Так сюжет «игры в бога» был выведен Шварцем из сферы метафизики и перемещен в сферу *творчества*. При этом сюжет «игры в бога», как показал Павлосюк, можно рассматривать как *метасюжет* драматургии Шварца, объединяющий по меньшей мере такие его пьесы, как «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо». Основа этого метасюжета состояла в «<...> том, что положиться в жизни можно только на *чувство, дружбу, товарищество*, – остальное ненадежно и обманчиво. В подобном отношении Шварц не одинок. Перечисленные категории составляют неперменный набор в произведениях Хэмингуэя (Ernest Hemingway) и Ремарка (E. - M. Remark) (курсив мой. – А. Р.)»²⁵⁸. Иными словами, и сюжет «Обыкновенного чуда», и в целом драматургия Шварца оказалась поставлена в общий ряд с творчеством писателей «потерянного поколения».

Захаров-режиссер, как уже было сказано ранее, профессиональное становление прошел в 1960-е годы, на излете «оттепели», но все его экранные работы относятся к 1970-м – первой половине 1980-х годов, то есть к периоду «развитого социализма» и к времени правления генеральных секретарей КПСС Л. И. Брежнева, Ю. В. Андропова и К. У. Черненко. В период, который ныне именуется «эпохой застоя», шестидесятник Захаров с полным правом мог воспринимать себя как представителя «нового потерянного поколения».

Сюжет «игры в бога» приобрел в захаровском телефильме «Обыкновенное чудо» специфические черты. Режиссер писал: «Заколдованный юноша-Медведь, судьбой которого ради забавы управляет волшебник, преодолевает все препятствия и благодаря любви становится настоящим человеком. Рвется таинственная нить, теряют силы волшебные чары. Иначе говоря, талантливое творение, уходя из рук создателя,

²⁵⁷ Там же. С. 84.

²⁵⁸ Там же. С. 88.

вопреки всему начинает жить своей *собственной жизнью*, не угаданной самим автором (курсив мой. – А. Р.)»²⁵⁹.

В финальной части телефильма Волшебник (О. Янковский) заявляет жене, что сочиненная им история о Медведе (А. Абдулов) и Принцессе (Е. Симонова) была последней его сказкой. К этому моменту костюм Волшебника существенно преобразился, вместо модной в 1970-е годы водолазки, белой рубашки и кофты свободного покроя, как это было в первой серии, герой О. Янковского появляется в кадре в домашнем халате. В заключительных сценах телекартины мы не увидим Волшебника, как ранее, за письменным столом – здесь герой О. Янковского представлен как Хозяин дома, в котором он уже не вполне хозяин. В фильме Захарова герои сочиненной Волшебником истории приходили к нему в дом и делали, что хотели, занимаясь своими обыденными, повседневными делами. И даже Медведь, вопреки воле Хозяина, сумел преодолеть все препятствия, явиться к Хозяину в дом и поцеловать наконец-то Принцессу. Но герой А. Абдулова не превратился в косолапого, а Охотник (В. Ларионов) так и не убил юбилейного сотого медведя. «Извини, пожалуйста, не хочу вмешиваться в твои дела, но – произошло чудо», – констатировал Трактирщик (Ю. Соломин). Охотник был возмущен, но герой О. Янковского подводил итог: «<...> глупый я человек, как видно. <...> Но теперь об этом не жалею».

В шекспировской «Буре» Просперо, совершив месть по отношению к своим обидчикам и добившись справедливости с помощью волшебного существа Ариэля и магических сил, сжигал волшебные книги, отпускал Ариэля на свободу и вверял свою судьбу Провидению. Иными словами, Просперо сделал то, что было в его человеческих силах, а в остальном – положился на судьбу, рок, фатум. Сюжет «игры в бога» использовался лидером Ленкома как возможность осмыслить положение современного человека в современном ему мире, как возможность определить, где та черта, что отделяет посылы для человека поступки от тех, что человеку не по плечу, и такое положение дел человек должен принять и с таким положением дел человек должен смириться.

К захаровскому «Обыкновенному чуду» мы еще вернемся, а пока – надо вернуться к началу – к полнометражному фильму «**Стоянка поезда – две минуты**» (1972; совместно с А. С. Орловым), который можно считать первой большой экранной работой лидера Ленкома. В исследовательской литературе, посвященной творчеству Захарова, фильм «Стоянка поезда – две минуты», снятый по захаровскому сценарию А. С. Орловым и М. А. Захаровым и впервые показанный по Центральному телевидению 31 декабря 1972 года, чаще всего не упоминается вовсе; не существует и исследований поэтики этой картины.

²⁵⁹ Захаров Марк. Король, принцесса, медведь и прочие // ЛГ. 1979. 20 дек. С. 8.

Конечно, одна из проблем, возникающих при изучении «Стоянки поезда...», – это проблема авторства: насколько данный телефильм можно считать захаровским? Создатели картины имели сходный послужной список. У Орлова «Стоянка поезда...» была третьей экранной работой – после телевизионного спектакля «Будденброки» (1971) по роману Т. Манна и детского музыкального фильма «Удивительный мальчик» (1972). Экранный опыт Захарова был более скромнен, в 1969 году он снял фильм-спектакль «Две комедии Бранислава Нушича» и совместно с А. Казьминой поставил телеспектакль «Швейк во Второй мировой войне» по пьесе Б. Брехта; а вот перечень захаровских театральных работ на тот момент говорит сам за себя: в Театре Сатиры – быстро ставший легендарным спектакль «Доходное место» (1967), музыкальная комедия «Проснись и пой» (1970, совместно с А. Ширвиндтом по пьесе М. Дьярфаша) и музыкальное представление «Темп-1929» (1972); в Театре им. Вл. Маяковского – спектакль на музыке «Разгром» (1971). Наконец, Захаров был на семь лет старше Орлова, и фильм снимался по захаровскому сценарию, но и эти обстоятельства никак не способствуют прояснению проблемы авторства картины «Стоянка поезда...». Впрочем, представленные здесь исследование такой задачи перед собой и не ставит, его цель – изучение поэтики телефильма «Стоянка поезда...», источником исследования выступает сама картина.

Фильм начинается как традиционное кино, камера (оператор Е. Рузаков) показывает пассажира (Э. Абалов) в окне вагона стоящего на перроне поезда, потом – скучающую на платформе кошку, на которую, видимо, обратил внимание пассажир. Видеоряд сопровождает умиротворяющая музыка композитора Г. Гладкова, в плавное течение мелодии *контрапунктом* вклинивается лихой посвист, подспудно готовя зрителя к предстоящему неожиданному повороту сюжета. Слышится реплика «Брысь!», и кошка неторопливо покидает кадр, который возвращается к картинке с пассажиром в окне вагона: поезд трогается, и вагон уносит героя Э. Абалова за рамки кадра.

Визуальная картина пролога продолжилась панорамой привокзальной площади со спящим на лавочке дворником и лениво бредущей собакой дворового происхождения. На фасаде весьма скромного вокзального здания размещена табличка с названием изображаемого в картине городка: «Нижние Волчки». Потом показана тихая, заросшая старыми деревьями улочка с небольшими каменными и деревянными домами, иногда скрывающимися за деревянными заборами, на одном из них непринужденно расположился котенок, а за кадром звучит песня на слова Ю. Энтина, который выступил автором текстов и других песен телефильма; за кадром поет на тот момент мало кому известная А. Пугачева: «Городок наш маленький, / Не очень знаменитый: / Всюду палисадники, / Дома плющом увиты. / По утрам обычно он / Туманами

окутан, / Поезда столичные / Стоят здесь две минуты». Презентация городка, отстоящего от Москвы на 850 км, от Киева – на 780 км, а от Парижа – на 1634 км, продолжена изображением городской поликлиники, во дворе которой мужчина (Б. Сичкин) играет в городки крайне неудачно: старательно бросаемые им биты, как и у Маргадона С. Фарады («Формула любви», 1984), в цель не попадают.

Медсестра Алёна (В. Теличкина) волнуется: больных нет, и недавно приехавший из Москвы невропатолог Игорь Павлович Максимов (О. Видов) долго на работе не продержится – заскучает и вернется домой, тем более что его возлюбленная, эстрадная певица Тамара Сергеевна Красовская, нашла ему престижную работу в Москве и настаивает на скорейшем возвращении героя О. Видова, пока вакансия свободна. Тетя Лиза (Л. Иванова), опытная медсестра со стажем, советует Алёне обратиться за помощью к Василию Назаровичу, роль которого сыграл Юрий Андреевич Белов (1930–1991), один из самых востребованных актеров советского кинематографа второй половины 1950-х – первой половины 1960-х годов, известный по фильмам «Карнавальная ночь» (1956), «Весна на Заречной улице» (1956), «Девушка без адреса» (1957), «Неподдающиеся» (1959), «Королева бензоколонки» (1962), «Приходите завтра» (1963) и др. Во второй половине 1960-х годов карьера Белова быстро пошла на спад, и роль Василия Назаровича стала последней главной ролью Белова.

Встреча Алёны и Василия происходит, по всей видимости, вне города, на открытой местности, герой Ю. Белова расположился прямо на траве, он играет на балалайке и поет: «Было множество спорных вопросов, / Не ответил на них бы вовек / Нидерландский философ Спиноза, / А ведь умный же был человек. / А почему в Волчках не любят шум трамвая, / Ответить я могу, я все ответы знаю...». Благодаря образу Василия Назаровича в телефильм «Стоянка поезда – две минуты» вводится фантастический, волшебный мотив, столь свойственный захаровскому творчеству. По просьбе Алёны, которая влюблена в героя О. Видова, Василий является на прием к невропатологу Максиму. Герой Ю. Белова не уловил суть вопроса о том, принес ли он карточку (имеется в виду – карточка медицинская), а потому предьявляет свою фотокарточку в гриме и в костюме Деда Мороза. В последующем диалоге героя Ю. Белова и Игоря Павловича продолжается игра смыслами. Во-первых, остается не вполне ясно, выступает ли Василий в качестве Деда Мороза только в период новогодних елок или же он «дедморозит» круглый год? И, во-вторых, насколько адекватен герой Ю. Белова, он в Деда Мороза играет или Василий, как предполагает Максимов, попросту «отмороженный»?.. Максимов рассуждает здраво, он не верит в Василия – Деда Мороза: «Теплынь на улице, и снег еще не выпал», – произносит Игорь Павлович. «Долго ли умеючи, – заявляет герой

Ю. Белова, и камера показывает за окном картину летнего снегопада. Тетя Лиза приносит цветы и сообщает, что звонила на метеостанцию, там циклон ждали только к субботе, а он пришел уже во вторник. «Дело во мне, – утверждает Василий. – Что хочу, то и делаю. Ранний снег? Органиую. Может быть, весеннего грома желаете?» – «Желаю!» – с вызовом заявляет Максимов, и за окном действительно раздается характерный звук, трясется ваза с цветами. Вот только тетя Лиза, снова заглянувшая в кабинет Игоря Павловича, чтобы проверить целостность окон, предлагает другое толкование происходящего: должно быть, в карьере за водокачкой опять взрывают... Иными словами, ситуация двойственная, амбивалентная: Василий Назарович может быть и в самом деле волшебник, а возможно – перед нами просто цепь случайных совпадений.

С этой сцены меняется жанровая природа фильма, который начинался как лента, снятая в манере традиционного игрового кино о реалиях современной жизни, а теперь, на наших глазах, обретал черты мюзикла, то есть произведения, в котором музыкальные номера, вокальные и танцевальные, не являются номерами вставными, а выступают элементами единой музыкально-драматической структуры; и музыкальные номера, и фрагменты игровые служат развитию действия, но продвигают его разными средствами. Василий, рассказывая о том, что в душе каждого человека присутствует особая субстанция, спрашивает у Максимова: «Вот вы – петь не пробовали?» – «Не пробовал», – отвечает герой О. Видова. Василий играет на балалайке и поет: «Вот обычный цветок гладиолус, / Только выводы делать постой. / Говорит вам внутренний голос: / Гладиолус цветок не простой...». И вдруг Игорь Павлович начинает робко и не очень умело подпевать герою Ю. Белова.

Максимов является на переговорный пункт, чтобы заказать телефонный разговор с Москвой, поговорить с Красовской; за ним следуют Василий и Алёна, скрываясь в служебном помещении; по их команде девушка-телефонистка (И. Сушина) самые обычные фразы: «Скажите мне московский номер», «Сколько минут будете говорить?», «Кого пригласить к телефону?», «Ожидайте звонка в течение часа» и др. – начинает петь так, словно это фрагменты оперного рецитатива. В переговорном пункте повисает пауза, и герой О. Видова, поглядывая на девушек-телефонисток, сначала насвистывает, а потом наступкивает кончиками пальцев ритм; вступает музыка, и девушки-телефонистки поют: «Для решения проблем мировых / Очень много звонков деловых, / Но сегодня не то настроенье, / Мы поем не о них. / Мы поем о счастливых звонках, / О далеких родных голосах, / О минутах заочных свиданий, Ожиданья часах. / <...> Телефонный невидимый мост / Протянулся на тысячи верст, / Если ты затоскуешь в разлуке, / Выход, в общем-то, прост. / Только несколько цифр набери / И хоть час о любви говори...»

Несмотря на кажущуюся легковесность заявленного жанра *музыкального фильма-сказки*, сюжет картины «Стоянка поезда...» включал в себя, помимо любовно-лирической сюжетной линии, еще и важный социальный мотив, а именно: необходимость борьбы с текучкой кадров на местах. И молодые специалисты, приезжающие по распределению работать в такие городки, как Нижние Волчки, и молодые люди, родившиеся здесь, в глубинке, не должны в поисках лучшей жизни устремляться в столицу, но обязаны найти свое место здесь, на местах, по принципу «где родился, там и пригодился». А для этого необходимо создавать условия жизни, чтобы молодежь в Нижних Волчках не чувствовала себя ни в чем обделенной по сравнению с молодежью столичной. Такое обращение к злободневным социальным проблемам всегда было свойственно для режиссуры Захаров, для его театрального и экранного творчества характерен социально-политический пафос. Герой Ю. Белова предлагает обеспечить молодого специалиста Максимова работой, а для этого Алёна раздаст жителям города популярную медицинскую энциклопедию, а также разного рода справочники и медицинскую литературу научно-популярного характера, начитавшись которой мнительные обитатели Нижних Волчков массово бросились в городскую поликлинику лечить несуществующие болезни. Фильм «Стоянка поезда...», таким образом, затрагивает и еще одну социальную проблему – охрану здоровья людей и опасность самолечения.

Герой О. Видова просит главврача поликлиники (В. Сергачев) подписать его заявление об увольнении, поскольку ему, как молодому специалисту, необходима практика, но это невозможно из-за отсутствия пациентов. Герой В. Сергачева, заранее предупрежденный Василием, просит Максимова пройти в одну из рекреаций поликлиники, где предьявляет Игорю Павловичу большое количество желающих лечиться. Главврач предлагает им изъясняться под музыку, и мнимобольные поют хором: «<...> Эх, в румяном яблочке / Червячок точится. / Да, сегодня до чего / Нам лечится хочется <...>». Отдельные граждане, как, например, мнимый больной в оранжевой футболке (В. Грамматиков, в скором будущем – сценарист и кинорежиссер, которому более всего удавались фильмы для детей) исполняет куплет соло: «Первый раз пришел к врачу, / Сам себя всегда лечу, / Принимаю те таблетки, / Где красивы этикетки. / Ай-люли, ай-люли, / Дайте мне пилюли <...>». Другим солистом хора пациентов выступает игрок в городки (Б. Сичкин): «Я бывал у разных докторов, / Но никто меня не лечит. / Говорят, практически здоров, / Ну а мне от этого не легче. / Это с виду я такой, / А рентгеном если приглядеться, / И слепой поймет, что я больной. / Можно мне до пояса раздеться? <...>». Наконец, завершается этот вокально-музыкальный фрагмент общей пляской всех мнимобольных.

Максимов вечером, вернувшись с работы, обнаруживает в своей комнате героя Ю. Белова. Игорь Павлович сообщает Василию, что уезжает, написал заявление; интересная работа теперь у него, конечно, есть, но что в Нижних Волчках делать после работы? Герой Ю. Белова согласен, что это действительно проблема, и предлагает выпить на пошок. «Но ведь все закрыто?» – удивлен Максимов. «Ничего, – заверяет его герой Ю. Белова, – откроем». После чего мужчины выходят прямо в окно третьего этажа!.. Но не успевает зритель удивиться, как монтажная склейка показывает, что под окном стоит спецмашина с поднимающейся площадкой, на которую и прыгнули герои Ю. Белова и О. Видова. Чудо, таким образом, оказывается делом вполне обычным.

Спецмашина, на подъемной площадке которой путешествуют Василий и Максимов, остановилась у балкона ресторана, и вышедшая к новым гостям официантка (И. Сушина, она же ранее играла роль телефонистки) поет: «Из горячего один холодец, / Кофе глянсе и рябчики. / Из холодного горячий борщец, / Просто оближешь пальчики!» – Вступает герой Ю. Белова: «Как вам идут веснушки, / Жаль, я их лишен. / Мне бокальчик пунша, / Ну а ему крышон». – Официантка отвечает: «Будет выполнен в минуту заказ, / Вас окружу вниманием. / Приходите к нам еще много раз, / Благодарю заранее». Выпив содержимое высоких бокалов с трубочками, мужчины продолжают поездку по городу, расположившись все в той же подъемной площадке спецмашины. Светает, машина подъезжает к колесу обозрения, на одной из его подвесных люлек расположилась Алёна, которая поет песню «Мой городок». Это главный музыкальный номер фильма «Стоянка поезда...», в прологе, как уже говорилось выше, песня звучала за кадром и не целиком, здесь же перед зрителем разворачивается полный номер, за героиней В. Теличкиной внимательно наблюдает Максимов, который, возможно, впервые по-настоящему обратил внимание на свою молодую подчиненную.

Герой О. Видова говорит Василию: «Городок ваш удивительный, и люди необыкновенные, но мне здесь не ужиться. Я вырос в большом городе, и мне здесь всегда будет чего-то не хватать». – «Музеев что ли нету? – спрашивает герой Ю. Белова. – Или других исторических достопримечательностей?.. Так будут!..» Василий предлагает устроить в городе фестиваль искусств, а пока на мотоцикле везет Игоря Павловича на пруд, который, по легенде, натолкнул А. С. Даргомыжского на сочинение оперы «Русалка». Глафира Мироновна (К. Смирнова) и певцы-ложечники поют фрагмент песни «Мой городок» в народно-фольклорной манере. Осматривая пруд, герой О. Видова спрашивает: «А мельник где?» В этот момент какой-то мужик, который с берега ловил рыбу на удочку, теряет равновесие и падает в воду. «Савелий Спиридоныч, ты, часом, не мельник?» – спрашивает Василий. Нет, это не мельник. «Русалки где?» – продолжает интересоваться Максимов.

А вот с русалками, как выяснилось, в Нижних Волчках проблем нет, из глубины одна за другой на поверхность пруда поднимаются молодые девушки, они плавают, используя элементы синхронного плавания (или «художественного плавания», как назывался этот вид спорта на рубеже 1960-х – 1970-х годов) и поют: «Нет в нашем городе чудес, / Но скажем, тем не менее, / Он представляет интерес / С различных точек зрения. / Здесь Пушкин не был у друзей, / И не был Магомаев, / Но краеведческий музей / Здесь будет лучший в крае <...>». На последней фразе девушки ныряют и скрываются в воде. Т.е. в фильме продолжается игра с амбивалентностью, двойственностью изображаемого, которое подается и как волшебное, и как вполне реальное.

Герои Ю. Белова и О. Видова перемещаются на территорию старинной крепости (съемки природы производились в Вадул-луй-Водэ, пригороде Кишинева, и в Белгород-Днестровском, где в хорошем состоянии сохранились крепостные стены, башни и другие крепостные сооружения). Именно здесь молодые парни и девушки строят краеведческий музей; они, встав цепью, бросают друг другу кирпичи и поют: «Получили мы задание, / В срок построить это зданье. / Ах, какой вокруг простор, / Зданье требует раствор. / Эх, на стройке парни бойки, / За неделю кончим дело <...>». Максимов поднимается на крепостную стену и идет по ее верхней площадке, камера дает панораму крепостных сооружений и через три башни обнаруживает Алёну, которая поднялась на ту же стену, что и Игорь Павлович; они, двигаясь навстречу друг другу, поют дуэтом песню «Предчувствия», но сам дуэт построен посредством параллельного монтажа, путем чередования кадров с героиней В. Теличкиной и героем О. Видова. Камера показывает Алёну, она поет о предчувствии счастья: «Ласковые, что-то шепчут, ветви мне, / Птичьих голоса звучат приветливо, / Кажется, что счастьем тишина полна, / Настала на сердце весна». Теперь в кадре Максимов, его пение передает ощущение, что прежняя любовь оставила его: «Ветви на деревьях не колышутся, / Птичьих голосов нигде не слышится, / Кажется, что счастье дальше с каждым днем, / И осень на сердце моем». Снова камера направлена на Алёну: «Предчувствия, предчувствия, / Кружится голова, / Услышу ли когда-нибудь / Заветные слова?» Далее в кадре Игорь Павлович продолжает свою тему сомнений и готовности к неудаче: «Если любишь, – надо знать заранее, / – Чувства проверяют расстояния. / Говорят, любви не может быть без слез, / Уж так на свете повелось». В партии Алёны появляются нотки надежды, она оказывается рядом с Максимовым: «Если любишь, значит – жди свидания, / Обернутся радостью страдания, / Для любви на целом свете нет преград – / Недаром люди говорят». Завершается вокальный номер дуэтным пением героини В. Теличкиной и героя О. Видова, мы видим их непосредственно в кадре,

но пение – закадровое: «Предчувствия, предчувствия, / Кружится голова, / Услышу ли когда-нибудь / Заветные слова?»

Однако Игорь Павлович по инерции все еще цепляется за прежнее чувство, он заявляет: «Я люблю человека, которого здесь нет и некогда не будет». Василий обещает герою О. Видова устроит приезд Красовской, а расстроенную Алёну убеждает в том, что организовать встречу Красовской и Максимова необходимо для успешного завершения последней операции под кодовым названием «Клин клином». Алёна и другие молодые люди расклеивают по городу афиши с анонсом концерта Красовской, чем в высшей степени возмущен директор клуба Влас Петрович (Ю. Саранцев), на совещании у себя в кабинете он никак не может подобрать слова, чтобы дать оценку самоуправству Василия: «<...> анархист, авантюрист, разбойник, скажу больше – хиппи!..» Однако герой Ю. Белова знает подход к этому человеку, директора клуба уламывают спеть, и Влас Петрович исполняет номер в манере цыганского романса: «Звездным серебром украшен неба шатер, / Подарила степь цветов богатый ковер, / Голову кружит полынный запах хмельной, / Приходи, поделишь это счастье со мной. / Ты прижмись к моей груди, / Мое сердце не серди, / Мои губы не губи, / Меня любви <...>». Растрогавшись, герой Ю. Саранцева подписывает разрешение провести концерт Красовской. На узловой станции вагон, в котором ехала певица и ее коллектив, прицепили в самый конец состава. Этот вагон прямо на ходу отцепляют его от состава; вагон направляют на боковую ветку, обеспечив, тем самым, проведение концерта в Нижних Волчках. «Мы покорены вашей энергией, вашей смелостью, вашей находчивостью и теми обстоятельствами, в которые мы попали», – признается конференсье (Л. Каневский) и представляет публике новую песню в исполнении Красовской (А. Будницкая; поет за кадром А. Пугачева): «На ромашках не гадаю, / Лепестки не рву напрасно, / Наши встречи-расставанья / Может, быть, а, может, сказка. / <...> / По рукам меня связали / Полуболь и полурадость, / И плывет перед глазами / Неизвестность и туманность. / <...> / Жить, вздыхая и страдая, / Я уж больше не согласна. / На ромашках не гадаю, / Лепестки не рву напрасно. / Или-или, прочь сомненья! / Или-или, дай ответ! / Или-или, жду решения: / Или любிக்க, или нет <...>». Смысл номера «Или-или» очевиден: героиня А. Будницкой не намерена более ждать, Максимов должен сделать тот или иной выбор.

Камера показывает улицу, вдалеке видны Игорь Павлович и Красовская; судя по тому, что в руках героя О. Видова чемодан и сумка, можно предположить, что он уезжает. Огорчен Василий Назарович, огорчена Алёна, огорчены и молодые люди, помогавшие герою Ю. Белова и героине В. Теличкиной. Молодежь готова бросить Нижние Волчки и следовать за Максимовым – перебраться в Москву, но в это время появляется Игорь Павлович и просит принести ему карточки больных; за кадром начинает звучать песня «Городок наш

маленький», камера среди группы молодых людей находит Алёну и «наезжает» на нее, показывая, тем самым, на ком сконцентрировано внимание героя О. Видова. В череде последующих кадров стоит выделить фрагмент, когда бита, брошенная героем Б. Сичкина, попадает в городошную фигуру, а составляющие ее городки разлетаются в слегка замедленной съемке. Композиция телефильма, тем самым, замкнута, концовка замыкается на начало, а сам финал в излюбленной Захаровым манере является открытым, дарующим зрителям надежду на счастье героев картины.

Подводя итоги, можно сказать, что фильм «Стоянка поезда – две минуты» не содержит сюжета «игры в бога», хотя элементы такой игры имеются в наличии в роли Василия Назаровича. Здесь автор сценария, вместе со своим режиссером-соавтором, балансируют на игре мнимого и реального, фантазийного и достоверного, предоставляя зрителю право самому решить, является ли герой Ю. Белова волшебником и дедом Морозом или нет. В сюжете картины переплелись реальные мотивы и мотивы фантастические, сказочные. Сквозная сюжетная линия, в основу которой положены вариации на тему любви, соседствует с мотивами социально-политическими, определяющими качество жизни в таких маленьких городках, как Нижние Волчки.

Официально заявленный жанр картины – музыкальная комедия-сказка, но реальный жанр «Стоянки поезда...» – мюзикл. Правда, игровые фрагменты фильма иногда до такой степени условны, их функции порой сведены к простым связкам одного музыкального номера с другим, и в этом случае композиция ленты приближается к структуре, скорее характерной для музыкального реву, нежели для мюзикла. Сюжет «Стоянки поезда...» имеет кольцевую композицию, замыкает концовку картины на ее начало, финал ленты – открытый, ведь Захаров, с одной стороны, не мог не изобразить жизнь такой, какая она есть, но, с другой стороны, не готов был примириться с нарисованной им самим же суровой реальностью. Открытый финал призван дать надежду будущее.

Телефильму Захарова 1976 года «Двенадцать стульев» была посвящена лишь одна публикация аналитического характера: в журнале «Телевидение и радиовещание» за 1977 год вышла в свет статья «А если взглянуть с другой стороны?» Р. П. Кречетовой, где компоненты, соответствующие жанру рецензии, оказались соединены с исследовательским подходом, и где автор поставил задачу изучить «<...> сумму художественных принципов, предложенных режиссером»²⁶⁰ в данной телевизионной работе. Дальнейшее творчество Захарова показало, что принципы строения его фильма «Двенадцать стульев» вышли за рамки этого захаровского произведения и приложимы к телетеатру

²⁶⁰ Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // ТиР. 1977. №4. С. 33.

Захарова в целом. Опираясь на анализ *поэтики* картины, выделим и сформулируем ключевые составляющие художественной структуры захаровской версии «Двенадцати стульев».

Кречетова утверждает, что главная особенность романа И. Ильфа и Е. Петрова – его «<...> условность, в которой все – сама реальность, все – абсолютная правда, никаких вроде бы гротесковых деформаций, никакого видимого нажима. И все-таки – это жизнь плюс авторское ее неожиданное и острое восприятие, это *неуловимое преобразование действительности* (курсив мой. – А. Р.)»²⁶¹. Захаров, чьи драматические спектакли, особенно по классике, всегда *авторские и поэтические* режиссерские сочинения, в «Двенадцати стульях» «<...> предлагает телевизионному фильму новую систему условности», он «<...> снимает фильм, учитывающий присутствие зрителя и пытающийся вовлечь его в участие в происходящем»²⁶². Природа условности, предоставленная Захаровым телевизионному фильму, оказалась «близка театральной» и являлась «по-театральному коммуникабельной»; режиссером в телевизионное кино был перенесен «важнейший принцип театрального зрелища – его открытость *живым сиюминутным контактам* (курсив мой. – А. Р.)» со зрителем²⁶³. Стоит напомнить, что первая книга Захарова, появившаяся на свет в 1988 году и посвященная изложению его взглядов на собственную режиссуру, называлась «Контакты на разных уровнях»²⁶⁴ (подразумевались многообразные и разноуровневые контакты сценических построений и публики).

При экранизации «Двенадцати стульев», где Захаров выступил и как режиссер-постановщик, и как сценарист, он «сохранил текст романа» И. Ильфа и Е. Петрова, «в непривычно огромных дозах ввел его в фильм», но при всем том «убрал чтеца из кадра, и голосу его тем самым позволил звучать почти постоянно»²⁶⁵. Режиссер не только не избегал повторяющихся и дублирующих друг друга фрагментов закадрового текста и внутрикадровых визуальных изображений, но намеренно и разнообразно прибегал к *системе повторов*, превратив в телевизионных «Двенадцати стульях» *повтор* «<...> в одно из *поэтических слагаемых* фильма (курсив мой. – А. Р.)»²⁶⁶.

Захаров строил игру на разных уровнях взаимодействия закадрового текста и визуально видимого изображения: они могли и дублировать друг друга; и выступать как дополнение текста изображением или, значительно чаще, наоборот, как дополнение изображения

²⁶¹ Там же. С. 34.

²⁶² Там же. С. 35.

²⁶³ Там же.

²⁶⁴ Контакты 1988.

²⁶⁵ Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // ТиР. 1977. №4. С. 34.

²⁶⁶ Там же.

текстом; и взаимодействовать по принципу контрапункта. Например, на закадровую фразу чтеца о том, что жизнь в уездном городе Н. была тишайшей, из дверей трактира выходил некий нетрезвый, с заторможенными движениями господин (А. Пятков) и отवेशивал довольно основательный удар по голове неподвижно сидящего на крыльце обывателя. Далее в ход вступали визуальные сопоставления. Использовалась так называемая монтажная восьмерка (визуально прием лучше всего иллюстрирует знак «∞» – знак положенной набок «восьмерки», то есть – знак бесконечности: господин, которого играл А. Пятков, остановился, взгляд его был направлен в сторону; следующий кадр показал, что он смотрел на свинью, копошащуюся в луже; господин доставал из кармана пиджака очки в круглой металлической оправе à la John Lennon (и вряд ли эта деталь попала в кадр случайно), водружал очки на положенное им место и опять смотрел в сторону; кадр снова показывал свинью, у которой на морде располагались те же самые очки в круглой оправе.

Широко использовался прием монтажной перебивки ритма. Подчеркнуто медленное течение представленной выше сцены с пьяным гражданином и свиньей нарушалось кадром, в котором резво проходила здешняя красавица, секретарша месткома коммунальщиков (А. Дорохина), окруженная толпой поклонников (одного из них изображал все тот же А. Пятков, что подчеркивало доминанту выбранного режиссером для фильма игрового способа существования актера). Короткий стремительный эпизод, в свою очередь, сменялся кадром, где снова в права вступало сонное царство туземного существования, причем – в буквальном смысле: камера показывала спящего Кису Воробьянинова.

Отрицая упреки в эклектичности захаровской телевизионной работы, Кречетова написала, что Захарову «<...> удалось преодолеть пеструю действительность фильма, добиться *особого художественного единства*, при котором самостоятельность разных эстетических слагаемых *не скрывается* (напротив, от этих слагаемых берется по возможности все, что они могут дать²⁶⁷), но их охватывает общий взгляд, общий принцип. Они поглощены движением романа, авторской интонацией, позицией рассматривания и <...> прекрасной, обладающей активными цементирующими свойствами музыкой Г. Гладкова, исполненной инструментальным ансамблем под управлением Г. Гараняна так, что музыка стала *полноправной участницей действия* (курсив мой. – А. Р.)». И еще в статье было сказано, что Захаров «<...> искал и нашел <...> путь к *художественному преобразению действительности* <...> на экране, *соотнесенному с ее преобразованием в тексте* (романа И. Ильфа и Е. Петрова; курсив мой. – А. Р.). Он показал замкнутый, застойный обывательский мир Старгорода или уездного города Н., скрывающий в себе и тайную энергию загаившегося и притихшего прошлого, и незримое

²⁶⁷ Иными словами, в театре Мейерхольда это называлось обнажением приема.

буйство мещанской шикарно-убогой мечты о „празднике жизни“. Фильм настойчиво предлагает заметить *комическую несовместимость* этой мечты с реальным обличем жизни, этот странный <...> набор элементов обывательского воображения, в котором знойные страсти, ресторанно-кафешантанные красоты и легкомыслия спокойно сосуществуют с той угрюмой духовной спячкой, с примитивностью и грязью обывательского реального быта»²⁶⁸.

Вот пример двойственности сонно-неподвижной и одновременно гиперактивной обывательской жизни. Согласно представленной в фильме титру-виньетке, «гробовых дел мастер Безенчук» в исполнении Г. Вицина агрессивно-настойчиво рекламировал Воробьянинову, зная о наличии у того весьма престарелой тещи, свои услуги («мы фирма, основанная в 1907 году») и гробы собственного производства. Бегая по городу, гробовых дел мастер внимательно вглядывался в глаза или пытался нащупать пульс у неподвижно замерших, как в лютаргическом сне, местных обывателей в надежде опередить конкурентов из похоронного бюро «Нимфа» (как, впрочем, и многочисленных других аналогичного профиля фирм) и первым заполучить столь желанных клиентов, но земляки Безенчука умирать не собирались, они лишь впадали в спячку как неотъемлемую часть их жизни, и гробовых дел мастер при каждой неудаче не скрывал своего разочарования («живая, туды ее в качель», – произносил Безенчук, имея в виду старуху, которая застыла в одной позе, словно камень).

Всем четырем сериям фильма был предпослан визуально-звуковой пролог (своего рода увертюра), где Захаров зафиксировал те важнейшие *принципы игры*, которым было подчинено дальнейшее изложение режиссерского сюжета. Игровые приемы распространялись режиссером на все слагаемые структуры картины – это и манипуляции с собственно текстом, и строение изображения, и соединение визуального и звукового рядов, и способ существования актеров – и еще многое другое, о чем речь уже шла и пойдет далее.

На экране один за другим появлялись стулья под закадровые вопли, стоны и отдельные реплики Ипполита Матвеевича (Кисы) Воробьянинова (А. Папанов), которые, в различных вариациях («Вот он!», «Нет!», «Давай!», «Ещё!» и т.д.), сопровождали впоследствии процесс потрошения каждого добытого концессионерами стула. Вторым лейтмотивом, пронизывающим всю картину Захарова, стала мелодия песенного номера «Белеет мой парус такой одинокий на фоне больших кораблей»²⁶⁹. Данная музыкальная тема была наложена на изображение снятого предельно крупным планом человеческого глаза, камера «отъезжала» и показывала фигуру А. Миронова в роли Остапа Бендера.

²⁶⁸ Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // ТиР. 1977. №4. С. 36.

²⁶⁹ Музыка Г. Гладкова, слова песенных номеров – Ю. Михайлова (Юлия Кима).

Его приталенный, в вертикальную полоску пиджак, напоминающий флотский офицерский китель, и белая фуражка с кокардой (художник по костюмам – Т. Иванова) порождали, с одной стороны, ассоциации с формой капитана судна (пусть и совсем углого «на фоне больших кораблей»), а с другой – не давали забыть о том, что хотя Остап и чтит уголовный кодекс, но постоянно балансировал на тонкой грани, которая отделяла его от печальной участи сменить стильный пиджак на тюремную робу. Облик мироновского Остапа дополняли тонкие черные усики, и не было ни малейших сомнений, что перед нами – исполнитель роли великого комбинатора и сына турецкоподданного, которого, на момент его входа в Старгород со стороны деревни Чмаровка, первым делом интересовал вопрос, заданный дворнику Тихону (Н. Скоробогатов), а именно: есть ли тут, в городе, невесты?.. На свой вопрос Бендер получал ответ дворника вполне в духе и логике момента – ответ, превращающий данный короткий диалог в излюбленную Захаровым и мастерски оформленную репризу почти эстрадного толка: «Кому и кобыла невеста». Реприза, основанная на игре слов, являлась неотъемлемой составляющей композиционной структуры захаровского фильма. Так, например, Г. Вицин, глядя прямо в камеру, от лица Безенчука подтверждал сказанную в закадровом тексте информацию о том, что гробовых дел мастер действительно пил, закладывал – закладывал и в буквальном смысле (отнес в ломбард свой лучший, выставочный, прямо с витрины гроб), и в смысле переносном («закладывал за воротник»).

Прием демонстрации крупным планом «киноглаза» мироновского Остапа задавал принцип строения действия, аналогичный структуре, именуемой в театре драматическом принципом монодрамы, иными словами – все, что в дальнейшем показывалось зрителю, было словно бы увидено глазами («глазом») Остапа Бендера, показывалось посредством субъективного восприятия героя А. Миронова. Великий комбинатор в исполнении этого актера продолжил, тем самым, лирическую линию захаровских негероических героев, открытую мироновским Жадовым в «Доходном месте» (Театр Сатиры, 1967).

Титры фильма были решены режиссером как своего рода парад исполнителей. Стулья в кадре оказывались поставленными полукругом, сначала на одном из них возникала фигура исполнителя роли Остапа Бендера, а над ним появлялась надпись «А. Миронов», потом та же операция повторялась с другим центральным персонажем – Кисой Воробьяниновым и надписью «А. Папанов». Внимание зрителей дополнительно должно было быть привлечено приемом «мигания – мерцания»: титр «А. Миронов» несколько раз исчезал и снова появлялся, потом несколько раз исчезало и появлялось изображение исполнителя роли Остапа; затем подобные манипуляции проделывались с титром «А. Папанов» и изображением исполнителя роли Ипполита Матвеевича.

Начало картины недвусмысленно показывало, что они – не только главные герои рассказываемой Захаровым истории, но и лирические герои автора фильма. Остап и Киса – образы хоть и не равнозначные и уж, тем более, не тождественные (один, по меньшей мере, выступал в качестве ведущего, лидера; а другой – лишь ведомого), но образы такие же неотделимые друг от друга, как Дон Кихот и Санчо Панса, Дон Жуан и Станарель, Фауст и Мефистофель, Дон Гуан и Лепорелло, Кречинский и Расплюев и пр.; и к Остапу, и даже к Ипполиту Матвеевичу Захаров, при всей его авторской иронии, относился несомненно сочувственно. Лишь эти двое в прологе давались как реальные персонажи, а исполнители ролей второго плана и эпизодических ролей в титрах были представлены в виде фотоизображений, впечатанных в спинки стульев; З. Гердт, читавший закадровый текст, вполне логично визуально не был явлен вовсе.

Парад исполнителей подчеркивал доминанту игрового способа существования актера, ведь зрителям представляли не действующих лиц (предполагалось, видимо, что персонажи И. Ильфа и Е. Петрова и так всем известны, их имена в титрах не назывались), но актеров в соответствии с иерархией воплощаемых ими героев; первоначально шли главные исполнители (А. Миронов и А. Папанов); за ними следовали исполнители ролей второго плана (Р. Быков, Г. Вицин, Н. Скоробогатов, О. Табаков, Т. Пельтцер, Л. Федосеева-Шукшина, В. Орлова, М. Прудкин, Т. Божок, Е. Шанина, А. Абдулов, М. Светин, Н. Караченцов, А. Ширвиндт), далее – исполнители ролей на выходах (Н. Лапшинова, Л. Полищук, Н. Журавлева, А. Дорохина, О. Степанов, А. Пятков, С. Крамаров, В. Ларионов, М. Водяной, В. Проскурин, Ю. Медведев, Л. Борисов и др.), наконец – исполнители ролей в эпизодах (Н. Делекторская, В. Соколов, Н. Цорн, В. Благовидова, А. Сажин, А. Карнаушкин, Ю. Дубровин и др.).

Кречетова писала, что З. Гердт «<...> не просто читает авторский текст, но подчиняет ему всю действительность на экране. Он диктует поведение актерам, и они, будто откликаясь на ими слышимые слова, повинаясь их движению, *открыто подчеркивают* произнесенное, стремясь добросовестно воспроизвести его в самых мельчайших деталях, *бесстрашно демонстрируя, а не пряча иллюстративность* момента (курсив мой. – А. Р.)»²⁷⁰. Действительно, Папанов-Воробьянинов специально корчил физиономию и шевелил усами, показывая, до какой степени он не любил собственную тещу, Клавдию Ивановну Петухову (Т. Пельтцер). Мадам Петухова, в свою очередь, развернувшись прямо на камеру, дважды, с вариациями, воспроизводила собственный прононс при произнесении слова «сон»; Клавдия Ивановна, согласно авторскому тексту, была глупа, и Т. Пельтцер снова дважды подтверждала, что в силу почтенного возраста ее героини вряд ли стоило надеяться, что такое

²⁷⁰ Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // ТиР. 1977. №4. С. 35.

плачевное состояние ее интеллекта изменится к лучшему. Отец Федор (Р. Быков), оказавшись, благодаря исповеди, посвященным в тайну бриллиантов мадам Петуховой, столь стремительно двигался к дому и так резко преодолевал встречавшиеся на его пути препятствия, в том числе лихо перепрыгивая небольшой заборчик, что действительно напоминал скачущую галопом скаковую лошадь, берущую барьеры. Далее, во время спора с женой, Р. Быков трижды показывал, как отец Федор, возможно, стучал кулаком по столу, стремясь настоять на своем. В сцене, где Воробьянинов и Бендер, ожесточенно торгуясь, обговаривали условия концессии по добыче драгоценностей мадам Петуховой, ее потенциальный на тот момент технический директор после фразы «Остап был холоден» произносил в камеру, словно поясняя, реплику «То есть абсолютно».

Иллюстративную функцию по отношению к закадровому тексту выполняли и *визуальные изображения*. Так, например, знакомство с фактами биографии сына турецко-подданного в чтении З. Гердта сопровождалось показом кадров, воссоздававших образ «Папы» Остапа (на фото Б. Бродский) и картинку с Бендером в разных его жизненных ипостасях: вот он «жокей», «зубной врач», «заключенный, отбывающий тюремный срок», «дирижер», «авиатор», «путешественник» (в качестве своеобразного приложения давалась карта, отображавшая маршруты странствий Остапа; тот же прием предшествовал первому появлению в кадре А. Миронова непосредственно в роли сына турецко-подданного как действующего лица сюжета, а именно – демонстрировалась карта, на которой с помощью мультипликации был зримо представлен путь великого комбинатора, вошедшего в Старгород со стороны деревни Чмаровка; и пр.). Лежа на постели Тихона в дворницкой 2-го дома со-цобеспечения, бывшего «до эпохи исторического материализма» особняком Кисы Воробьянинова, Остап прикидывал возможные варианты своего дальнейшего будущего. Это могла быть карьера многоженца, и соответствующий закадровый текст сопровождался изображением того, как в дверь дворницкой, расположенной в подвале, входил и за-стывал на верхней ступени лестницы сын турецкоподданного, весь обвешенный, словно рождественская или новогодняя елка, чемоданами с имуществом очередной супруги. Однако предшествующий опыт подсказывал Бендеру, что такая жизненная стратегия имела и свои специфические, но неизбежные препятствия. Данная мысль приводила к тому, что родившаяся в воображении Остапа картинка, живописавшая его вкуче с чемоданами, словно бы растворилась в воздухе. Карьера многоженца была невозможна без дивного, в серых разводах костюма, и родившуюся в воображении Бендера новую картинку демонстрировал кадр, в котором великий комбинатор входил в дверь все той же дворницкой в костюме по-настоящему великолепном, но избыточно шикарном. Закадровый текст, рассказывающий о том, что завхоз

2-го дома Старсобеса Александр Яковлевич («голубой воришка» Альхен в исполнении О. Табакова) был не просто ворюгой, но ворюгой застенчивым (ведь все существо Александра Яковлевича протесовало против краж, но не красть Альхен не мог), сопровождалось кадрами, где Александр Яковлевич воровал котлеты прямо из под рук кухарки, одну котлету он начинал есть, другие – забрасывал в сумку своей жены Сашхен (Н. Гошева); выкручивал из светильника лампочку, которую прятал в декольте своей супруги, после чего в порыве страсти целовал ее; снимал цепочку со сливного бачка унитаза, сворачивал и передавал Альхен, целуя ее еще более страстно; из стопки поглаженного белья забирал женские панталоны, бросал их жене, целовал ее, после чего в той же манере целовал и работницу, гладившую белье; снимал с петель дверь одной из старушечьих спален и уносил ее, встретив по дороге одну из служащих, останавливался, ставил дверь на пол, целовал женщину и, снова подхватив дверь, продолжил свой путь; руками отлавливал декоративных рыбок из аквариума, бросал их в чайник, который держала Сашхен, по завершении дела – снова целовал жену; внимание Александра Яковлевича привлекла репродукция картины «Утро в сосновом лесу», под пристальным взглядом Альхена это хорошо известное полотно лишилось, один за другим, изображений всех четырех мишек; наконец, не смог Александр Яковлевич спокойно пройти и мимо репродукции картины «Охотники на привале», здесь благодаря его застенчивому взгляду с полотна сначала исчезли ружья и трофеи охотников, а потом и кое-какие предметы их одежды. Закадровый текст сообщал, что пролегающие по Военно-Грузинской дороге пути двигающихся навстречу друг другу представителей двух конкурирующих организаций неизбежно должны были пересечься, расстояние между отцом Федором и концессионерами стремительно сокращалось, встреча ожидалась на Крестовом перевале. В кадре при этом была изображена карта Кавказа, где с помощью мультипликации были прочерчены маршрут святого отца и путь Остапа и Кисы Воробьянинова и отмечен Крестовый перевал, где на высоте 2345 метров орел укусил отца Федора; и пр.

К работе в захаровских «Двенадцати стульях» художников-постановщиков П. Пророкова и Б. Мессерера и художника-декоратора В. Еремина оказался приложим термин «сценография», оформление картины было художественно целостным и вполне условным, целиком снятом в студийных павильонах, к тому же – стилизованным под немое кино. Кречетова писала, что вполне закономерно «<...> Захаров не выпустил роман на натуру, запер действие его в павильоны, сосредоточил и сжал в ограниченном, лишенном перспективы пространстве. <...> он использовал приемы немого кино, то есть кино, современного роману»²⁷¹. Камера (операторы-постановщики В. Ошеров и Г. Рерберг;

²⁷¹ Там же. С. 36.

оператор А. Родионов) по большей части статична, она словно бы лишь фиксирует развивающееся перед ней действие. Оркестровка музыки была сделана таким образом, что фортепиано выступало как солирующий инструмент, партия которого явственно давалась в манере игры тапера немого кино.

Из арсенала немого кино Захаров заимствовал и принципы взаимодействия изображения и титров, превратив употребление титров в разнообразно используемый прием. Это, во-первых, обычные титры, представляющие в конце каждой серии сценариста и режиссера-постановщика, операторов-постановщиков, художников-постановщиков, художника декоратора и художника по костюмам, композитора и автора текстов песен – и т.д. Во-вторых, это титры в начале каждой серии, которые, как уже говорилось, представляли в игровой манере исполнителей ролей. В-третьих, это титры-заставки, разбивающие сюжет на отдельные главы («Старгородский лев»; «Муза дальних странствий»; «Великий комбинатор»; «Бриллиантовый дым»; «Голубой ворюшка»; «Жар в ладонях»; «Слесарь, попугай и гадалка»; «Алфавит „зеркало жизни“»; «СОЮЗ МЕЧА И ОРАЛА»; «Среди океана стульев»; «От Севильи до Гренады»; «Играю девять против одного»; «Разговор с голым инженером»; «Молчи, грусть, молчи!»; «Изгнание из рая»; «Межконтинентальный шахматный турнир»; «Мы чужие на этом празднике жизни»; «Зеленый мыс»; «Под облаками»; «Я дам вам парабеллум»; «Сокровище»; и пр.). В-четвертых, это титры, графически выполненные в форме виньеток и представлявшие действующих лиц («Бывший предводитель уездного дворянства И. М. Воробьянинов»; «Гробовых дел мастер Безенчук»; «Священник церкви Фрола и Павла отец Федор»; «ОСТАП СУЛЕЙМАН БЕРТА МАРИЯ БЕНДЕР-БЕЙ (именно так, прописными буквами. – А. Р.)»; «Тихон – дворник 2-го дома соцобеспечения»; «Слесарь-интеллигент со средним образованием В. М. Полесов»; «“К поцелуям зовущая“ Е. С. БОУР»; «Бывший чиновник канцелярии градоначальника Варфоломей Коробейников»; «Знойная женщина – мечта поэта»; «Лиза»; «Инженер Щукин»; «Ф. Собак (словарный запас – 180 слов)»; «Авессалом Изнуренков»; «Яков Менелаевич»; «Мастер Мечников»; «Инженер Брунс»; и др.). Наконец, в-пятых, это титры, поясняющие и комментирующие изображение («Это ему кажется»; «И это ему кажется»; «Это ему снится»; «Это ему слышится»; «Тем временем»; «Памятный бросок в голову. Лето. 1927 год. Васюки», то есть титр к кадру, в котором «гроссмейстер» Бендер бросал шахматные фигуры в голову одноглазого шахматиста (А. Ширвиндт); и др.).

Кречетовой принадлежит следующая мысль: «Структура телевизионного фильма Захарова – структура новая и сложная. В ней много разных, взятых из разных художественных систем элементов. Тут

многое – основное – подсказано телевидением в самом общем значении этого слова. Тут – приемы и опыт немого кино. Тут – завоевания и тенденции сегодняшней сцены. Тут – влияние мюзикла. Тут – разные принципы актерской игры – от маски до разработанного живого характера. Тут – кажущаяся концертность отдельных актерских партий»²⁷².

Среди слагаемых композиции захаровских «Двенадцати стульев» можно признать телевизионными по происхождению принцип многосерийности и широко используемый прием с «говорящими головами» (студийный характер телевидения обуславливает доминирование в транслируемом изображении кадров, где крупным планом сняты дикторы, комментаторы, участники ток-шоу и пр.; поэтому прием неизбежно вошел в арсенал художественных средств телевизионного кино).

С точки зрения композиционной структуры творчество Захарова в драматическом театре находилось в тесной связи с приемами и методами кинематографа – кинематографа и немого, и звукового (монтаж экстремальных ситуаций как принцип конструирования пространственно-временного воплощения актером роли; эпизодное строение действия; монтажные приемы, включая и режиссерский контрапункт, как основу архитектоники и спектаклей лидера Ленкома, и захаровских фильмов).

Драматический театр Захарова – театр аттракционный, и вполне естественно, что режиссер не смог обойтись без элементов монтажа аттракционов и при выстраивании действия своих фильмов. Вот только некоторые из аттракционов, примененных в захаровских «Двенадцати стульев». Это, как уже отмечалось выше, отец Федор, пробегающий по городу легкомысленным галопом и легко перепрыгивающий через преградивший ему путь забор, словно резвый скакун, берущий барьер во время стипендиальной поездки. Это вычурный, с обилием заливчатых коленец, танец пьяного дворника Тихона (балетмейстер Л. Таубе), сопровождаемый эксцентричным исполнением народной песни «На Муромской дорожке стояли три сосны», соответствующей жестикуляцией и не менее лихим посвистом; убедившись, что толку от героя Н. Скоробогатова до утра не будет, Киса и Остап брали Тихона под руки и на реплике «А теперь – домой!» придавали ему основательный движущий импульс по направлению к входу в дворницкую; судя по раздававшемуся оттуда грохоту, «приземление» Тихона было жестким. Это песенный номер «Кружка народного пения», где хор старушек под руководством завхоза 2-го дома соцобеспечения Александра Яковлевича виртуозно справлялся с воспроизведением многоголосия, а в качестве солистки выступила одна из них, чей лихой пересвист, извлекаемый с помощью четырех пальцев, так поразил великого комбинатора, что технический директор концессии на время

²⁷² Там же. С. 35–36.

потерял дар речи. Это еще одна старушка, столь экспрессивно исполнявшая соло на тубе (единственном инструменте, еще не украденном «голубым воришкой»), что одна могла бы заменить весь сводный духовой оркестр 2-го дома Старсобеса. Это фрагмент действия, где Остап при рукопожатии сильно сжимал ладонь «голубого воришки», Алхен скрючивался от боли и издавал стон, широко раскрыв рот, куда сын турецкоподданного (одновременно забирая предназначенные ему в качестве взятки деньги) засовывал словно кляп носовой платок завхоза, изъятый им у того же Александра Яковлевича. Это драка отца Федора и Кисы Воробьянинова, по ходу которой герой Р. Быкова укусил бывшего предводителя уездного дворянства, а «фельдмаршал», в свою очередь, ударил попа по голове стулом из гарнитура мебельного мастера Г.-Д. Гамбса (1764–1831). Это попытки и весьма неудачные попытки отца Федора, поселившегося, как и его конкуренты, в меблированных комнатах «Сорбонна», ударить Остапа горшком с цветком и обоих участников концессии – столиком из-под данного горшка. Это эпизод знакомства товарища Бендера и вдовы Грицацуевой (Л. Федосеева-Шукшина), когда Остап доставал из внутреннего кармана пиджака красную розу, бросал ее «знойной женщине – мечте поэта», и та – ртом ловила цветок; герой А. Миронова прыжком «рыбкой» достигал балкона вдовы и оказывался в ее объятьях. Объятьями заканчивалась и свадьба товарища Бендера и знойной вдовы, причем объятьями столь страстными, что они почти сразу приводили к разрушениям в квартире Грицацуевой. Услышав от бывшего чиновника канцелярии градоначальника Варфоломея Коробейникова (М. Прудкин) известие о том, что внезапно исчезнувший «товарищ Бендер», согласно сообщению газетной хроники, «попал под лошадь», «мечта поэта» Грицацуева падала в обморок, обрушившись на осиротевшую супружескую постель всей массой своего «знойного» тела. Далее следовали кадры, изображавшие удар молнии, промелькнувшей в ночной темноте; парящую над водной поверхностью чайкой; проплывающий по реке лед (что соответствовало, по всей видимости, известной реплике-репризе «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!»; перечисленные картинки сопровождалась закадровым текстом: «Кто может понять сердце женщины?»). В разделе фильма «Зеленый мыс», где отец Федор по ходу препирательств с инженером Брунсом (М. Светин) о цене еще одного гарнитура мебельных дел мастера Г.-Д. Гамбса, истово клал полклоны, громко стуча лысиной об пол; энергично бодал той же частью головы дерево в кадке; постепенно прибавляя по ходу торговли сумму, которую герой Р. Быкова готов был заплатить за гамбсовские стулья, отец Федор выскакивал то из-под стола, то из шкафа, то из-за шторы, оказывался даже в супружеской постели Брунсов. Договорившись о цене, святой отец продавал старьевщику все, что у него было,

и являлся в дом к инженеру в исподнем, но с топором в руках, изрядно напугав и самого Брунса, и его жену.

Нетрудно заметить, что большая часть захаровских аттракционов так или иначе связана с разного рода концертными номерами; влияние на строение действия фильма концертности, о которой шла речь у Кречетовой, находилось в тесном контакте и с музыкой, и с репризой почти эстрадного толка. Наряду с такими общеизвестными репризами, почерпнутыми из романа И. Ильфа и Е. Петрова, как, например, «Лед тронулся, господа присяжные заседатели», «Заседание продолжается, господа присяжные заседатели», «Овес нынче дорог?», «Дышите глубже – вы взволнованы!», «Почем опиум для народа?», «Скоро только кошки родятся!», «У нас длинные руки!», «Позвольте, товарищи, у меня все ходы записаны!», «Утром деньги – вечером стулья! Вечером деньги – ночью стулья!», «Мой организм измучен нарзаном», «Господа, я не ел шесть дней», «Помогите бывшему депутату бывшей кадетской партии бывшей Государственной Думы», «Отдай колбасу, дурак! Вернись, я все прощу!», «Я полагаю, торг тут не уместен», и др., – сам фрагмент текста мог выступать в качестве репризы. В разделе фильма, открывавшемся титром-заставкой «Жар в ладонях», происходила драка Воробьянинова и отца Федора из-за стула работы мастера Гамбса, завершившаяся процессом яростного и варварского «вскрытия» произведения мебельного искусства (в кадре были показаны разлетающиеся компоненты «начинки» сиденья стула: клочья обивки, куски войлока, пружины и пр.). Едва отдышавшись, участники схватки вступили в следующий диалог:

Отец Федор. Это не ваше имущество!

Ипполит Матвеевич. А чье?

Отец Федор. Это не ваше имущество!

Ипполит Матвеевич. А чье?!

Отец Федор. Это имущество национализировано.

Ипполит Матвеевич. Так может вы, святой отец, *партийный*?!.
(Курсив мой. – А. Р.).

Реприза могла использоваться и для организации *перехода* от одной серии фильма к другой. Так, к примеру, все той же дракой Воробьянинова и отца Федора заканчивалась первая серия «Двенадцати стульев».

– Морду бы ему (отцу Федору. – А. Р.) набить, – предложил Ипполит Матвеевич прибывшему на место завершившейся вничью схватки технического директору концессии.

<...>

– <...> во второй серии, – отвечал Остап.

Достаточно часто смысл аттракциона в захаровских «Двенадцати стульях» выстраивается на *контрапункте* реплики и музыкальной фразы. В знаменитом, ставшим поистине культовым, эпизоде танца

героя А. Миронова и героини Л. Полищук (одной из потенциальных невест Старгорода) под песенный номер Остапа «Жестокое танго», на текст: «<...> Странствуя по свету, словно птица, / Преодолевая жизни путь, / Изредка, однажды, иногда, как говорится, / Я б хотел забыться и заснуть <...>», – мироновский Бендер, держа на руках героиню Л. Полищук в полном соответствии с тем, как должен романтически настроенный герой носить на руках женщину, показывал, всхрапывая, как он хотел бы заснуть. И далее на текст: «<...> Дайте кораблю минутный отдых, / Завтра он уйдет своим путем, / В дальних путешествиях, сраженьях и походах, / Я клянусь, забуду обо всем <...>», – Остап опускал руки, и героиня Л. Полищук с грохотом падала вниз, за пределы кадра, а герой А. Миронова, продолжая петь, буквально перешагивал через нее. На текст «<...> Уходя в дальнейшее пространство, / Я блесну непрошеной слезой, / А в страсти, как и в счастье, / Все мы ищем постоянства, / Но ничто не вечно под луной, нет! <...>», – мироновский Бендер, совершая вместе с героиней Л. Полищук танцевальное движение в стиле танго, выбивал ее головой сначала стекло во входной двери магазинчика одежды, а потом – и витрину этого торгового заведения. Ну и т.д.

Из кинематографа в телетеатр Захарова пришел прием наплыва, когда действие в некоем фрагменте захаровской картины происходит в фантазиях, в мечтах, в воображении или во сне того или иного героя.

В голове Воробьянинова, узнавшего о драгоценностях собственной тещи, согласно закадровому тексту «<...> творилось черт знает что. Зазвучали цыганские хоры, задержались грудастые дамские оркестры. Много привиделось Ипполиту Матвеевичу, и лакейская преданность, и оранжевые упоительно-дорогие кальсоны, и возможная поездка в Канны». Параллельно в кадре, сопровождаемом мерцающими титрами «Это ему кажется», «И это кажется», сквозь языки пламени можно было видеть: закружились в хороводе бегущие цыгане; заиграли музыкантши женского джаз-банда, сопровождая исполнение музыки соответствующими ритму движениями; четверо лакеев, подняв Воробьянинова на руки, надели на него брюки поверх розовых кальсон; посетители ресторана Casino de Cannes смотрели представление танцовщиц Cabaret... Внезапно в картинке видений Ипполита Матвеевича врывался крик «Усопла! Усопла!..», извещавший о смерти **тещи и разрушивший их.**

Во время размышлений Остапа о возможных перспективах своей карьеры многоженца после закадровой фразы З. Гердта «При случае этот вариант сулил многое» шел упомянутый выше песенно-танцевальный номер «Жестокое танго» в исполнении А. Миронова и Л. Полищук.

Заклучив с Кисой Воробьяниновым договор о концессии по добыче драгоценностей мадам Петуховой, великий комбинатор уснул, и, согласно

закадровому тексту, «ему снились сны в весенней сиренево-фиолетовой дымке». После этой фразы, произнесенной З. Гердтом, в кадре, сопровождаемом мерцающим титром «Это ему снится» и выполненном в замедленной съемке, по дуге пролетал петух, к Бендеру являлась Л. Полещук (на этот раз – уже в образе невесты), они страстно обнимались, сверху на них сыпались цветы, потом они выходили к алтарю, но удивленному взгляду священника открывалась картина, в которой Остап был окружен сразу семью невестами (включая и невесту, которую играла в этом фрагменте Л. Полищук). Ипполит Матвеевич, в свою очередь, рассказывал Лизе (Т. Божок) о Париже, а в кадре, сопровождаемом титром «C'est Paris», снова возникали картины французской жизни, только на этот раз – жизни парижской, однако видения Кисы Воробьянинова снова воспроизводили танцовщиц Cabaret, женские джазовые оркестры и пр., при этом в кадр были вмонтированы фотографии Ипполита Матвеевича во фраке и в цилиндре, то есть в том облике, который был свойственен Воробьянинову «до эпохи исторического материализма». Вдохновенный рассказ Остапа (его в тот момент «понесло») о превращении Васюков в шахматную столицу соединялся с визуальными картинками железнодорожных вагонов и сопровождался титром «Стремятся в г. Васюки», далее следовали виды небоскребов; изображение дерева, увешенного заграничными бутылками с прохладительными напитками; портреты гроссмейстеров Э. Ласкера, А. Алехина, В. Штейница, М. Чигорина и Х. Касабланки, которые, по версии великого комбинатора, приедут в Васюки на Межконтинентальный шахматный турнир.

Еще один прием, несомненно, кинематографического происхождения – прием параллельного монтажа, широко используемый Захаровым (и не только в «Двенадцати стульях», но и в драматических спектаклях; следует также напомнить, что разного рода запараллеливание действия как один из принципов компоновки спектакля широко практиковал еще Мейерхольд).

В таких разделах захаровского фильма, как «Голубой воришка» и «Жар в ладонях», впервые происходило непосредственное столкновение двух сюжетных линий истории о погоне за драгоценностями мадам Петуховой. Пока технический директор концессии во 2-м доме Старсобеса выдавал себя за инспектора пожарной охраны (при этом он время от времени эффектно и беспечно отбрасывал в сторону непогашенную папиросу и прикуривал следующую) и пытался найти стул работы мастера Гамбса, отец Федор успевал опередить Остапа и покупал у Альхена произведение мебельного искусства, но, к несчастью, сталкивался на улице с Кисой Воробьяниновым. Следует отметить, что один из переходов от сюжетной линии сына турецкоподданного к сюжетной линии отца Федора сопровождалась титром «А тем временем».

Прямое влияние мюзикла на захаровский телефильм (и шире, на весь телетеатр Захарова) сказалось в способе построения музыкально-драматической структуры «Двенадцати стульев», а именно: песенные номера в захаровском телефильме ни в коей мере не являлись просто вставными номерами, они – специфические сюжетные компоненты для характеристики героя А. Миронова и движения собственно сюжета.

Первое появление Остапа в Старгороде сопровождалось закадровым исполнением танго «Рио»: «Молчите, молчите, прошу, не надо слов, / Поверьте бродяге и поэту, / На свете есть город моих счастливых снов, / Не говорите, что его нету. / Он знойный, он стройный, он жгучий брюнет, / Там солнце и музыка повсюду, / Там все есть для счастья, меня там только нет, / Так это значит, что я там буду. / <...> / Быть может, обманчив мой хрупкий идеал, / Но это свойство всех идеалов. / Кто верит в Аллаха, кто строит рай земной, / Пожалуйста, разве я мешаю, Я верю в кружочек на карте мировой / И вас с собой не приглашаю. <...>» Этот музыкальный номер вводил зрителя в тайники души великого комбинатора, знакомил с его заветной мечтой, находящейся в вопиющем противоречии с реальностью, что зримо демонстрировали картины старгородской жизни, открывавшиеся взору сына турецкоподданного во время звучания танго «Рио» и соотносившиеся с ним по принципу контрапункта.

Песенный номер «Жестокое танго», как частично уже было показано выше, открывал для зрителя фантазии Остапа относительно реальных перспектив, остановив свой выбор дальнейшего жизненного пути на карьере многоженца – со всеми плюсами и, увы, минусами подобной стратегии.

Картины свадьбы Бендера и «знойной женщины – мечты поэта» Грицацуевой (Л. Федосеева-Шукшина) демонстрировались в сопровождении закадрового хорового песенного номера «Ширли»: «Раньше люди хлопали ушами, / Еле-еле двигали ногами, / А теперь они танцуют ширли / День и ночь. / Ширли – это танец заграничный, / Не совсем, но все-таки приличный. / Это надо делать до упада / День и ночь. / Больше всех гуляем и хохочем, / Счет за все уплачен, между прочим. / И теперь мы делаем, что хотим (так звучит в кадре. – А. Р.). / День и ночь». Номер «Ширли» в сопоставлении с визуальным изображением иронично передавал атмосферу торжества.

А завершал свадьбу *центральный номер* музыкально-драматической структуры захаровского фильма – номер «Песня Остапа»: «Нет, я не плачу, и не рыдаю, / На все вопросы я открыто отвечаю, / Что наша жизнь – игра, и кто ж тому виной, / Что я увлекся этой игрой. / И перед кем мне извиняться? / Мне уступают, я не смею отказаться. / И разве мой талант, и мой душевный жар / Не заслужили скромный гонорар. / <...> / И согласитесь, какая прелесть / Мгновенно в яблочко

попасть – почти не целясь. / Орлиный взор, напор, изящный поворот. / И прямо в руки – запретный плод. / О наслаждение – скользя по краю. / Заприте, ангелы, смотрите – я играю. / Разбор грехов моих оставьте до поры. / Вы оцените красоту игры. / <...> / Я не разбойник, и не апостол. / И для меня, конечно, тоже все не просто. / И очень может быть, что от забот моих, / Я поседею раньше остальных. / Но я не плачу, и не рыдаю. / Хотя не знаю, где найду, где потеряю. / И очень может быть, что на свою беду, / Я потеряю больше, чем найду. / Пусть бесится ветер жестокий / В тумане житейских морей. / Белеет мой парус *такой одинокий* / На фоне стальных кораблей (курсив мой. – А. Р.)». Песня Остапа была призвана дать главные характеристики лирическому герою захаровских «Двенадцати стульев»: не лишенный жуликоватых замашек Бендер Миронова был прежде всего Артистом и Игроком, натурой одинокой и романтической, не слишком хорошо вписывающейся в реальность, где Остапу, подобно капитану утлого суденышка собственной судьбы, приходилось лавировать, лавировать и лавировать в окружении «стальных кораблей» – железных обстоятельств жизни.

Великий комбинатор узнавал, что 10 стульев из воробьянинского гарнитура будут проданы с аукциона на следующий день, технический директор концессии по добыче драгоценностей мадам Петуховой был уведен: еще день, и сбудутся его мечты. Такое состояние Остапа выражалось танцевальным номером «Мамбо» на музыку танго «Рио»: на фоне белого паруса, на котором в разных вариантах воспроизводилась надпись «Rio de Janeiro», сын турецкоподданного в белом жилете и в белом пиджаке выглядел почти как подлинный капитан корабля и, как настоящий космополит, танцевал с несколькими партнершами – европейкой, мулаткой, японкой и пр.

В воображении Ипполита Матвеевича, находящегося, в свою очередь, в предвкушении свидания с Лизой, проносились картинки, в которых героиня Т. Божок фигурировала в разных вариантах образа испанки. Параллельно, за кадром, А. Папанов исполнил от лица Воробьянинова песенный номер «Киса гуляет», сопровождаемый титром «Это ему (Ипполиту Матвеевичу. – А. Р.) кажется». Текст такой: «Дремлет испанская сьерра, / Дремлет кастильская стража. / Чу! Шевельнулась портьера. / Чу! Отворилось окно. / Выйди ко мне, Донна Бэлла! / Здесь тебя жду я давно. / <...> / Черные кудри синьоры / Гуще полночного мрака. / Черные очи синьоры / Ярче весеннего дня. / Выйди ко мне, Донна Бэлла! / Страсть моя жарче огня <...>»

Тщетность усилий Воробьянинова вернуть привычки юности и сразить молодую женщину, невозможность для Ипполита Матвеевича снова стать натурой широкой и щедрой выразил песенный номер «Ах, какая жалость» в исполнении ресторанной певицы Варвары Ивановны Козленской: «Ах, какая жалость, / Ах, какой сюрприз. / <...> / Нельзя

себе позволить, / Ни шалость, ни каприз... / А вот они условия, / А вот она среда. / <...> / А, впрочем, для здоровья (так звучит в кадре. – А. Р.) / Полезны холода. / Робкие стремления, / Скромный аппетит, / А сердце тем не менее, / <...> / Возьмет – да пошалит. / Сердце подурачится, / Споет навзрыд, / И хочется, и колется, / <...> / И мама не велит <...>» В результате Воробьянинов бездарно промотал половину капитала концессии, и стулья воробьяниновского гарнитура были распроданы поодиночке. Танцевальный номер Бендера, исполненный им вместе с мальчишками-беспризорниками, должен был показать уверенность технического директора концессии в том, что ничего еще не потеряно.

Случайная встреча «товарища Бендера» и покинутой им супруги в редакции газеты «Станок» привела к длительному преследованию технического директора обманутой женой на мотив той же песни «Ах, какая жалость». Остап в ответ на упреки жены в том, что он обокрал ее, сообщал героине Л. Федосеевой-Шукшиной о необходимости для них «разойтись как в море корабли». Режиссерская ирония подчеркивалась тем, что песенный номер «Жестокое танго» повторялся в иной, чем ранее, вариации, но суть дела и основа смысла сохранялась: «Уходя в дальнейшее пространство / Я блесну непрошенной слезой / В страсти, как и в счастье, / Все мы ищем постоянство, / Но ничто не вечно под луной <...>» Разорвав окончательно отношения с Грицацуевой, «товарищ Бендер» завершал сцену в редакции снова на мотив номера «Ах, какая жалость», выбрасывая в окно два стула воробьяниновского гарнитура, внизу, стоя на улице, их ловил бывший владелец – ныне «особа, приближенная к императору» и «отец русской демократии».

Песня Подколесина в исполнении актера театра «Колумб» (воплощенного, в свою очередь, Н. Караченцовым): «Все хотят, что б я вставал и бегал, / А я хочу сидеть и не вставать. / Все хотят, что б я чего-то делал, / Все хотят, что б я чего-то делал, / А я прошу ко мне не приставать / <...> / Все кричат, ты должен, / Я никому не должен ничего <...>», – перекликалась с образом великого комбинатора, показывая независимый характер сына турецкоподданного.

Номер «Песня на пароходе»: «Закройте вашу книжку, / Допейте вашу чашку / Дожуйте ваш дежурный бутерброд, / Снимите и продайте / Последнюю рубашку / И купите билет на пароход. / Ну что там ваши сводки, анкеты и доклады / Когда повсюду рядом там и тут / Счастливые находки, таинственные клады / Неужели так и пропадут <...> / Ах, знаю, знаю, знаю, / Порядок есть порядок. / Все клады и находки учтены. / Записаны в анкетах, / Отмечены в докладах / И законами все защищены. / Они помогут делу, / Они послужат людям, / Я знаю это, знаю наперед. / И значит мы не станем, / И значит мы не будем / Покупать билет на пароход. / Ах, неужели, неужели, / Неужели не хочется вам, / Налетая на скалы и мели, / Тем не менее плыть по волнам? / В бурном море людей

и событий, / Не щадя живота своего, / Совершите вы массу открытий, / Иногда не желая того», – призван был передать неиссякаемую уверенность Остапа в успехе предприятия.

В Васюках, в кульминации сцены сеанса одновременной игры с местными шахматистами-любителями Остап вдруг спел а capella «Пора удирать!». Хор шахматистов сразу же откликнулся: «Пора, брат, пора!».

Музыкально-драматическая структура захаровских «Двенадцати стульев» завершалась, как и положено – лейтмотивом, то есть закадровым исполнением все того же номера «Песня Остапа». Визуальная картинка показывала спящего великого комбинатора, камера облетала вокруг него, словно бы прощаясь с сыном турецкоподданного навсегда. К Остапу приближался Киса Воробьянинов с бритвой в руке, он боялся, что его компаньон по концессии бросит его и заберет себе все драгоценности мадам Петуховой. Преодолевая страх и нерешительность, Ипполит Матвеевич делал резкое движение рукой вниз, и, судя по крику Остапа и потому, как резко песня оборвалась, можно было понять, что бывший предводитель уездного дворянства сделал свое дело.

Телефильм «Двенадцать стульев» (1976) стал для телетеатра Марка Анатольевича Захарова тем же, чем был для захаровского драматического театра спектакль Московского Театра Сагиры «Доходное место» (1967), то есть – картиной, заложившей основные параметры поэтики телетеатра Захарова.

«Двенадцать стульев» – авторское сочинение Захарова, при создании этого телефильма он выступил и как сценарист, и как режиссер-постановщик. Телефильм «Двенадцать стульев» – сочинение поэтическое, подчиняющееся, как и драматические спектакли лидера Ленкома, принципам фантастического реализма в том понимании, какое вкладывал в это понятие Е. Б. Вахтангова.

Приемы и методы построения действия, изображения и звука захаровского телефильма имели разное происхождение (телевидение, кинематограф, драматический театр, эстрада, цирк, мюзикл и пр.), намеренная, программная эклектика приемов и режиссерских подходов не исключала целостности художественного решения, во главу угла было поставлено взаимодействие элементов художественной структуры фильма со зрителем, контакты с которым осуществляются, как и в захаровском драматическом театре, на разных уровнях. Контакты эти игровые, включая и способ существования актера. Фрагментарное построение, обилие реприз, аттракционов, песенно-танцевальных номеров соединены в целостную структуру воздействия на зрителя благодаря монтажным и музыкальным приемам компоновки сюжета.

В картине широко использовался прием *повторов*; текст в кадре и за кадром сопоставлялся с изображением по принципу *контрапункта*; ритм развертываемых коллизий регулировался разнообразными

аттракционами (собственно аттракционами, сценографическими аттракционами, номерами вокальными и танцевальными, репризами; и др.).

Телефильм «Двенадцать стульев» по жанру – *лирико-романтическая драма*. Остап Бендер Миронова выступил «наследником по прямой» и таким же «негероическим героем», каким был мироновский Жадов в «Доходном месте» 1967 года. «Негероические герои» Захарова-Миронова не были способны радикально преобразовать окружающий мир; им до поры до времени удавалось приспособиться, адаптироваться к условиям и правилам общежития, социального существования, но до конца в них они так и не вписывались; они «выламывались» из общего строя, опираясь на свой кодекс правил, принципов, установок и табу. Соблюдение этих внутренних установлений – основа основ для самосохранения человека, что принципиально важно для захаровских «негероических героев», у каждого из них есть некая граница, переступить за которую невозможно ни при каких обстоятельствах.

В структуре действия присутствуют элементы *монодрамы*, то есть показ событий дан словно бы глазами Остапы Бендера. Сын турецко-подданного в определенном смысле «играет в бога», как профессиональный аферист он до поры до времени манипулирует своим окружением и управляет им, но и его власти приходит конец, в финале даже Киса Воробьянинов выходит из подчинения. Остап Миронова – художник в широком смысле слова, он актер, который пытается найти свое индивидуальное место в окружающем мире, чтобы провести свой утлый парусный кораблик между огромными современными стальными судами-монстрами, не позволить им раздавить себя.

Телефильм Захарова 1978 года «Обыкновенное чудо» в круг внимания исследователей попадал лишь в рамках исследований, посвященных собственно театральной сфере деятельности лидера Ленкома²⁷³.

В анонсе к выходящему на телеэкраны фильму Захаров написал: «<...> у нас речь пойдет о любви. Юноша и девушка влюбляются друг в друга, что, конечно, обыкновенно. Ссорятся, что тоже не редкость. Едва не умирают от любви. И, наконец, сила их чувства доходит до такой высоты, что начинает творить настоящие чудеса. А это и удивительно, и необыкновенно»²⁷⁴.

Захаров создавал фильм как собственное *поэтическое сочинение* и в процессе написания сценария фильма активно работал с исходным литературным материалом, в творчестве Е. Шварца лидер Ленкома обнаружил близкого себе автора и с текстом «Обыкновенного чуда», и со структурой этого текста оперировал бережно, подвергая их лишь минимальным изменениям, что были продиктованы законами музыкального кино.

²⁷³ См., напр.: Силина И. Жажда // Т. 1992. №2. 30–32.

²⁷⁴ Захаров Марк. «Обыкновенное чудо» // ТиР. 1978. №11. С. 49.

В шварцевской пьесе логика развития событий подчинялась логике волшебства и озорства Волшебника, который, увидев однажды на прогулке молодого медведя, не смог удержаться от искушения пошалить и превратил его в человека, поставив условием обратной трансформации поцелуй влюбленной в Медведя принцессы. У Захарова Волшебник (О. Янковский) превращен в писателя, который на глазах зрителей картины сочиняет: и перипетии ее сюжета; и образы ее персонажей – Хозяйки (И. Купченко), Медведя (А. Абдулов), Короля (Е. Леонов), Принцессы (Е. Симонова) и др.; и особенности их поведения – как, например, в музыкальном номере «Хора фрейлин» (по ходу его исполнения герой О. Янковского делает такие движения рукой с пером, как будто дирижирует этим хором); и многое другое. Логика событий в сюжете захаровского «Обыкновенного чуда» определялась логикой процессов, происходивших в творческой фантазии Волшебника-сочинителя.

Любовный мотив в сюжете «Обыкновенного чуда» Захарова был представлен несколькими взаимодействующими друг с другом *вариациями*. Так, истории любви Медведя и Принцессы сопоставлялась с сюжетной линией влюбленного в собственную жену Волшебника: сможет ли молодой человек, как это сделал Хозяин, найти в себе мужество любить; хотя, в случае с Волшебником, дело обстоит значительно сложнее, ведь он заранее знает финал собственной любовной истории, поскольку, в отличие от своей супруги, бессмертен. Но и представления о любви Хозяина и Хозяйки, пусть во многом и схожие, но – отнюдь не тождественные: придуманная Волшебником история о том, что после поцелуя влюбленной в Медведя принцессы тот вернется к своему естественному состоянию и сбежит в лес, совсем не по душе Хозяйке, а ее муж уверен – влюбляться полезно в любом случае. Переживающий за дочь Король согласен на превращение героя А. Абдулова в медведя (не в хоряка же, в конце концов; и потом, как полагал герой Е. Леонова, медведя можно причесывать, а тот, в свою очередь, и спляшет при случае); подобный вариант развития событий совершенно не приемлем для Принцессы, она слишком любит Медведя. Вариации любовной истории представлены и в варианте Эмилия (Ю. Соломин), и в варианте Эмилии. И даже у Министра-администратора (А. Миронов) есть свои представления о любви, даже он по-своему способен на возвышенное чувство.

Рассказываемая Захаровым история носила ярко выраженный лирический характер: в картине Волшебник сочиняет для своей жены последнюю сказку, а ведь пьеса «Обыкновенное чудо» стала последним произведением Е. Шварца.

Условный характер происходящего был с первых кадров подчеркнут режиссером в откровенно театральных декорациях художника-постановщика Людмилы Кусаковой, построенных частично

в каком-то заброшенном песчаном карьере, частично в павильонах «Мосфильма». Оформление картины свободно соединяло фантастическую живопись (это и своего рода задник с изображением некоего сказочного зверя, ассоциирующемся с медведем лишь при очень живом воображении; это и картина, на которой запечатлен пойманный сетью канатов дракон; и др.) с элементами объемных декораций, частично воспроизводящих дом Волшебника и интерьеры трактира «Эмилия»; с реальными предметами и вещами (столами, стульями и посудой, бытовой и специальной, как из лаборатории алхимика; подвешенной к стеклянному шару модели корабля; пустыми рамами для картин и прямоугольной, и овальной форм; многочисленными зеркалами; пистолетами, шпагами и охотничьими ружьями; и др.); наконец, с находящимися тут же, в кадре, настоящими лошадьми.

Кинематографическая композиция захаровского «Обыкновенного чуда» строилась на основе трех взаимосвязанных принципов: это, во-первых, логика сюжета, сочиняемого Волшебником-Хозяином на наших глазах, как уже говорилось; во-вторых, законы музыкального строения действия; в-третьих, монтажные переходы на основе аттракционов.

Режиссер «Обыкновенного чуда» вместе с оператором фильма Николаем Немоляевым создали сложнейшую картину визуальных образов, мелькающих в воображении Волшебника, чтобы зрительно передать спонтанность творческого процесса, происходившего на глазах зрителя.

Начало фильма представляло собой череду быстро сменяющихся кадров, показывавших фрагменты декораций вперемежку с картинкой, на которой где-то в горах герой А. Абдулова сидел за пианино; вспышками фейерверка; изображением сидящего за письменным столом Волшебника с гусиным пером в руках и стоящей слева от него Принцессой; языками пламени открытого огня; вращением вокруг вертикальной оси подвешенной к стеклянному шару модели корабля; картинкой работающего часового механизма; и др. Все это служило кинометафорой пробуждающегося в сознании Хозяина творческого процесса.

Вот за стеклом, в рамке окна, мелькнуло лицо человека с ружьем за спиной – лишь в конце первой серии фильма выяснится, что это – Охотник (В. Ларионов); так, с первых кадров, Захаров вполне в духе техники хорошо сделанной пьесы готовил зрителя на бессознательном уровне к развязке рассказываемой истории (правда, показанное с самого начала ружье в финале картины так и не выстрелит, но такова специфика парадоксального сюжета «Обыкновенного чуда»).

Наконец, в глубине сильно затемненного кадра видна была прямоугольная рама для отсутствующей картины, своими размерами она породила ассоциации с окном в некий загадочный мир, и в рамке этой картины

расположился молодой человек (А. Абдулов), сидящий на нижней части рамы словно бы на «подоконнике» (при этом в левую сторону кадра частично попал закрепленный на штативе софит – еще одно свидетельство театральной условности происходящего). Выглядел молодой человек, особенно его прическа, очень современно, вполне в духе 1970-х годов. Рассмотреть костюм героя А. Абдулова в этот момент было невозможно (Л. Кусакова выступила в захаровском фильме и в качестве художника по костюмам), лишь большой отложной воротник его белой рубашки, отороченный лентой кружев, выдавал принадлежность данного персонажа иным мирам и временам. Волшебник подходил к герою А. Абдулова и по-отечески, словно собственному сыну, ворошил волосы тому, кто пока еще выступал фантомом его творческого воображения. Этот жест будет повторен, когда герой А. Абдулова появится в доме Хозяина уже в качестве реального персонажа разыгрываемой истории – Медведя.

В картине Захарова широко использовалась система повторов.

Это и *повторы эпизодов* как система удвоения действия: сцена сначала дается так, словно бы она рождается в воображении Волшебника; потом тот же фрагмент сюжета показывается как происходящий в реальности.

Вот в сознании героя О. Янковского звучит воображаемый обмен репликами с Хозяйкой:

Волшебник. Здравствуй, жена. Тебя кто-то обидел?

Хозяйка. Ты!

Волшебник. Грубиян! Что ж я, окаянный, наделал?

<...>

Хозяйка. А кто обещал жить как все?

Волшебник. Жить как все!..

В кадре появлялась Хозяйка, и данный диалог произносится Хозяином и героиней И. Купченко в непосредственно разыгрываемой сцене.

Вот Волшебник придумывает реплику: «Чудесная, она совсем не похожа на королевскую дочь». И чуть позже, отвечая на вопрос Хозяйки о принцессе, Король в своем рассказе слово в слово повторяет: «Чудесная, она совсем не похожа на королевскую дочь».

Вот Хозяин произносит: «Мне кажется, все должны любить вас». Эту реплику воспроизводит дословно Медведь во время знакомства с героиней Е. Симоновой как составную часть произносимого ими диалога.

Это и *повторы реплик* как таковых. Так, например, Хозяин при первом появлении Медведя произносит «Здравствуй, здравствуй, сынок!»; через какое-то время следует диалог:

Волшебник. Тебе трудно, сынок?

Медведь. Быть настоящим человеком очень нелегко.

Это и *повторы мизансценические*. Так, при первом появлении в доме Хозяина герой Е. Леонова снимал с головы корону и вешал ее, словно самый обычный головной убор, на некое подобие

вешалки-крюка; в сцене знакомства Медведя и Принцессы герой А. Абдулова вешал на вбитый в живописный задник гвоздь свою ковбойскую шляпу, и она закрывала от зрителей голову изображенного там фантастического зверя, словно бы откладывая на время задуманный Волшебником финал. Устойчивым рефреном через фильм пройдет повторяющаяся мизансцена, когда излишне любопытный Придворный маленького роста (В. Урюпин) оказывался слишком близко от Короля либо по собственной инициативе, либо – был подставлен под горячую руку героя Е. Леонова Министром-администратором; в любом случае, Король, взявшись ладонью за лицо несчастного, грубо отталкивал его.

Облик героев – продолжал прием соединения фантазии и реальности.

Медведь А. Абдулова действительно выглядел как ковбой, словно бы ворвавшийся в захаровскую картину из американского вестерна (черная кожаная куртка, коричневых тонов кожаные штаны, ковбойская шляпа и уже знакомая зрителю белая рубашка с большим отложным воротником). Из вестерна или не из вестерна заимствовал данный облик Захаров – вопрос и спорный, и открытый, но вот некоторые признаки классического американского мюзикла в захаровском «Обыкновенном чуде» были налицо (музыка к фильму написана Г. Гладковым, тексты песен сочинены Юлием Кимом, который в титрах картины был обозначен под псевдонимом Ю. Михайлов).

При своем первом появлении в кадре верхом на лошади и с раскрытой книгой в руке Принцесса выглядела как нарочито кукольная и одетая подчеркнуто по-детски (белое платье с достаточно короткой юбкой, ниже коленей, но не скрывающей длинные штаны, как у девочки-подростка; и прическа у героини Е. Симоновой была совсем как у куклы – челочка, две косички, завитые локонами-колечками). Череда кадров, необходимых для представления Принцессы, сопровождалась звучащей за кадром «Песней Волшебника» (в исполнении Л. Серебренникова): «<...> Из миража, из ничего, / Из сумасбродства моего / Вдруг возникает чей-то лик, / И обретает цвет и звук, / И плоть, и страсть!» Героиня Е. Симоновой словно бы следовала за Волшебником, в это движение вклинивалась монтажная последовательность картин: вот Принцесса расположилась в прямоугольной раме точно в такой же позе, что и чуть ранее Медведь; вот Принцесса в позе скромницы замерла на мгновение в овальной раме, словно на портрете, и лишь лукавая улыбка Е. Симоновой выдавала скрытую иронию, заключенную в этом кадре; вот Принцесса сидела за письменным столом Волшебника, подперев голову ладонями, а ее широко расставленные локти прижимали к столу бумаги Хозяина, не давая хотя бы части из них разлететься от налетевшего порыва ветра; вот лицо Принцессы было показано сквозь языки пламени; вот Принцесса и Волшебник соединяли ладони

рук, а их пальцы сплетались в крепкое рукопожатие; вот Принцесса, встав на камень, пробовала звучание развешенных на ветвях дерева небольших колоколов и колокольчиков (эта мизансцена будет повторена во время первой встречи героини Е. Симоновой и Медведя, как и сцена сплетения пальцев в рукопожатие, только место Волшебника займет Медведь); и т.д.

Переброска действия из дома Волшебника в занесенный снегом горный трактир «Эмилия» была сделана следующим образом: Хозяин отбрасывал кипу исписанных листов в сторону и подходил к картине, где был изображен дракон, который не мог улететь из-за системы удерживающих его канатов; зритель видел в руке Волшебника складной нож с выбрасывающимся лезвием, показанный крупным планом; нож раскрывался, и Хозяин с силой вонзал лезвие в нижнюю часть холста, а потом разрезал полотно картины движением снизу вверх, словно вспарывал брюхо ненавистному кровному врагу. Чернота открывшегося разреза превращалась в полное затемнение, потом в глубине кадра появлялось светлое пятнышко от изображения язычков пламени, при «наезде» на них камеры они превращались в огонь горящих поленьев в очаге, и сидящий в стороне Трактирщик произносил: «Ну и погодка... Сколько лет живу здесь, на горной вершине, среди вечных снегов, а такого урагана не припомню. Хорошо, что трактир построен надежно <...>. Трактир „Эмилия“...» Рядом переодетая юношей Принцесса чистила шомполом охотничье ружье. Трактирщик вспоминал свою возлюбленную: «Эмилия, Эмилия... Она уже седая, наверное, теперь. Замужем давно. А все-таки мечтаю хоть голос ее услышать...» Раздался стук в дверь, в трактир явился Король со всей своей свитой, включая и Первую королевственную даму – Эмилию (Е. Васильева).

Произошедшая в трактире встреча Медведя и переодетой учеником охотника Принцессы стала неожиданностью для Волшебника. Ссора влюбленных быстро переросла в дуэль, но в самый ее разгар в изображение вклинился кадр, в котором укрытый с головой и, видимо, спящий герой О. Янковского резко вскакивал и недоуменно осматривался по сторонам, поскольку вокруг него, внутри его собственного дома, кружились снежинки падающего неизвестно откуда снега. Волшебник открывал люк, ведущий в подпол, и после затемнения кадра картинка снова возвращалась к ожесточенному поединку Медведя и некоего «неизвестного» на шпагах.

Оставшись в одиночестве, Медведь обнаруживал в трактире, занесенном снегом в горах, Волшебника, который кричал ему: «Трус! Трус!» За кадром исполнялась «Песня Волшебника», на фоне звучащих строк «Нелепо, смешно, безрассудно, / Безумно – волшебно! / Ни толку, ни проку, / Не в лад, не попад – совершенно! <...>» Медведь доставал пистолет, наводил его сначала на Волшебника, потом приставлял дуло

к собственному виску, словно собираясь покончить с собой, но тут ему на ум приходила какая-то иная мысль, и в последнем кадре первой серии герой А. Абдулова стоял на фоне большой мишени. Для зрителей, не знакомых с пьесой Е. Шварца, данный кадр представлял собой загадку, что вполне входило в планы Захарова держать зрителя на голодном информационном пайке.

Калейдоскоп визуальных картин, смонтированных в начале второй серии, демонстрировали определенную дистанцированность героев изображаемой истории от ее автора, в видениях Волшебника героиня Е. Симоновой представала в нескольких обликах уже не девочки, но вполне взрослой женщины, одетой в стильные туалеты и с роскошными шляпами на голове. Образ прежней Принцессы-девочки появлялся в раме, где ранее располагалось изображение плененного дракона; в череде сменяющихся коридоров, в лабиринтах множась зеркальных отображений уже не героиня Е. Симоновой следовала за Волшебником, но Медведь пытался настигнуть Принцессу. Это были уже видения героя А. Абдулова, материализованные в череду изображений, и лишь появление в кадре Трактирщика возвращало Медведя к реальности.

Второй композиционный принцип, используемый в построении действия захаровского «Обыкновенного чуда», – *принцип музыкальный*.

Захаров лукавил, заявляя следующее: «Когда мне предложили работу над пьесой Шварца, сразу захотелось сделать фильм музыкальный. Сказка Евгения Шварца необыкновенно поэтична, по жанру – это сложное философское произведение, сочетающее в себе лирическое начало с иронической притчей, гротеском. Прекрасная музыка Геннадия Гладкова во многом помогла нам выразить авторский замысел. Музыка в фильме много, однако, было бы неверным назвать эту телевизионную постановку *мюзиклом*. Музыкальное оформление картины многопланово, оно несет значительную смысловую нагрузку» (курсив мой. – А. Р.)²⁷⁵. Музыкальное оформление захаровского «Обыкновенного чуда» действительно было многоплановым, но само *музыкальное строение* фильма Захарова вполне соответствовало *структуре классического мюзикла*. Музыкальные фрагменты, выполненные в виде вокальных номеров или инструментальных тем, в захаровской картине не являются собственно *вставными номерами* и не превращают композицию фильма в *номерную структуру*, но входят во взаимодействие с игровыми фрагментами фильма и дают приращения новых смыслов, сюжеты вокальных номеров выступают составными элементами общего сюжета.

В уже приведенном примере использования «Песни Волшебника» поэтический сюжет вокального номера был призван дополнить визуальный

²⁷⁵ Захаров Марк. Король, принцесса, медведь и прочие // ЛГ. 1979. 20 дек. С. 8.

ряд монтажных кадров и помочь воссоздать в метафорической форме процесс рождения художником образа сказочной Принцессы.

Вспыхнувшая первая любовь заставила героиню Е. Симоновой по-новому увидеть свое окружение. Картины прибытия придворных, которые, наконец, добрались до места, даются без звука и в замедленном темпе, словно в слегка заторможенном от нахлынувшей первой влюбленности восприятию Принцессы. «Какие вчерашние, домашние лица», – произносит она. И резким *контрастом* по отношению к лирической атмосфере предшествующей сцены знакомства героев Е. Симоновой и А. Абдулова звучал «Хор фрейлин»: «Кошмар! Позор! Кабак! Бедлам! / Да что же это, в самом деле? / Порядочных женщин, воспитанных дам, / Держать буквально в черном теле? <...>»

Вокальный номер, исполняемый фрейлинами и Первой королевственной дамой в качестве запевалы: «<...> Чтоб он подох, так черта с два, / Добра не жди от паразита. / На кой мне дьявол моя голова, / Когда она три дня не мыта? / Где мыло? Где мочалка? Где? <...>», – напрямую подводит к кадру, где Министр-администратор (А. Миронов), отбившись от назойливых придворных и уединившись в сторону, подсчитывал первые бизнес-результаты своей деятельности: «<...> Итого за утро шесть фунтов, неплохо!..» Но день только начался, и поэтому проходящая мимо Хозяйка воспринималась героем А. Миронова как еще один легкий приз, который сам идет в его руки. Министр-администратор был даже несколько удивлен, почему героиня И. Купченко так остро воспринимала его вполне здоровое и по-деловому лаконичное предложение: «Ровно в полночь... Приходите к амбару, не пожалеете».

Хозяйка. Вы сумасшедший?

Министр-администратор. Напротив, я так нормален, что порой сам удивляюсь.

Хозяйка. Вы негодай?

Министр-администратор. Да, а кто нынче хорош? Вот я, например, вижу, летит бабочка, головка крошечная, безмозглая, крылышками бяк-бяк-бяк, головка крошечная, безмозглая, крылышками бяк-бяк-бяк... ну, дура-дурой! Воробушек тоже не лучше. Береза – тупица, дуб – осел, речка – кретинка, облака – идиоты, (*ржание лошади: «и-го-го»*) лошади – предатели, люди мошенники, а что делать? Весь мир таков, что стесняться нечего...

Жизненное *credo* героя А. Миронова органично обуславливало и характер представляемой им вариации любовного сюжета, что предполагала скоротечную интрижку с Хозяйкой; суть данной разновидности любовной истории вполне передавали «Куплеты Администратора»: «А ба-бо-чка крылышками бяк-бяк-бяк-бяк, / А за ней воробушек прыг-прыг-прыг-прыг, / Он ее голубушку шмяк-шмяк-шмяк-шмяк, / Ам ням-ням-ням, да и шмыг-шмыг-шмыг-шмыг! <...>»

Во второй серии Трактирщик, отправляя на отдых Медведя, который рвался бежать от Принцессы как можно дальше, по личному опыту знал, что для героя А. Абдулова необходима была короткая передышка. Покинуть засыпанный снегом трактир все равно невозможно, а от самого себя тем более не убежишь:

Трактирщик. А где покой? Не найти тебе покоя. Запрись в монастырь, одиночество напомнит о ней. Открой трактир у дороги, каждый стук в дверь напомнит тебе о ней.

Эмилия (*фоном начинает звучать музыка «Дуэта Эмиля и Эмили»*). Черт побери, свеча в моей комнате все время гаснет!

Трактирщик. Это неудивительно, ведь я думал о вас, Эмилия.

Эмилия. Черт меня побери!..

Эмилия была смущена, она пыталась объяснить, как изменилась она за прошедшие годы, как огрубела, как пристрастилась курить матросский табак, но Трактирщик возражал ей: «Вы всегда были такой. У вас всегда был упрямый и гордый нрав, теперь он сказывается по-новому, вот и вся разница. На любых многолюдных маскарадах я узнавал вас под любой маской <...>». Короткое изображение картины маскарада сменялась, казалось бы, классическим вставным визуальным и музыкальным номером – «Дуэтом Эмиля и Эмили» (за кадром поют Л. Серебренников и Л. Долина). На деле это было окрашенное в иронические тона возвращение к временам безмятежной влюбленности, и по окончании номера Трактирщик, словно ставя точку в предшествующем дуэте диалоге, произносил: «Что мне маска, что надело на вас время?!»

Горький характер придавал иронии тот факт, что причиной многолетней разлуки Эмиля и Эмили был сущий пустяк; когда-то давно, на балу, она целовалась с другим, потому что Эмиль танцевал с дочкой генерала и что-то нашептывал ей на ухо.

Трактирщик. Я шептал ей «раз, два, три», она все время сбивалась с такта.

Эмилия. Смешно.

Трактирщик. До слез...

Ирония в обрисовке Первой королевственной дамы заключался и в том, что на просьбу Эмиля помочь ему устроить дела двух влюбленных, Медведя и Принцессы, Эмилия под музыкальную тему «Хора фрейлин» устраивала в трактире страшный переполох:

Эмилия. Бей в барабаны! Труби в трубы!

Трактирщик. Какие трубы?!

Эмилия. Не обращайтесь внимания, дворцовая привычка! Шпаги вон, к бою готовься! Подъем! Подъем!..

Трактирщик. Все понятно. Эмилия была замужем за дворцовым комендантом. Разве он понимал, на ком женат, этот грубиян, царствие ему небесное...

Музыкальный номер «Баллада Администратора», который представлял собой соединение фрагментов того, что можно было бы назвать «арией», и элементов того, что выступало в роли своего рода «речитатива», буквально воспроизводил фрагмент сюжета: чередуя пение с рассказом как таковым, баллада повествовала о том, что Принцесса решила выйти замуж за первого встречного, каковым и оказался герой А. Миронова.

Подобное намерение Принцессы вынудило Медведя открыть героине Е. Симоновой причину своего нежелания поцеловать ее, что приводило влюбленных к бесповоротному разрыву. Далее следовал последний в картине вокальный номер, имевший некоторые основания считаться вставным в общую структуру фильма номером, и все же таковым не являлся. «Прощальная песня» в исполнении А. Миронова призвана была показать, что история, сочиненная Волшебником, окончательно исчерпала себя: «Займемся обедом, / Займемся нарядами, / Заполним заботами быт. / Так легче, не так ли? / Так проще, не правда ли? / Не правда ли, меньше болит?»

Сказка закончилась, и Король, Принцесса, придворные покидали трактир; вслед за ними собрались уезжать Эмиль и Эмилия, Охотник и его ученик (А. Леонов); в дальнейшем всех их ждала обыденная повседневная жизнь. Медведь, который так и не поцеловал Принцессу, в качестве оправдания приводил Волшебнику, казалось бы, резонный аргумент: «Вы же знаете, чем это закончится!» И получал исчерпывающий ответ: «Не знаю! Я тебе не буду больше помогать, ты мне – не интересен!..»

Наконец, третий композиционный принцип, определяющий строение действия захаровского «Обыкновенного чуда», – переход от одного фрагмента картины к другому посредством аттракциона. Основное назначение аттракционов – смена ритма течения действия и характера его эмоциональной наполненности.

Это выпавшая из рук Хозяйки и разбившаяся чашка в момент, когда героиня И. Купченко узнавала, что их молодого гостя зовут Медведь.

Вот Король, дабы продемонстрировать, каков он «тиран» и «деспот», подзывал маленького придворного, просил его поздороваться с хозяйками, и пока герой В. Урюпина, сняв с головы шляпу-котелок, кланялся Хозяину и Хозяйке, герой Е. Леонова двумя пальцами левой руки брал придворного за нос, а правой рукой – поливал его голову содержимым кофейника. «Видите, что творю?! И, самое обидное, не я в этом виноват. Правда?» – спрашивал Король у придворного. «Правда», – отвечал тот, гнусавя зажатými пальцами Короля носом. «Все, свободен...» – произносил герой Е. Леонова, брезгливо отпуская нос маленького придворного, а тот, затравленно сверкая глазами, присоединялся к группе придворных, замерших в дверном проеме. «Вот что делаю!..» – произносил Король, на мгновение отвернувшись, и неожиданно бросал в них тарелку,

но хорошо выдрессированные приближенные успевали закрыть дверь и спрятаться за ней.

Медведь был потрясен тем, что случайно встреченная им милая девушка оказалась Принцессой, и в кадре густое молоко словно в замедленной съемке переливалось через край чашки, растекалось по столу и постепенно заполняло все изображение однородным белым цветом.

Министр-администратор в процессе исполнения куплетов про бабочку и воробушка по-своему воодушевлялся, герой А. Миронова словно бы взлетал и парил в воздухе, чтобы, по окончании пения, прыгнуть к ногам Хозяйки, и, спустившись тем самым с высоты мечты на грешную землю, уже деловито спросить: «Ну как, придете?..» А узнав, «кто у нас будет муж...», вынужден был извиняться, хотя и сделал это с присутствующей герою А. Миронова наглостью.

Поскольку пребывание в гостях у Волшебника Королю нравилось, герой Е. Леонова стрелял из револьвера в дирижера, и оркестр по взмахам его палочки начинал весьма экспрессивно играть лихую мелодию, а Король сообщал Хозяину и Хозяйке: «Дом устроен славно, с любовью, так взял бы и отнял <...>. Вот хорошо, что я здесь, а не дома. Дома бы я не удержался и заточил бы вас в Свинцовую башню...» И, поскольку, как признался герой Е. Лебедева, «все мы, изверги, на одно лицо...», еще в планах Короля появилось намерение кутить, «<...> весело, добродушно, со всякими безобидными выходками...», а именно – бить посуду, поджечь овин...

Резкий поворот сюжета в виде аттракциона бегства от придворных сначала Медведя, которого привело в ужас желание Принцессы его поцеловать, а потом – и самой героини Е. Симоновой, переодетой юношей и с револьвером в руке угрожавшей, что убьет каждого, кто последует за ней, был разделен на две части другим аттракционом. В промежутке между тем, как прямо в горы, не разбирая дороги, ускакал Медведь, а за ним – последовала и Принцесса, что вызвало восхищение Волшебника («Ах, какая девушка!..»), Король объявил всех придворных приговоренными к смерти. Герой Е. Леонова приказывал Палачу (В. Долинский) приготовиться, тот доставал из специального кофра топор и деловито приводил свой «инструмент» в рабочее состояние на заточном станке, испускавшим целый сноп раскаленных искр.

Встреча Медведя и переодетой в ученика охотника Принцессы, произошедшая в трактире «Эмилия», начиналась как забавный и эффектный аттракцион – схватку на шпагах героя А. Абдулова и некоего «незнакомца», оскорблявшего его возлюбленную. Но когда Медведь прижал «наглеца» к стене и приставил к его горлу лезвие клинка, раздался вопль: «Папа!..» Герой А. Абдулова снимал с «незнакомца» берет, и сцена приобретала *пронзительную, лирическую* ноту:

Медведь. Принцесса, это вы?! Какое счастье! Зачем вы здесь?

Принцесса. Три дня я мчалась за вами. Да, чтобы сказать, как вы мне безразличны! Слышите?! Я не собиралась целовать вас. Я и не думала влюбляться в вас. (*Со слезами в глазах*) Вы меня так обидели, что я все равно отомщу вам. Я докажу, что вы мне безразличны. Умру, но докажу!..

Захаров не мог не насытить свой фильм современными *аллюзиями*.

Вот аллюзии житейского плана, поданные не без иронии. Жена Волшебника не склонна считать придуманную мужем историю удачной:

Хозяйка. <...> О принцессе вы не подумали?

Волшебник. Ничего, влюбиться полезно.

Хозяйка. Бедная влюбленная девушка поцелует юношу, и он превратится в дикого зверя.

Волшебник. Дело житейское.

Хозяйка. Да, но потом он убежит в лес.

Волшебник. Бывает, убегают...

Социально-политические аллюзии были представлены вполне узнаваемыми фигурами «нашего рубахи-парня, нашего королька» и обслуживающего его «снабженца» Министра-администратора.

Лирическим характером обладали фрагменты захаровской картины, посвященные Охотнику, который больше не охотился и вел со своими завистниками весьма утомительную борьбу за собственную славу. Особенно хорошо были различимы ноты *авторской самоиронии* в такой, например, реплике героя В. Ларионова: «Вот как начнут там, внизу, обсуждать каждый мой выстрел. Лису, мол, он убил как в прошлом году, ничего нового не внес в развитие охоты!.. А если вообще, чего доброго, промахнешься?! Это я-то, который бил без промаха всю жизнь...» И потому такой соблазнительной станет для Охотника возможность гарантированно и без лишних хлопот убить «юбилейного», сотого медведя.

Бытийные аллюзии могли быть прочитаны в поведенческих моделях, связанных с узнаваемыми жизненными установками. Например, такой, как у героя Е. Леонова: «<...> Вы скажете, надо отвечать за все самому, не сваливать на товарищей, жену, соседей. Я все знаю. Но я не гений, это выше моих человеческих сил...»

В еще большей степени в захаровской картине узнаваемы жизненные ситуации, продиктованные теми или иными представлениями героев о том, какое место должна занимать в их жизни любовь. Вот изложение одной из таких поведенческих моделей в версии Первой королевственной дамы: «Много, много лет назад я стояла у окна, а юноша на горячем черном коне мчался прочь по горной дороге <...>. Ни разу с тех пор не видела я бедного юношу. Как вы знаете, вышла замуж за другого, и вот жива, покорно и верно служу...»

О жанре своего «Обыкновенного чуда» Захарова высказался следующим образом: «Нам хотелось сделать *веселую и грустную притчу*

о вечных проблемах добра и зла, любви и ненависти, бескорыстия и коварства (курсив мой. – А. Р.)»²⁷⁶. Данное высказывание режиссера мало что поясняет по сути вопроса, и для прояснения проблемы жанра и существа того режиссерского послания, заложенного в художественной ткани захаровского фильма, сначала надо обратиться к литературному первоисточнику – к собственно пьесе. Ранее уже говорилось о том, что в статье И. В. Павлосюка «“Игра в бога“ как драматургический сюжет Евгения Шварца»²⁷⁷ раскрываются те пласты содержания «Обыкновенного чуда» и других шварцевских пьес, которые выводят их за пределы жанра сказки (в любом из возможных вариантов, будь то *сказка-притча*, *философская сказка* и т.д.).

Сюжет «игры в бога» в мировой литературе представлен шекспировской «Бурей», романами «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Остров доктора Моро» Г. Уэлса, «Волхв» Дж. Фаулза и, наконец, пьесой Е. Шварца «Обыкновенное чудо». Принципиальное отличие «Обыкновенного чуда» от других перечисленных произведений «<...> состоит в том, что шварцевский Хозяин вступает во взаимоотношения с выдуманными и вызванными им к жизни персонажами <...>. Финал пьесы и вовсе становится совершенно неожиданным для него <...> Для шварцевского сюжета „игры в бога“ принципиально, что Хозяин помимо роли Творца предстает еще и персонажем разыгрываемой перед зрителями пьесы <...>. <...> сам автор как персонаж <...> в этом случае реален (курсив мой. – А. Р.)»²⁷⁸. Тем самым сюжет «игры в бога» выводится из сферы метафизики и перемещается в сферу творчества и в сферу реальности, что вполне характерно для той исторической эпохи, современником которой был Шварц. Более того, как показал Павлосюк, сюжет «игры в бога» можно рассматривать как метасюжет шварцевской драматургии. Суть данного метасюжета заключена в «<...> том, что положиться в жизни можно только на чувство, дружбу, товарищество, – остальное ненадежно и обманчиво. В подобном отношении Шварц не одинок. Перечисленные категории составляют непрменный набор в произведениях Хэмингуэя (Ernest Hemingway) и Ремарка (E.-M. Remark) (курсив мой. – А. Р.)»²⁷⁹. Тем самым и сюжет шварцевского «Обыкновенного чуда», и метасюжет Шварца в целом можно рассматривать в русле творчества писателей «потерянного поколения».

«Шестидесятник» Захаров, как режиссер сформировавшийся в «оттепельные» 1960-е годы, но профессиональная постановочная деятельность которого в полной мере состоялась в брежневские 1970-е годы, воспринимал «эпоху развитого социализма» как время «потерянное» (именуемое теперь «эпохой застоя»), а себя вполне мог причислить

²⁷⁶ Захаров Марк. «Обыкновенное чудо» // ТиР. 1978. №11. С. 49.

²⁷⁷ См.: Павлосюк Игорь. Указ. соч. С. 82–89.

²⁷⁸ Там же. С. 84.

²⁷⁹ Там же. С. 88.

к «новому потерянному поколению» 1970-х годов, что напрямую скажется на особенностях сюжета и захаровского «Обыкновенного чуда», и на некоторых других его произведениях.

Захаров рассказывал об этом так: «Заколдованный юноша-Медведь, судьбой которого ради забавы управляет волшебник, преодолевает все препятствия и благодаря любви становится настоящим человеком. Рвется таинственная нить, теряют силы волшебные чары. Иначе говоря, талантливое творение, уходя из рук создателя, вопреки всему начинает жить своей собственной жизнью, не угаданной самим автором (курсив мой. – А. Р.)»²⁸⁰.

Финальная часть захаровского «Обыкновенного чуда», соответствующая третьему акту шварцевской пьесы, в значительно большей степени, чем это было ранее, отличалась от своего литературного источника, текст пьесы тут был существенно сокращен, а в лирически прочитанном сюжете – изменены акценты. Героиня И. Купченко подходила к картине, на которой был запечатлен плененный дракон, подносила руку, в которой была тряпка, к середине изображения и движением, словно бы преодолевающим сопротивление, стирала фрагмент картины, за которым оказывалось зеркало.

Хозяйка (*помешивает варенье в специальном медном тазике, стоящем на огне*). <...> Ты написал плохую сказку, теперь ее пора забыть. Придет время, и ты напишешь другую, прекрасную и веселую.

Хозяин. Нет, я не сумею. Эта сказка была последней.

Облик героя О. Янковского существенно изменился, костюм Волшебника утратил признаки причастности к «писательскому» миру, вместо модной в 1970-е годы водолазки, белой рубашки и кофты свободного покроя – плотно запахнутый домашний халат человека, отошедшего от дел, в финальной части захаровской картины Хозяин если и садился за стол, то лишь за обеденный.

Если в пьесе Шварца Волшебник переносил себя и свою жену во дворец, где обитали Король, Принц-Администратор и другие придуманные им персонажи, чтобы проститься с Принцессой, которой герой О. Янковского уготовил трагический конец, то у Захарова героиня сочиненной Волшебником истории приходила к нему в дом сами и делали, что хотели, занимаясь своими обыденными, повседневными делами. Охотник по-прежнему не охотился, писал книгу по теории охоты и печатал ее отрывками, заведовал королевской охотой, женился на фрейлине Аманде (Н. Пушкова), у них родилась девочка, назвали Мушка. Ученик охотника (А. Леонов) женился на фрейлине Оринтии (В. Воилкова), у них родился мальчик, назвали Мишень. Жизнь шла своим чередом. «Рыба тут, – говорил Трактирщик, подразумевая, по-видимому, местность,

²⁸⁰ Захаров Марк. Король, принцесса, медведь и прочие // ЛГ. 1979. 20 дек. С. 8.

где располагался дом Хозяина и Хозяйки, – дешевле, чем у нас, а говядина – в одну цену...». И даже Медведь, вопреки воле Хозяина, сумел преодолеть все препятствия и застал Принцессу живой. «Какой сегодня особенный день, – сообщила присутствующим героиня Е. Симоновой. – Мне все так удается сегодня. Вещи, которые я считала давно пропавшими, вдруг находят сами собой...» Нашелся, наконец, и герой А. Абдулова.

Пронзительная лирическая сцена долгожданной встречи Принцессы и Медведя тронула даже чувства Охотника, вытирая слезы, герой В. Ларионова заряжал ружье и прицеливался. Течение событий прерывалось лирическим отступлением, в котором Волшебник произносил своего рода гимн любви: «<...> слава храбрецам, которые осмеливались любить, зная, что всему этому придет конец. Слава безумцам, которые живут себе, как будто они бессмертны...» Картинка возвращалась к изображению прицелившегося Охотника, но убить сотого медведя ему было не суждено.

Трактирщик (*доставая флейту и обращаясь к герою О. Янковского*). Извини, пожалуйста, не хочу вмешиваться в твои дела, но – произошло чудо.

Волшебник. Да, пожалуй. <...>

Охотник. Позвольте, мне было обещано, что он превратится в медведя. И вы, кстати, мне это подтверждали.

Волшебник. Подтверждал.

Охотник. И где же?!

Волшебник. Подтверждал, потому что глупый я человек, как видно. (*Герой Ю. Соломина кивал головой, словно подтверждая верность данного заявления*). Но теперь об этом не жалею.

Просперо в шекспировской «Буре», добившись с помощью магии справедливости, отпускал Ариэля на свободу, сжигал волшебные книги и вверял свою судьбу Провидению.

«Твоя последняя сказка оказалась забавной, – подводила итог истории героиня И. Купченко, – во всяком случае, удачной, может быть – лучшей...» За спиной героя О. Янковского горел задник с изображением сказочного зверя и другие элементы декораций захаровского фильма, под звучащую за кадром «Прощальную песню» герои, сочиненные Волшебником, уходили прочь от своего создателя, обретая собственную, автономную от автора жизнь.

В картине мира, нарисованной Захаровым в его телефильме, современный человек, включая и самого режиссера, мог обрести опору, помимо любви и товарищества, еще и в творчестве, понимаемом достаточно широко. После «Обыкновенного чуда» сюжет «игры в бога» превратился в *метасюжет* творчества и самого Захарова. Вариации такого сюжета, по крайней мере, можно обнаружить в последующих его

картинах «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Формула любви» и «Убить дракона».

Если подводить итог собственно постановочной работе лидера Ленкома в экранной версии «Обыкновенного чуда», то следует отметить: 1) *условный*, подчеркнуто *театральный* характер действия, предполагающего *обнажение* приема (в том числе и *системы повторов*) и *игровой* способ существования актера; 2) монтаж игровых кусков строился на приемах *визуализации творческого процесса* Волшебника, на композиционных принципах жанра *мюзикла*, на выстраивании ритма разворачивающихся событий посредством *монтажа аттракционов*.

Картина Захарова 1979 года «Тот самый Мюнхгаузен» не только следовала за телефильмом «Обыкновенное чудо», но и во многом стала его продолжением. Не в буквальном смысле, конечно. Если воспользоваться музыкальной аналогией, то основная лирическая тема «Чуда» получила в «Мюнхгаузене» иную *вариацию*. В «Чуде» актуализирован аспект творческий, соотношение человека и мира рассматривается в плане возможностей художника и их пределов; социум представлен здесь персонажами, созданными фантазией О. Янковского-Волшебника. В «Мюнхгаузене» именно социальный аспект взаимоотношений О. Янковского-Мюнхгаузена с возлюбленной, другом, членами семьи и представителями государства вышел на первый план. «Механизм политического раскроя общественной материи, – написала И. Силина, – <...> представлен в этом фильме с чувством глубокого понимания»²⁸¹. Стоит ли удивляться, что исполнителем главных ролей и лирическим alter ego Захарова и в той, и в другой постановках выступил один и тот же исполнитель.

За литературную основу картины было взято драматическое сочинение Г. Горина «Самый правдивый». Захаров вспоминал: «После „Обыкновенного чуда“ я искал сценарий, который мне хотелось бы поставить в кино, и эта пьеса Горина показалась мне очень мудрой и остроумной. Мы договорились, что я приму участие в написании сценария и поставлю фильм»²⁸². Барон Карл Фридрих Иероним фон Мюнхгаузен (1720–1797) реальное историческое лицо. «Внешних его примет молва не сохранила, зато приписала барону множество сочинений – столь невероятных, что взрослые читатели сочли их попросту несерьезными. Рассказчика окрестили вралею, истории переадресовали детям. А те до сих пор зачитываются книгой о приключениях Мюнхгаузена, написанной <...> Эрихом Распе и <...> пересказанной на русский язык Корнеем Чуковским. Ее иллюстратор, <...> Гюстав Доре, превратил барона в смешного старика: нос крючком, винтообразные

²⁸¹ Силина И. Жажда // Т. 1992. №2. С. 30.

²⁸² Цит. по: Кинопарк. С. 53.

усы, самодовольный взгляд. Никакого доверия этот герой внушить не мог. А вот Григорий Горин решил-таки поверить Мюнхгаузену и пьесу о нем назвал „Самый правдивый“. Потом по мотивам этой „комической фантазии“ был написан сценарий – при участии Марка Захарова»²⁸³. В фильме Мюнхгаузен «<...> оказался не похож на себя, прежнего. Молод, обаятелен, умен. А главное, неистребимо верит в красоту мечты и фантазии, в право человека быть самим собой. В картине эта вера как бы проверяется на прочность. Обстоятельства вынуждают Мюнхгаузена отречься от себя: разыграть самоубийство, назваться чужим именем, зажечь „как все“»²⁸⁴. Зато Мюнхгаузен О. Янковского оказался похож на Жадова А. Миронова в захаровском «Доходном месте»; героя, который под давлением жизненных обстоятельств предал собственные идеалы, но в финале находил силы вернуться к самому себе.

И в картине «Обыкновенное чудо», и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен» обнаруживается сюжет «игры в бога». В «Чуде» Волшебник О. Янковского «играет в бога» в рамках своей творческой фантазии, но власть его оказалась не беспредельной даже по отношению к своим творениям. В «Мюнхгаузене» герой О. Янковского «играет в бога» в рамках собственного бытия, стремится выстроить по законам творчества и свою жизнь, и жизнь окружающих. События в рассказанной Захаровым и Гориним истории показывают, что возможности жизнетворчества Мюнхгаузена-демиурга ограничены даже по отношению к его возлюбленной, Марте (Е. Коренева), и к его другу, Бургомистру (И. Кваша), не говоря уже о социуме как таковом.

Захаров утверждал: «Мюнхгаузен, как мне кажется, романтический герой. Сочинитель, фантазер, поэт. Его эксцентрические, дерзкие выдумки нарушают уныние общепринятого стандарта – и вызывают негодование окружающих (выделено мной. – А. Р.)»²⁸⁵. В схожей манере высказался О. Янковский: «Для меня Мюнхгаузен – реальная личность, а вовсе не миф. Это незаурядный человек, наделенный талантом видеть то, чего не замечают другие. Без этого таланта немислим художник, творец (выделено мной. – А. Р.)»²⁸⁶. Вот что о герое захаровского телефильма написала П. Б. Богданова: «Мюнхгаузен – знаменитый барон-враль, который всеми силами сопротивлялся общепринятым нормам и правилам, выдумывал всякие небывлицы, утверждал, будто бы долетал до Луны на пушечном ядре, повергал своими рассказами в ужас благонамеренных и разумных сограждан. Он и стал, пожалуй, главным выразителем творческого кредо режиссера. Мюнхгаузен

²⁸³ Исканцева 1980.

²⁸⁴ Там же.

²⁸⁵ Цит. по: Исканцева 1980.

²⁸⁶ Цит. по: Там же.

выступал против скучной и однообразной правды, поднимая на щит власть фантазии, вымысла, воображения (выделено мной. – А. Р.)»²⁸⁷. Мюнхгаузен в захаровской картине действительно романтический герой-одиночка, противопоставленный всем остальным, включая и Маргу (она, как и Бургомистр, умоляет барона если не жить «как все», то хотя бы на время притвориться, чтобы получить желаемый развод), и слугу Томаса (Ю. Катин-Ярцев; его герой, как и остальные, не рад появлению 32 мая, поскольку жалованье ему выплачивают первого июня).

Жанр романтической драмы выполнен постановщиком «Мюнхгаузена» в форме драмы абсурдистской, точнее – драмы парадокса. Это касается и основной коллизии картины (ставший притчей во языцех записной враль Мюнхгаузен в сочинении Захарова и Горина – самый правдивый, а врут те, кто его окружают, включая возлюбленную и лучшего друга), и всей художественной ткани телепостановки, в логике которой нормой является, например, ситуация, когда Мюнхгаузен отправляется на охоту без ружья именно потому, что он отправляется на охоту. Парадоксальная природа поступков Мюнхгаузена или его высказываний иногда окрашены нотами озорства, лукавства, как, например, рассказы барона о его беседах с Софоклом, Ньютоном и Шекспиром, но, в целом, поданы в захаровском телефильме вполне серьезно. Вот одна из таких историй, рассказанная в прологе картины, в сцене на охоте:

Мюнхгаузен. <...> Мы выступили и ударили с фланга. Я повел отряд драгун через трясины, но мой конь оступился и начал тонуть. Положение было отчаянным. Нужно было выбрать одно из двух, погибнуть или как-то спастись.

Один из охотников. Ну, и что же вы выбрали?

Мюнхгаузен. Угадывайте. Я решил спастись. Но как? Ни веревки, ни шеста, ничего! И тут меня осенило. Голова! Голова-то всегда под рукой, господа! Я схватил себя рукой за волосы и рванул что есть силы. А рука у меня сильная, голова, слава богу, мыслящая... Одним словом, я рванул и вытянул себя из болота вместе с конем.

Один из охотников. Вы утверждаете, что человек может поднять себя за волосы?

Мюнхгаузен. Обязательно. Мыслящий человек просто обязан время от времени это делать...

Комический характер эта история приобретает, когда сын барона, Феофил (Л. Ярмольник), после смерти отца безуспешно пытается повторить поступок отца; или когда «друг семьи» Рамкопф (А. Абдулов) создает «научную теорию» вытаскивания себя за волосы и излагает ее в студенческой аудитории для восторженно принимающей его

²⁸⁷ Формула успеха. С. 159.

молодежи, не заметившей, впрочем, что за волосы Рамкопфа поднимает решивший «воскреснуть» герой О. Янковского.

Еще более абсурдно-комический характер рассказы Мюнхгаузена обретают в изложении Главнокомандующего (С. Фарада) и других придворных, которые смешивают фрагменты разных историй. Такая путаница возникает, например, в сцене, где Герцог (Л. Броневова) и его окружение обсуждают памятник Мюнхгаузену в виде конной статуи-фонтана (на макете изображен барон верхом на передней половине лошади, склонившей голову к похожей на ведро емкости и пьющей из нее воду, которая вытекает там, где отсутствует задняя ее часть). Герцог принимает решение вернуть второю половину лошади на полагающееся ей место, но тогда возникает «животрепещущий» вопрос о том, «откуда же будем лить воду, из какого места?..»; последнее слово в дискуссии остается за невозмутимым и неизменно рассудительным Герцогом Л. Броневова: «Из Мюнхгаузена, господа, воду лить не будем. Незачем. Он нам дорог просто как Мюнхгаузен, как Карл Фридрих Иероним. А уж пьет его лошадь или не пьет, это нас не волнует...» (Главнокомандующий в полном соответствии с логикой происходящего добавляет: «Не в пустыне же...»). Каждая реплика Герцога превращена Л. Броневым в мастерски поданную репризу, неизменно присущую захаровским постановкам – и театральным, и телетеатральным. Вот еще один пример. Герцог и, по совместительству, «кутюрье» занят важными государственными делами – строчит выточки на машинке и обмеряет манекен портновским метром:

Герцог. Все решение в талии. Как вы думаете, где мы будем делать талию? На уровне груди.

Фрейлина. Гениально! Гениально, как все истинное.

Герцог. Именно на уровне груди. 66 <сантиметров>. Я не разрешу опускать талию на бедра. 155 <сантиметров>. В конце концов, мы – центр Европы, и я не позволю всяким там испанцам диктовать нам условия. Хотите отрезной рукав, пожалуйста! Хотите плиссированную юбку с выточками, принимаю и это! Но опускать линию талии не дам!..

Впрочем, в захаровском «Мюнхгаузене», помимо Л. Броневова-Герцога, свой вклад в репризный характер диалогов внесли и С. Фарада-Главнокомандующий, и А. Абдулов-Рамкопф, и И. Чурикова-Баронесса Якобина фон Мюнхгаузен, и И. Кваша-Бургмистр, и многие другие. Вот эпизод, где в качестве свидетельства сумасшествия героя О. Янковского Рамкопф зачитывает Герцогу один из пунктов «Распорядка дня Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена на 30 мая 1779 года»:

Рамкопф. С восьми утра до десяти – подвиг!

Герцог. Как это понимать?

Баронесса. Это значит, что с восьми до десяти утра у него запланирован подвиг... Что вы скажете, господин бургомистр, о человеке, который ежедневно отправляется на подвиг, словно на службу?

Бургомистр. Я сам служу, сударыня. Каждый день к девяти мне надо идти в магистрат. Не скажу, что это подвиг, но что-то героическое в этом есть...

На недоуменный вопрос Герцога, почему арестованный по его приказу Мюнхгаузен явился в сопровождении играющего марш оркестра, С. Фарада-Главкомандующий поясняет: «Сначала намечались торжества. Потом аресты. Потом решили совместить...»

Вот эпизод, где И. Чурикова-Баронесса в перерыве суда, который должен подтвердить или опровергнуть личность «воскресшего» Мюнхгаузена, вербует на свою сторону Е. Кореневу-Марту, вызвавшуюся стать свидетелем со стороны барона. Якобина фон Мюнхгаузен угрожает возлюбленной собственного мужа, в случае ее отказа, подвергнуть барона смертельно опасному судебному эксперименту – бросить в болото или прокатить на ядре; по ходу их разговора происходит такой диалог:

Марта. Господи, неужели вам надо убить человека, чтобы доказать, что он живой?

Баронесса. У нас нет выхода. А теперь, когда вы все знаете, решайте... И мой вам совет – не торопитесь стать вдовой барона Мюнхгаузена. Это место пока занято.

Абсурдно-комический характер придан и включенным в структуру действия *аттракционам*, которые являются неотъемлемой частью любых захаровских работ, как сценических, так и экранных, и в «Мюнхгаузене» также имеют *парадоксальное* строение. Наиболее очевидный пример – эпизод со стрельбой по уткам через каминную трубу. Герой О. Янковского, поймав на большом блюде выпавшую из дымохода тушку птицы, замечает:

Мюнхгаузен. Утка, с яблоками. Кажется, она хорошо прожарилась.

В. Долинский-Пастор (*ехитно*). Она, кажется, и соусом по дороге обилась.

Мюнхгаузен. Да? Как это мило с ее стороны!..

Поскольку Пастор шуток и розыгрышей Мюнхгаузена не оценил, дело до ужина не дошло, и утка так и не пригодилась. Барон приказывает Томасу: «Отпусти ее. Пусть летает». Слуга берет в руки блюдо, подходит к окну и, после некоторого колебания, отправляет туда утку. Томас направляется к выходу, но, услышав за окном утиное кряканье и звук хлопающих крыльев, испуганно вздрагивает и резко оборачивается в сторону источника этих звуков. «Ага! Видал?...» – заявляет слуга пробравшемуся в дом барона и затаившемуся Рамкопфу. Не получив ответа, да, собственно, и не ожидая такового, Томас машинально

поворачивается, намереваясь вернуться к своим делам, и только тут соображает, что он вступил в беседу с тем, кого в доме быть не должно. Слуга вновь резко оборачивается, но незнакомца уже и след простыл.

В анонсе, представляя находящуюся в работе картину, Захаров рассказал следующее: «В нашем фильме много музыки (ее написал А. Рыбников). И действие развивается по законам музыкальной драматургии. Это позволяет актерам не имитировать в подробностях жизнь XVIII века, а фантазировать, уходить от быта в область поэтического мышления. Хотя шляпы с перьями, парики, камзолы и прочие атрибуты времени на экране присутствуют, так же, как и старинные немецкие замки: они были сняты в городах Кведлинбурге и Вернигероде по договоренности с телевидением ГДР (выделено мной. – А. Р.)»²⁸⁸.

Богданова написала, что для Захарова герой О. Янковского, каким он представлен в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», – это был «протест, в том числе и против реализма как творческой эстетики (выделено мной. – А. Р.)»²⁸⁹. Захаров оказался верен своей манере выстраивать собственные произведения как сочинения поэтические, фантазийные, и большая часть сцен захаровского телефильма снято в павильонах «Мосфильма», при этом декорации художника Г. Колганова и костюмы художницы Н. Фирсовой были стилизованы под старину и не имели конкретной временной и географической привязки. Более того, ничто не мешает герою О. Янковского в сцене отречения появиться с современным зонтом-тростью в руках, а по окончании судилища – открыть его, словно защищаясь от несуществующего дождя, и – удалиться. Что же касается натуральных съемок, то экстерьерные сцены, особенно на площадях и улочках названных Захаровым немецких городов, камера оператора В. Нахабцева превратила в своеобразные декорации для рассказываемой в картине истории.

Музыкальное строение захаровского «Обыкновенного чуда» представляет собой композицию классического мюзикла, то есть вокальные номера и инструментальные темы не являлись в этом телефильме вставными номерами, но составляли с визуальными и игровыми эпизодами единую действенную структуру. В «Мюнхгаузене» музыкальное строение иное, в картине есть лишь один вокально-танцевальный номер. Это «Песня маленькой Берты» в исполнении Л. Полищук, хотя героиня актрисы отнюдь не маленькая за счет длины платья, сшитого так, что оно закрывает и подставку, на которой располагалась исполнительница. Вот фрагмент текста (автор стихов – Ю. Энтин) данного номера: «Вы поверите едва ли, / Это было как во сне. / Мы с бароном танцевали, / Мы с бароном танцевали, / Танцевали на Луне...» Номер, исполняемый героиней Л. Полищук в трактире, во-первых, призван

²⁸⁸ Цит. по: Исканцева 1980.

²⁸⁹ Формула успеха. С. 159.

показать, как и в какой форме во второй части телефильма, происходящей через три года после разыгранной героем О. Янковского смерти, байки и рассказы барона Мюнхгаузена существуют в массовом сознании обывателя, а во-вторых – подготавливают развязку экранный истории: судебный эксперимент и финальные кадры с поднимающимся по лестнице в небо героем О. Янковского.

Музыка А. Рыбникова в «Мюнхгаузене» – музыка закадровая, в доме барона и в сцене бракоразводного процесса присутствует небольшая группа актеров, играющих музыкантов домашнего оркестра, но они именно *играют* музыкантов, намеренно *условно изображая* игру на музыкальных инструментах и выполняя роль своеобразного хора, который своими реакциями вносит дополнительные краски в освещение происходящих событий. Собственно музыкальный материал А. Рыбникова организован по тематическому принципу и насчитывает порядка четырех десятков тем. Среди них выделяется главная тема – «Тема барона Мюнхгаузена», звучащая по ходу действия несколько раз. Остальной тематический материал используется локально – это такие, например, темы, как «Олень с вишневым деревом на голове (пролог)», «Утка с яблоками», «Похищение документа (распорядок дня барона)», «Это уже четвертый, Карл! (Разговор с Мартой)», «Марш (арестованного барона ведут под оркестр)», «Вальс победы над Англией», «Тридцать второе мая», «Я все подпишу», «Садовник Миллер», «Я решил воскреснуть», «Свидание с Мартой в тюрьме», «Скажи мне что-нибудь на прощание», финальная «Лестница в небо» и другие.

По тематическому принципу скомпонована и драматургическая структура захаровского телефильма. В сюжете картины есть главная тема, назовем ее «Тема времени» или «Тема господства над временем». За исключением пролога к «Мюнхгаузену» – сцены на охоте, завершающейся появлением оленя с вишневым деревом на голове, тема времени пронизывает строение захаровского фильма от начала и до конца. С первого появления О. Янковского-Мюнхгаузена собственно в действии он ведет себя как властелин времени – подталкивает маятник в больших напольных часах, сдвигает стрелки на часах-кукушке, запускает часы, движимые моделью паровой машины, досыпает песок в песочные часы или корректирует время выстрелами (один раз из ружья – плюс час; выстрел из пистолета дал осечку – плюс полчаса), а после неудачного визита Пастора объявляет наступление ночи, чтобы расстроенная Марта могла отдохнуть. Барон объясняет свое опоздание на встречу с Пастором тем, что его задержал Ньютон, и демонстрирует герою В. Долинского издание «Царя Эдипа» с дарственной надписью Софокла на древнегреческом языке. Более того, герой О. Янковского заявляет и о своей власти над погодой:

Мюнхгаузен. ...Как добрались до Ганновера?

Пастор. Сначала был ужасный туман, потом набежали тучи, но потом...

Мюнхгаузен. Да, да, вы правы, потом я это всё разогнал.

Впрочем, уже в данном фрагменте действия, после бегства Пастора, выясняется, что власть барона над временем отнюдь не безгранична:

Марта. Это уже четвертый, Карл!

Мюнхгаузен. Плевать! Позовем пятого, шестого, десятого, двадцатого...

Марта. Двадцатый придет как раз на мои похороны.

<...>

Марта. Может быть, тебе не стоило начинать с Софокла? И с уткой ты в этот раз тоже перемудрил...

<...>

Мюнхгаузен. Не меняться же мне из-за каждого идиота?

Марта. Не насовсем, Карл!.. На время. Притвориться! Стать таким, как все. Стань таким, как все, Карл! Я умоляю...

Мюнхгаузен. Как все?! (*Останавливает паровую машину.*) Не летать на ядрах, не охотиться на мамонтов? С Шекспиром не переписываться?..

Барон не в силах от всего этого отказаться даже ради Марты. Лирический характер рассказываемой в картине истории подтверждается и тем, что Горин и Захаров, в свою очередь, весьма вольно манипулируют временем и историческими событиями, включая в сюжет «Мюнхгаузена» эпизод объявления бароном ультиматума Англии с требованием до 16 часов 30 мая 1779 года прекратить войну с североамериканскими колонистами и признать их независимость. Англия успевает сдать к назначенному времени, и остается только гадать, почему Захаровым выбрано именно такое число и такой год происходящих в фильме событий, плохо согласующихся с реальной историей войны за независимость США²⁹⁰. Мюнхгаузен О. Янковского искренне поражен, что его открытие, его подарок городу – лишний день, 32 мая, никому не нужен.

В захаровской картине немало современных аллюзий. Чего стоит одна лишь фигура Герцога в исполнении Л. Броневого, специально введенная в сюжет «Мюнхгаузена» в процессе написания сценария. Захаров вспоминал в 2004 году: «<...> мне очень хотелось, чтобы в фильме принимал участие Бронева, кстати, именно после этого фильма он пришел в труппу „Ленкома“. Герцог – это отчасти пародия на номенклатурных работников советского периода. А так сложилось, что Бронева достаточно много общался с руководителями разных ведомств, ему было „с кого брать пример“ <...>»²⁹¹

²⁹⁰ В сценарии Г. Горина указан другой год – 1776-ой (см.: Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен: Сценарии телевизионных фильмов. М., 1990. С. 28), что ничуть не проясняет сути вопроса.

²⁹¹ Цит. по: Кинопарк. С. 53.

Что же касается 32 мая, то вот как один из музыкантов отвечает на вопрос, почему он не рад появлению нового дня: «Смотря на что выпадает. Если на выходной, то обидно, а если, скажем, на понедельник, то зачем нам два понедельника?..» Традиция интересоваться, на какие дни выпадают праздники в новом году хорошо знакома не только поколению «рожденных в СССР», но жива и по сей день. Марта заявляет: «Я не гожусь для 32 мая». Бургомистр пытается втолковать барону, что для таких открытий, как дополнительный день, нужно уметь выбрать время. У Герцога свои аргументы: «Нельзя нарушать ход времени. Это нехорошо, это – недопустимо! Люди перестанут различать праздники и будни! Возникнет путаница, что надевать: деловой сюртук или нарядный камзол!..» В эпизоде отречения от Мюнхгаузена требуют не просто отказаться от его открытия, но барону обещают возможность венчания с его избранницей лишь при условии, что Мюнхгаузен отступится «от всего», от всех, по выражению Пастора, «богомерзких фантазий»:

В. Ларионов-Судья. Давайте-ка обойдемся без фантазий.

Мюнхгаузен (*безучастно*). Хорошо. Я все подпишу... Раз лишний день никому не нужен...

И герой О. Янковского отрекается, то есть – говорит неправду, а значит – перестает быть бароном Мюнхгаузеном. Отречение для него – это самоуничтожение, это акт ментальной смерти для барона, сжигающего свои бумаги и разыгрывающего мнимое самоубийство.

Такая *ложная развязка* завершает сюжет первой части захаровской картины, а в начале второй части тема времени трансформируется в свою разновидность – *тему безвременья*. Феофил Л. Ярмольника унаследовал титул отца и, видимо, его состояние, но стать настоящим бароном Мюнхгаузеном так и не смог. Попытки домашних воспроизводить образ жизни отца приобретают пародийные черты. Вот вдова, Якобина фон Мюнхгаузен, находясь в постели с Рамкопфом, пьет утренний кофе и «работает»: редактирует написанную героем А. Абдулова речь, которая приурочена к трехлетней годовщине смерти Мюнхгаузена и должна быть произнесена на торжественном открытии памятника барону. Баронесса выходит из спальни в гостиную, где на глазах Томаса Феофил терпит неудачу в очередной попытке поднять себя за волосы:

Баронесса. Который час, Томас?

Томас. Часы пробили три, барон упал в два, стало быть, всего час.

Рамкопф (*выходя из спальни и подключаясь к диалогу*). Что ты болтаешь?! Нужно складывать, три плюс два.

Томас. Это раньше надо было складывать, а теперь лучше вычитать...

Барон усилиями домашних превращен в миф, его замок – в «дом-музей», по которому Рамкопф в сопровождении переводчицы водит экскурсии для «интуристов» (еще одна хорошо узнаваемая черта

времени создания захаровской картины – времени заката брежневской эпохи). Именно соотношение времени и фигуры барона Мюнхгаузена находится в центре следующего диалога:

Феофил. ...Господи, господи! Как мы были несправедливы к нему, как жестоки...

Пастор. Дорогой мой, кто же знал, что все так обернется? Мы были искренни в своих заблуждениях. Время открыло нам глаза!

Баронесса. Такова судьба всех великих: современники их не понимают.

<...>

Феофил. Вот если бы можно было время повернуть вспять!

Пастор. Нет, ну зачем же, дорогой мой? Этого как раз и не надо. Пусть время идет как идет...

Предательство по отношению к самому себе привело барона Мюнхгаузена к полному жизненному краху: он стал «как все», превратившись в садовника Мюллера. «Иметь в Германии фамилию Мюллер, – замечает герой О. Янковского, – все равно, что не иметь никакой». В результате, как и предсказывал барон в самом начале фильма, Мюнхгаузен, трансформировавшийся в садовника Мюллера (то есть в такого «как все»), стал не интересен Марте, и она ушла от него. Встреча садовника Мюллера с Томасом накануне торжеств по случаю третьей годовщины смерти барона приводит к новому повороту в развитии темы времени:

Мюнхгаузен. Я решил воскреснуть.

Бургомистр. <...> сожалею, но бургомистр не может позволить всяким самозванцам посягать на святые имена.

Мюнхгаузен. О-о-о, как интересно! А вы за это время очень изменились, господин бургомистр.

Бургомистр. А вы зря этого не сделали...

Справедливости ради стоит сказать, что на суде, который должен установить, является или нет «самозванец» бароном Мюнхгаузенем, Бургомистр пытается уклониться от необходимости выбора той или иной позиции, но под влиянием реплик Якобины «Позор! Позор! И это наш бургомистр!..», увещаний Судьи «Ну что вы, ну что вы, господин бургомистр?..» и общей атмосферы судилища герой И. Кваши берет себя в руки и роли друга предпочтет социальную роль – роль бургомистра: «...Извините, подсудимый, я на службе. Если решат, что вы Мюнхгаузен, то паду вам на грудь. Если решат, что вы Мюллер, то посажу вас за решетку. Вот и все, что я могу для вас сделать...» Сюжетную тему времени, как и положено, в финале завершает именно герой О. Янковского: «Прощайте, господа! Сейчас я улечу, и мы вряд ли увидимся. Когда я вернусь, вас уже не будет. Дело в том, что время в небе и на земле летит не одинаково. Там – мгновение, здесь – века...»

Как и в партитуре А. Рыбникова, где основной музыкальной теме сопутствуют множество тем локальных, так и в действенной структуре захаровского «Мюнхгаузена» рядом с основной сюжетной линией (темой времени) присутствуют сюжетные линии большей или меньшей протяженности (своего рода «побочные темы»), выраженные различными визуальными и игровыми средствами. Многие уже было сказано о сюжетной линии, связанной с историей вытягивания самого себя из болота. Или вот, например, сюжетный мотив, связанный с образом веревочной лестницы. В одном из начальных эпизодов телефильма по ней поднимается герой О. Янковского к Марте, ждущей его в высоко расположенном окне замка. По той же лестнице в замок барона пробирается Рамкопф. Во второй части ленты Баронесса заставляет своего поклонника, явившегося к ней буднично, через дверь, воспользоваться лестницей, но не слишком бравого и не очень сообразительного кавалера Якобины опережает решивший воскреснуть Мюнхгаузен, которого героине И. Чуриковой приходится представить опешившему дыхателю как домашнее привидение. Наконец, в финале барон по веревочной лестнице поднимается вверх, к небесам, ставя точку в захаровской картине.

Присутствует в фильме и такая сюжетная линия, которая позволила режиссеру использовать еще одну аллюзию на современность. В начале фильма Томас рассказывает Пастору историю о том, как Мюнхгаузен ходил охотиться на медведя и добыл его без ружья. В одном из эпизодов, открывающих вторую часть ленты, Бургомистр сетует на время, в котором медведи перевелись, и на государственной охоте приходится подменять их кабанчиками; прогоняют уже четвертого, а Герцог все никак не может в ни в одного из них попасть. Современникам брежневских лет правления была хорошо известна и страсть Генсекретаря КПСС к охоте (в том числе и на дикого кабана), и те хитрости, что использовались организаторами охоты для партийных бонз и их гостей.

Дважды в захаровской ленте используется трансформация с цветным изображением, и оба эпизода – связаны друг с другом сюжетно. Сначала это фрагмент действия, в котором герой О. Янковского мысленно прикидывает, что будет, если он уступит уговорам Марты стать «как все». Здесь резко уменьшается освещенность кадра, и, хотя изображение сохраняет цветность, но она почти не различима. Во втором эпизоде цветная картинка полностью превращается в черно-белую, происходит это во время встречи Марты и Мюнхгаузена в тюрьме, накануне судебного эксперимента; этот фрагмент скорее похож на сон барона, в котором он и его возлюбленная словно бы обмениваются мыслями, среди них и такая – сюжетообразующая и принадлежащая героине Е. Кореньевой: «Я предам тебя...»

В первой части отрекшийся от себя барон бросает свои бумаги в огонь камина, во второй части садовник Мюллер подносит прощальную записку жены к факелу, и его пламя превращает бумагу в пепел.

Такого рода примеры можно продолжать приводить и приводить.

В захаровском «Мюнхгаузене» достаточно часто используется композиционный прием, который можно определить как контрапункт видимого и слышимого. Таким способом, например, решены сцены, где Феофил в присутствии Томаса пытается подражать отцу и повторить рассказанную им историю по вытаскиванию самого себя из болота. Сначала в кадре герой Л. Ярмольника взбирается на приставную лестенку (такие используются в библиотеках для того, чтобы достать книгу с верхней полки) и хватает себя за волосы, затем камера переходит на героя Ю. Катина-Ярцева, чей безучастный вид призван показать, что происходящее далее он видел уже не раз, а именно: судя по грохоту, воспроизводимому за кадром, совершенно очевиден результат очередной пробы барона-сына быть похожим на барона-отца. Сходным образом решен и фрагмент действия, где Феофил пытается воспроизвести трюк со стрельбой по уткам через дымоход. Якобина бросает сыну ружье точно так же, как это делала в начале картины Марта. Вот только теперь место барона-отца занял барон-сын. Камера направлена на баронессу, и соединение мимической гримасы Якобины и закадрового треска позволяет вполне ясно представить, что произошло с героем Л. Ярмольника. Далее изображение распростертого на полу Феофила лишь визуально подтверждает произошедшее с ним.

Важную сюжетную роль контрапункт видимого и слышимого играет в финале картины, когда Мюнхгаузен напоминает Марте их общение с Архимедом и мысль последнего о том, что «<...> любовь – это теорема, которую необходимо постоянно доказывать». Собираясь оседлать ядро, которое будет выпущено из пушки, герой О. Янковского обращается к возлюбленной: «Скажи мне что-нибудь на прощание. Всегда найдется что-то важное для такой минуты». Марта отвечает: «Я буду ждать тебя». Барон восклицает: «Не то!» И под характерный музыкальный фрагмент в кадре появляется скульптурное изображение средневековой горгульи – головы хищной птицы. Камера возвращается к Марте, которая произносит: «Я очень люблю тебя!» Мюнхгаузен выкрикивает: «Не то!» И в кадре снова видна та же горгулья в сопровождении уже знакомой музыкальной фразы. Марта делает еще одну попытку: «Я буду ждать тебя!» Реплика Мюнхгаузена «Не надо!» наводит, наконец, героиню Е. Корневой на верный ответ: «Они положили сырой порох, Карл! Они хотят помешать тебе!..»

Захаров поменял финал горинской истории, режиссер рассказал об этом так: «В пьесе Мюнхгаузен уходил по лунной дорожке. Я сказал Горину, что хотел бы изменить это, но пока не знаю как. „Ну,

придумаешь что-нибудь“. И действительно, когда начались съемки, <...> идея с веревочной лестницей возникла буквально сразу»²⁹². Захаровским работам, сценическим и экранным, присущи романтические развязки, и концовка «Мюнхгаузена» – еще одна вариация на данную тему. И. Силина в связи с подобным решением написала: «В финале фильма Мюнхгаузен возвращает себе утраченное имя и право быть самим собой не потому, что добился справедливости, а потому, что решил на крайнее – покинуть этот мир лжи, отправившись по спасительной лестнице в небо»²⁹³.

Ранее уже говорилось, что И. В. Павлосюк показал связь сюжета «игры в бога», свойственного пьесе Е. Шварца «Обыкновенное чудо», с особенностями сюжета литературы потерянного поколения (Э. Хэмингуэй, Э.-М. Ремарк), иными словами – шварцевские герои в жизни могут положиться только на чувство, дружбу, товарищество²⁹⁴. В захаровском «Мюнхгаузене» представлен весьма жесткий вариант сюжета «игры в бога». Режиссер поместил героя О. Янковского в мир, где человеку не на что опереться, ведь ни любовь, ни дружба, ни жизнотворчество так и не смогли совершить обыкновенного чуда: барону не дано иного выхода, как только оставить этот мир.

Такой сюжет плохо вписывался в присущую официальному советскому искусству оптимистическую картину мира, где каждый человек изначально счастлив только потому, что он – строитель коммунизма. По счастью, телефильм «Тот самый Мюнхгаузен» не столкнулся с цензурными препонами благодаря своей обманчиво несерьезной форме. Захаров рассказал об этом в 2004 году следующее: «Картину спасло то, что она вышла под Новый год. А раньше, да и сейчас, руководство заботилось о том, чтобы зритель получил к празднику новую комедию. Я не знаю, как сложилась бы судьба фильма, выйди он на экраны в другое время»²⁹⁵.

Захаров мастерски закамуфлировал драматический, по сути, сюжет «Мюнхгаузена»; режиссер не мог завершить картину на сугубо серьезной ноте, это не в природе захаровского творчества; режиссер со времен спектакля Театра сатиры «Проснись и пой», поставленного в 1970 году совместно с А. Ширвиндтом, никогда не расставался с умением первым посмеяться над собой – умением, заявленным в одноименной песне из той сценической работы и ставшим важнейшим компонентом творческого credo Захарова. Вот и в открытом конце «Мюнхгаузена» герой О. Янковского говорит, обращаясь в камеру, непосредственно зрителям: «Я понял, в чем ваша беда, вы слишком серьезны. Умное лицо – еще

²⁹² Цит. по: Кинопарк. С. 53–54.

²⁹³ Силина И. Жажда // Т. 1992. №2. С. 30.

²⁹⁴ См.: Павлосюк Игорь. Указ. соч. С. 88.

²⁹⁵ Цит. по: Кинопарк. С. 54.

не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением. Улыбайтесь, господа, улыбайтесь!..» А до того – доверил Марте пушечный фитиль, чтобы быть уверенным в выстреле, герою же Ю. Катина-Ярцева приказал: «Ступай домой, Томас, готовь ужин. Когда я вернусь, пусть будет шесть часов...». Иными словами, при всей жесткости диагноза, поставленного Захаровым современности, режиссер оставлял надежду хотя бы на будущее...

Свою новую телевизионную ленту 1982 года «**Дом, который построил Свифт**» Захаров считал *третьей частью трилогии*, которая должна была завершить тему, ставшую основой двух других картин «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен», а именно – тему «*творца, человека-созидателя* (курсив мой. – А. Р.)»²⁹⁶. Режиссер утверждал, что в совместной работе с Г. Гориным удалось создать «вольную фантазию по мотивам произведений великого английского сатирика Джона-тана Свифта (курсив мой. – А. Р.)»²⁹⁷.

Однако заключительной части трилогии не удалось достичь того же зрительского успеха, что и первым двум, обойдена картина «Дом, который построил Свифт» и вниманием исследователей, да и вниманием самого автора. В захаровских книгах «Контакты на разных уровнях», «Театр без вранья» и «Ленком – мой дом» название фильма «Дом, который построил Свифт» обнаруживается только в общем перечислении с лентами «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен» как единая телевизионная работа²⁹⁸. Сама по себе картина «Дом, который построил Свифт» упоминается Захаровым лишь однажды в книге «Суперпрофессия»²⁹⁹. В главе «Формула успеха Марка Захарова» монографии Богдановой «Режиссеры-шестидесятники» о телефильме «Дом, который построил Свифт», в отличие от картин «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен», не сказано ни слова³⁰⁰. Одна из причин такого положения – завершающая часть трилогии, в отличие от двух первых частей, не была допущена цензурой на телеэкраны в год ее создания: «Дом, который построил Свифт», снятый в 1982 году – в последнем году правления Л. И. Брежнева, на излете эпохи развитого социализма (ныне именуемой эпохой застоя), был показан зрителям в 1985-м, уже перестроечном году, в совершенно ином социально-политическом контексте³⁰¹.

Чтобы определить *структуру сюжета* картины Горина и Захарова, необходимо сначала установить, чем телефильм «Дом, который построил

²⁹⁶ Захаров Марк. Фантазия на темы Свифта // СК. 1982. 26 нояб.

²⁹⁷ Там же.

²⁹⁸ См.: Контакты 2000. С. 235.; Театр без вранья. С. 250.; Ленком. С. 184.

²⁹⁹ См.: Суперпрофессия. С. 104.

³⁰⁰ См.: Формула успеха. С. 155–168.

³⁰¹ См., напр.: Горин Г. Дом, который построил Свифт // Горин. Тот самый Мюнхгаузен. М., 1990. С. 136.

Свифт» не является. Г. Горин заявил, что в сценарии фильма о Свифте «стремился передать дух, суть его творчества (курсив мой. – А. Р.)»³⁰². Картина «Дом, который построил Свифт», по мнению сценариста, «<...> рассказ <...> еще и о докторе Симпсоне, наивном и несведущем поначалу человеке, проходящем сложный путь познания, как бы представляющем нас в мире Свифта (курсив мой. – А. Р.)»³⁰³. Иными словами, перед нами не биографический фильм и не перенесение на экран произведений Джонатана Свифта. Захаров утверждал: «<...> фильм я рассматриваю как некое сочинение (курсив мой. – А. Р.)»³⁰⁴. Такое толкование художественного творчества было присуще, как мы уже знаем, режиссеру и в его театральных работах. Не стала исключением и работа режиссера над лентой «Дом, который построил Свифт», об этой картине Захаров сказал следующее: «Сценарная конструкция <...> сложна и причудлива. Ситуации быстро видоизменяются, и с трудом разбираешь, где игра, а где всерьез, где фантазия и где реальность. <...> Фильм не претендует на историзм <...>. Это скорее вольная фантазия на темы, подсказанные жизнью и творчеством Свифта (курсив мой. – А. Р.)»³⁰⁵. Захаров – художник социально-политического пафоса, ему близка сценарическая или экранная работа, если это «<...> критическая фантазия на современную тему (курсив мой. – А. Р.)»³⁰⁶. Режиссер утверждал: «<...> я ищу новые формы развлекательного, веселого „действия“, несущего в себе заряд серьезной информации (курсив мой. – А. Р.)»³⁰⁷.

В попытке совместить развлекательное с серьезным создателям картины далеко не все удалось, вот свидетельство рецензента: «Во-первых, фильм не смешной. Во-вторых – странный. <...> Герой регулярно репетирует собственную смерть и похороны. <...> По его дому <...> бегают лилипуты и бродят другие странные персонажи – великан Глюм, „Некто, живущий вечно“, и т.д. Мы готовы считать их фантастическими фигурами, порожденными воображением <...> сатирика, но в следующем эпизоде выясняется, что нас – как и главного героя, доктора Симсона, нанятого лечить Свифта <...>, „разыгрывали“: все эти лилипуты, великаны, гуингмы и прочие являются просто бродячими актерами, нанятыми для того чтобы без конца играть в доме Свифта один и тот же бесконечный спектакль из жизни его странных персонажей (курсив мой. – А. Р.)»³⁰⁸. Закономерно, что в такой обстановке испытывает

³⁰² Цит. по: Исканцева 1982. С. 46.

³⁰³ Цит. по: Там же.

³⁰⁴ Захаров Марк. «Веселое действо», серьезный разговор // СЭ. 1986. №22. С. 17.

³⁰⁵ Цит. по: Исканцева 1982. С. 47.

³⁰⁶ Захаров Марк. «Веселое действо», серьезный разговор // СЭ. 1986. №22. С. 17.

³⁰⁷ Там же.

³⁰⁸ Хлопьянкина Т. Дом, который построили Горин и Захаров для писателя по имени Свифт... Рецензия с комментариями редактора // ТиР. 1986. №1. С. 19.

дискомфорт не только доктор Симпсон, роль которого играет Александр Абдулов. Тут легко, как считает Т. Хлопьянкина, впасть в растерянность и телезрителю³⁰⁹.

Действительно, создателями телефильма предложено очень сложное по своему строению действие. Обрамляют картину пролог и эпилог, выполненные с использованием приема «фильм в фильме». Кадры пролога и эпилога сняты посредством натурной съемки (оператор-постановщик Л. Бунин). В прологе на берегу моря останавливается карета, из нее выходит доктор Симпсон (А. Абдулов), проходит несколько шагов в сторону, обратному движению кареты, возвращается, садится в карету, и та продолжает движение. Во время показа этого изображения дается закадровая фонограмма, которая представляет собой команды режиссера исполнителю роли доктора и реакцию съемочной группы на действия А. Абдулова. По ходу фильма несколько раз возникают кинематографические изображения одного и того же видения доктора Симпсона: море, корабль с поставленными парусами... Так режиссер показывает, как в заурядной натуре героя А. Абдулова пробуждается иное человеческое существо – свободный, склонный к авантюре и открытый новым свершениям герой «Путешествия Гулливера...». Остальная и наибольшая часть телефильма, за исключением нескольких кадров, которые должны изображать события на площади перед собором Святого Патрика в Дублине, снята в павильоне, представляющем дом декана Свифта и сад около него. Обстановка павильона лаконична и выполнена в условной манере, художник-постановщик В. Брусина-Гордеева не скрывает того факта, что перед нами – выстроенные в павильоне декорации, в колористике доминируют черно-белые тона, порой даже кажется, что перед нами черно-белый фильм, но это не так, просто остальные цвета в картине приглушены. В доме Свифта на стенах изображен великан Гулливер и рядом – лилипут, в сцене визита в дом декана лапутян (они же – посланцы из будущего) использовался большой кристалл, который преломлял лазерный луч, а вот чего в доме Свифта много – это зеркала, трансформирующие пространство.

Т. Хлопьянкина в рецензии на захаровскую картину написала следующее: «*Драматургия* нового фильма – это *драматургия маскарада*, в котором происходит постоянная смена масок. Только-только зритель наконец успокоился, решив, что он разгадал под маской героя его истинное лицо, как выясняется, что это истинное лицо тоже было маской. К примеру, только-только мы уверовали, что „великий Глюм“ – никакой не великан и не Глюм, а актер, вставший на ходули, как нам сообщают, что у этого Глюма действительно стали расти ноги (курсив мой. – А. Р.)»³¹⁰. Невозможно с уверенностью сказать, что декан собора

³⁰⁹ См.: Там же.

³¹⁰ Там же.

Святого Патрика в Дублине, которого играет О. Янковский, – это действительно великий английский писатель, а не еще один актер, нанятый исполнить роль автора историй о Гулливере. Герой О. Янковского почти до самого финала хранит молчание, предлагая своему окружению толковать мысли и чувства Свифта. Обретя гадать, герой О. Янковского «<...> тут же скончался, предоставив зрителю гадать, кого в очередной раз оплакивают дублинцы и по ком звонят колокола собора Святого Патрика <...>»³¹¹

Эстетика маскарада играет важную роль в телефильме «Дом, который построил Свифт», но роль – не всеобъемлющую. Собственно маски используются танцующей и поющей массовой. О. Янковский в роли Свифта и В. Белоусов в роли Дворецкого Патрика; М. Игнатова в роли Ванессы и А. Захарова в роли Эстер; А. Збруев, Н. Караченцов и Т. Рудина в ролях лилипутов Рельба, Флима и Бетти; Е. Леонов в роли Великана Глюма и А. Сирин в роли Некто, живущего вечно; и др. – играют, согласно заявленному сюжету, нанятых актеров, которые, соответственно, играют Свифта и Патрика; Ванессу и Эстер; Рельба, Флима и Бетти; Глюма и Некто; и т.д. В отличие от поющей и танцующей массовой, исполняющей игровой способ существования актера, перечисленные исполнители воплощают свои роли на полном серьезе, в рамках манеры проживания. И уж совершенно точно эстетике маскарада не подчинен герой А. Абдулова, по большому счету доктор Симпсон – единственный реальный персонаж во всей этой истории. Конечно, не являются масками такие лица, как Судья Бигс (В. Ларионов), Губернатор (С. Фарада), Епископ (Ю. Колычев), горожане, вводящие доктора Симпсона в суть происходящих на дублинской площади очередных похорон декана собора Святого Патрика, но манера игры С. Фарады, В. Ларионова, Ю. Колычева и других в названных ролях – как раз вполне масочная, опирающаяся на игровой способ существования актера.

Важнейшее значение фигуры героя А. Абдулова может подтвердить следующее высказывание Т. Хлопьянкиной: «<...> в фильме произошла как бы подмена героев – не Олег Янковский здесь, то есть не Свифт, в роли которого он выступает, *главное действующее лицо*, а безвестный врач из Ноттингемшира, герой Александра Абдулова, играющий на протяжении всего фильма то, что чувствуем мы, зрители: нашу растерянность, наше любопытство, нашу заинтригованность, наши поначалу безуспешные попытки понять, куда мы попали, даже наше раздражение <...>. Вместе с наивным доктором мы вдруг понимаем, что ключ к дому, который построил Свифт, нужно искать только в <...> – творчестве самого Свифта (курсив мой. – А. Р.)»³¹².

³¹¹ Там же.

³¹² Там же.

Как уже было сказано, захаровская картина представляет собой фильм в фильме, и сюжет «внутреннего фильма» составлен из двух сюжетных линий: это линия декана Свифта, чья ежедневная смерть и проходящие строго по часам соответствующие похороны стали частью дублинской обыденности; вторая линия – линия доктора Симпсона, присланного попечительским советом наблюдать за беспокойным и опасным деканом, который, как сказано в одном из откликов на очередную смерть Свифта, оскорбляет религию, политику и заповеди нравственности, то есть – все основы английского королевства.

Патрик подбирает очередной камень, брошенный в окно дома декана, ведь такова участь сатириков: это поэтам бросают цветы, сатирикам достаются булыжники... На вопрос Ванессы, кто сегодня в гостях у Свифта, Дворецкий отвечает: «Как обычно, Великан, люди с летающего острова, потом эти... Лошади». – «Гуингмы, – поправляет Патрика героиня М. Игнатовой. – Гуингмы, я же объясняла!..» – «И еще этот, который живет вечно, – добавляет Дворецкий. – И лилипуты, по дому все время шмыгают лилипуты...» Вот и явившегося в дом доктора Симпсона Патрик принимает за одного из гостей Свифта и пытается выпроводить за дверь. Дело в том, что было оглашено завещание декана, согласно которому дом и все его средства передаются в пользу безумных, и вот со всей Ирландии в этот дом двинулись, по мнению Дворецкого, дармоеды разных мастей: великаны, гуингмы... Доктор обещает навести в доме порядок, а пока хотел бы понаблюдать и за происходящим, и за пациентом. Ванесса поражена тем, что герой А. Абдулова собирается лечить художника, не зная его творений. Симпсон, который читает только специальную медицинскую литературу, с удивлением узнает, что декан – еще и сочинитель. «... Гулливер? Это что-то детское... – вспомнил доктор, а услышав от Ванессы, что книга была написана для взрослых, недоумевает. – Странно... Я слышал, как няня читала ее малышам. Врач, который побывал в стране лилипутов, потом в стране великанов, потом еще где-то...»

Т. Хлопьянкина сформулировала следующее: «Жанр этого телефильма очень трудноопределим. <...> „Дом, который построил Свифт“ родился на перекрестке <...> жанров <...>. Главное же – построен он по индивидуальному, а не по типовому проекту, и никаким известным нам ключом <...> „Дом, который построил Свифт“ не откроешь»³¹³. Это не совсем так. А вот другое высказывание критика более интересно: «<...> создавая свои драматургические загадки, <...> авторы исходят прежде всего из характера свифтовского романа, пронизанного такой горечью и одновременно такой любовью к человечеству»³¹⁴.

В разыгрываемых событиях захаровского телефильма совершенно очевидно присутствие *абсурдистских мотивов*, которые оформлены

³¹³ Там же. С. 20.

³¹⁴ Там же.

в жанре *драмы парадокса*. Декан прекрасно видит, даже слишком хорошо видит, и потому носит маску, чтобы не смущать взглядом своих прихожан. Один из депутатов парламента внес законопроект, запрещающий Свифту умирать, но законопроект провалился, поскольку представитель оппозиции заявил, что Англия – демократическая страна, и если в ней нельзя *свободно жить*, то умирать каждый может, когда ему вздумается. В доме Свифта все умирают и не умирает никто. Декан *проповедует молча*, даже с амвона. Великан, с которым собирается биться Симпсон, оказывается человеком ниже среднего роста, потому что он, как заявляет герой Е. Леонова, – *просто опустился*. Ванесса закалывает себя мечом, доктор бросается к ней на помощь, но обнаруживает, что вместо крови на его руках – *клюквенный сок*. И этот список разного рода парадоксов можно продолжать и продолжать. Т. Хлопьянкина в связи с размышлениями о сложной форме построения захаровского телефильма высказала такую мысль: «Разумеется, легкость перехода от реальности к фантастике у авторов – традиционная, знакомая нам и по „Обыкновенному чуду“, „Формуле любви“ и особенно по „Приключениям Мюнхгаузена“. <...> Есть и иные параллели <...>: остроумный, парадоксальный, чисто горинский диалог; чисто захаровское умение найти этой парадоксальности адекватное изобразительное решение, наконец, *умный песенный комментарий* (музыка Г. Гладкова, автор текстов – Ю. Михайлов (Ю. Ким); курсив мой. – А. Р.)»³¹⁵.

Настало время проанализировать место и роль песенных номеров Г. Гладкова и Ю. Кима (Юлий Михайлов – один из псевдонимов Кима) в композиционной конструкции «Дома, который построил Свифт». Музыкальная структура построения действия «Обыкновенного чуда» представляет собой строение мюзикла, то есть многочисленные входящие в состав картины вокально-музыкальные номера не есть просто вставные номера, а есть часть единой действенной конструкции: вокально-музыкальный фрагмент телефильма продолжает развитие действия предшествующего игрового фрагмента, но особыми, вокально-музыкальными средствами. Музыкальная структура построения действия ленты «Тот самый Мюнхгаузен» совершенно другая, она – мотивно-тематическая. В музыке А. Рыбникова есть центральная и очень красивая музыкальная тема – тема барона Мюнхгаузена, которая выступает главной музыкальной темой, сплетенной с множеством побочных музыкальных тем. Схожее мотивно-тематическое строение имела и действенная конструкция телефильма: в центре картины располагалась главная сюжетная тема – тема времени или тема господства над временем героя О. Янковского, которая находилась в сложных отношениях с другими сюжетными темами – например, темой вытаскивания самого себя за волосы; или – темой подстройки, приспособления под время;

³¹⁵ Там же.

и др. Музыкальная структура компоновки действия телефильма «Дом, который построил Свифт» ближе к композиционной конструкции «Обыкновенного чуда», хотя, конечно, до строения классического мюзикла не дотягивает. В картине, навеянной жизнью и творчеством Джонатана Свифта, много музыки, песен и танцев, но вокально-музыкальные фрагменты, не являясь вставными номерами, не образуют, вместе с тем, единую действенную конструкцию ленты, скорее, как справедливо заметила Т. Хлопьянкина, дают лишь умный песенный комментарий происходящим событиям. Безудержная стихия игры, которая в начале истории царит в доме Свифта, отражена в песне его гостей: «Когда на столе / Не хватает вина, / Лей, ливень, лей! / Когда в голове / Не слишком много ума, / Лей, ливень, лей! / <...> / Не думай, не думай, не надо!..» Тональность музыки меняется, когда арестованные по приказу Судьи и запертые в клетке актеры поют: «<...> Брызнет сердце то ли кровью, / То ли тертою морковью, / Ах, поверьте, все равно. / Все равно жестокой болью, / То ли гневом, то ль любовью / Наше сердце пронзено... / И слезами плачут куклы, / И огнем пылают буквы, / И взорвался барабан, / И пошла под гром оваций / Перемена декораций. / Здравствуй, новый балаган...»

Захаров настаивает, что снимаемые им картины должны быть двухсерийными, а создаваемые в театре спектакли обязаны быть двухактными, при этом и в экранном произведении, и в сценической постановке предполагается во второй части радикальный прирост смыслов, который готовится в первой части произведения³¹⁶. Не стал исключением и «Дом, который построил Свифт». В конце первой серии Стражник в исполнении В. Проскурина решает разорвать бесконечную повторяемость своей судьбы и ценой собственной жизни выпускает на свободу арестованных артистов. Доктор бросается на помощь к герою В. Проскурина и, глядя на свои руки, произносит: «Это кровь! Это же кровь!..» Теперь это настоящая кровь, а не клюквенный сок или продукт, получаемый из тертой моркови... В начале второй серии, во время заседания попечительского совета выясняется, что кандидатуру Симпсона на должность врача декана выбрал сам Свифт. Герой А. Абдулова сообщил в Лондон, что декан совершенно здоров, и поэтому похороны героя О. Янковского должны закончиться немедленно. Ведь Свифт мог говорить и писать что угодно, пока он считался сумасшедшим. Доктор, как честный человек, отказывается участвовать в устранении декана, но Судья заверяет его, что все произойдет само собой, а Симпсону останется лишь зафиксировать этот естественный процесс.

Возвращаясь в дом Свифта, герой А. Абдулова поймал Патрика на том, что это сам Дворецкий бросает камни в окна декана и бьет ему стекла. Доктор подозревает заговор с целью убить героя О. Янковского,

³¹⁶ См.: Суперпрофессия. С. 153–154.

но Эстер объясняет Симпсону, что убийство уже происходит – это убийство непониманием. Декан нанял артистов, чтобы донести до публики свет своих мыслей, но Губернатор оказался хитрей и нанял зрителей из среды обывателей, равнодушных ко всему, и круг замкнулся. В приступе раздражения герой А. Абдулова швыряет книгу о Гулливере в окно, но Патрик подбирает ее и приносит обратно в дом. И вдруг появляется кадр с изображением моря и корабля с поднятыми парусами – это видение, промелькнувшее в голове Доктора, сигнал начавшейся духовной трансформации героя А. Абдулова. Симпсону настойчиво рекомендуют читать книги Свифта, пусть и в адаптированном для детей варианте. А если читать сложно, то пускай хотя бы картинки просматривает, и вот результат – налицо. Доктор, по выражению Дворецкого, «тронутся», а именно: до Симпсона дошло, что на самом деле он – Гулливер, третий сын доктора из Ноттингемпшира.

Звучит песня матросов: «<...> Отплывай, поднимай якоря с парусами, / Набирай, да побольше, попутного ветра, / И пойдем и посмотрим своими глазами, / Нет ли где-нибудь новой земли, / Нет ли где-нибудь нового света. / <...> / Не томись, размахни топором по канату, / Тебе выпал неслыханный шанс, / И считай, что другого не будет». Доктор, забравшись на стремянку, рассматривает изображение Гулливера и поет: «В Ноттингемпшире / Самые глупые в мире / Были всегда доктора...» Матросы подхватывают: «Вей, ветер, вей, / Пой, ветер, пой, / Лей веселей дождь проливной...», – под этот мотив герой А. Абдулова отчаянно танцует, а Эстер повторяет: «В Ноттингемпшире / Самые глупые в мире / Были всегда доктора...» Эстер предлагает герою А. Абдулова занять место Свифта, чтобы встретиться с лапутянами – посланцами из будущего. Последующая сцена важна в двух смыслах. Во-первых, она еще раз показала, что перед нами не реальные события, а пусть и сложная, но все же игра, поскольку в свиту главного лапутянина (В. Кузнецов) входят переодетые гостями из будущего, но вполне узнаваемые героини М. Игнатовой и А. Захаровой. И, во-вторых, становится известно, что Свифт умрет 19 октября 1745 года. Согласно сведениям, полученным от героя В. Кузнецова, именно в этот день декан после долгих лет молчания вдруг заговорил, и первое его слово было «когда?»... Входит герой О. Янковского и впервые в этом фильме открывает рот, чтобы произнести: «Когда?..» А поскольку 19-е – это завтра, декан хочет переписать свою смерть, он диктует Доктору, что Свифт накануне смерти сообщил о планах написать продолжение «Путешествия Гулливера», а именно – пятую часть под названием «Путешествие в страну мертвых».

Герой О. Янковского накануне предстоящей смерти собирает актеров, и те исполняют уже известный номер: «<...> Брызнет сердце то ли кровью, / То ли тертою морковью...» Свифт сообщает, что он умрет

в эту ночь, артисты откликаются так: «<...> Как сквозь годы и румяна, / Незаметно и упрямо, / Никогда не до конца, / То ли светлый, то ль печальный, / Проступает изначальный, / Чистый замысел творца. / Превращенья и обманы, / Лилипуты, великаны, / Кто придумал, чья вина? / Вот опять линият краска, / И опять спадает маска, / А под ней еще одна, / А потом еще, еще, еще...» Накануне смерти декана выясняется, что у Великана Глюма снова начали расти ноги, а две постоянно соперничающие друг с другом женщины, которых любил Свифт, но на которых так и не женился, поскольку не смог отдать предпочтение ни одной из них, – примиряются между собой... «Янковскому предстояло сыграть, – отметила З. К. Абдуллаева, исследовательница творчества актера, – поистине *фантомного персонажа*, далекого, конечно, от реальной фигуры Свифта. Но – главное – *развоплощенного* в зеркальных отражениях до <...> *полного исчезновения*. Свифт, каким его придумали авторы фильма, устранившись из сюжета, навязчиво – хотя и безмолвно – ищет себе замену, перепутав „верх“ и „низ“, лишившись всякой ценностной ориентации. *Игра*, невероятно запутав все связи и отношения, *зашла в тупик* (курсив мой. – А. Р.)»³¹⁷. Это не так. О. Янковский после опыта съемок в захаровских телефильмах «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен» так сформулировал свою актерскую тему: «(это; курсив далее мой. – А. Р.) <...> тема *талантливой личности*. Речь идет не о повторе прежнего, но о развитии его, движении вперед. Мой новый герой, в отличие, скажем, от Мюнхгаузена, по мере сил вмешивается в жизнь и оставляет после себя след: книги, идеи. <...> Свифт прежде всего – *творец!* Для него, а значит и для меня тоже, все события и существа в его доме – *реальность*. Но и *вымысел* тоже...»³¹⁸

Трилогию захаровских телефильмов объединяет, помимо прочего, использование в разных вариантах сюжета «игры в бога». Волшебник в захаровском «Обыкновенном чуде» решил пошалить и превратил молодого медведя в юношу, расколдовать которого должен был поцелуй принцессы. Герой О. Янковского сделал так, чтобы король вместе с дочерью и всем двором прибыл к нему в гости, а Принцесса – влюбилась в героя А. Абдулова; потом сделал так, чтобы вся эта компания оказалась в засыпанном снегом трактире в горах. Но придуманные Волшебником герои вышли из-под его подчинения, зажили собственной жизнью и являются в дом сказочника, когда захотят. Враль и фантазер Мюнхгаузен в горинско-захаровской версии всегда говорит правду, вот только высказывания героя О. Янковского нельзя понимать буквально: Мюнхгаузен, например, действительно лично общается с Шекспиром и Софоклом; пытается в рамках собственного дома стать властелином всех проявлений жизни, включая и власть над временем. Но даже

³¹⁷ Абдуллаева З. Олег Янковский. Ностальгия по герою. С. 163–164.

³¹⁸ Цит. по: Исканцева 1982. С. 45–46.

по-настоящему влюбленной в героя О. Янковского Марте оказалось не по силам принять предложенные ей правила игры. Свифт в истории Горина и Захарова полностью изолирован в рамках своего дома, но и на этом своеобразном острове декан не может чувствовать себя всесильным властителем, поскольку окружающие его герои написанных им книг таковыми являются не вполне – их изображают нанятые актеры, да и нет полной уверенности, что герой О. Янковского – это именно Свифт, а не играющий его роль еще один актер. Как уже было сказано выше, Доктор Симпсон – единственно подлинный персонаж, который является тем, кто он и есть на самом деле, а именно – ничем не примечательный обыватель. Но в дом декана герой А. Абдулова попал по выбору автора «Путешествия Гулливера...», рассмотревшем в заурядном третьем сыне доктора из Ноттингемшира способность вырваться за пределы обыденности.

Кинематографически это было сделано следующим образом. Доктор возвращается в дом декана, рассматривает модель корабля, смотрится в зеркало, садится за стол Свифта, берет перо. Патрик ставит на стол подставку со свечой, а Симпсон открывает чернильницу, макает перо и смотрит на белый лист бумаги. Камера совершает наезд на этот лист, который полностью заполняет кадр. Сквозь белый цвет проявляется уже известное нам изображение: море, парусник. На берегу появляется Доктор, он сбрасывает башмаки, камзол и бросается в море. Как и в прологе, все действия героя А. Абдулова сопровождается командами режиссера. Симпсон подплывает к кораблю, поднимается по веревочной лестнице и занимает место на носу корабля. «Повернись к нам! – командует режиссер. – Улыбнись!» Герой поворачивается, смотрит в камеру и улыбается. «Спасибо! Все...» – раздается последняя закадровая реплика режиссера, далее идут титры. Улыбающийся герой А. Абдулова перебрасывает мостик к Жадову в исполнении А. Миронова в финале «Доходного места», когда исполнитель роли Жадова произнесил свой финальный монолог о том, что он совсем не герой и не способен изменить окружающую жизнь, но в его силах не предавать собственные идеалы и не изменять самому себе.

Ранее уже было сказано, что сюжет «игры в бога» позволяет и захаровские телефильмы «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен» отнести к произведениям потерянного поколения 1970-х и начала 1980-х годов. Традиционный для Захарова открытый финал телефильма «Дом, который построил Свифт» показал, что и героя А. Абдулова можно отнести к захаровским «негероическим героям», заурядный и не хватающий звезд с неба Доктор Симпсон оказался способен преодолеть существующие социальные стереотипы и освободиться от пут повседневности, найти в себе новые силы и открыть новые потенции вопреки существующему положению дел, а значит и зрителям дарил надежду на лучшее...

«Дом, который построил Свифт» стал завершающей картиной в своеобразной трилогии захаровских телефильмов, посвященных разным *вариациям* темы творчества, и картиной менее удачной, чем две более ранние картины лидера Ленкома. Одна из причин меньшего успеха «Свифта» была заключена в особенностях музыкальной структуры телефильма, в которой не был применен мотивно-тематический принцип компоновки действия, но музыкальные номера не соответствовали жанру мюзикла, а способны были лишь составлять *музыкальный комментарий* к происходившим событиям.

Г. Горин, автор сценария телепостановки 1984 года «**Формула любви**», вышедшей в эфир 30 декабря 1984 года, определял картину Захарова как «комедийно-музыкальный фильм о любви»; иными словами, согласно высказыванию автора литературной основы картины, «<...> нам (Горину и Захарову; курсив далее мой. – А. Р.) захотелось рассказать о настоящей *романтической любви*, чистой и прекрасной, перед которой бессильна любая магия»³¹⁹. Сценарий написан по мотивам повести А. Н. Толстого «Граф Калиостро», о вольности в обращении с исходным сюжетом Г. Горин высказался так: «В фильме мы (Горин и Захаров. – А. Р.) отошли от буквы первоисточника, но дух его постарались сохранить»³²⁰. Ю. Смелков считал, что историю А. Н. Толстого Г. Горин перевел в «жанр *эксцентрически-пародийного* представления» и «написал *самостоятельную* пьесу (курсив мой. – А. Р.)»³²¹.

Г. Горин, начиная с 1974 года и до конца жизни, был автором пьес и сценариев, ставших, помимо «Формулы любви», литературной основой таких работ М. Захарова, как «Тиль» (1974), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Убить дракона» (1988), «Поминальная молитва» (1989), «Королевские игры» (1995) и «Шут Балакирев» (2001). Г. Горин – драматург и сценарист, близкий по духу М. Захарову, и все же ставить знак равенства между горинскими литературными произведениями и созданными на их основе захаровскими спектаклями и фильмами вряд ли стоит. Сопоставление телефильма «Формула любви» и опубликованного сценария³²² показывает ряд несущественных, но важных для анализа захаровской картины расхождений, прежде всего – в диалогах и репликах персонажей, что и обусловило необходимость по ходу исследования использовать описания сцен или приводить отдельные реплики и фрагменты диалогов, опираясь непосредственно на визуальное изображение телефильма и на его фонограмму.

³¹⁹ Цит. по: Исканцева 1984. С. 46.

³²⁰ Цит. по: Там же. С. 47.

³²¹ Смелков Ю. Классика под Новый год // ТиР. 1985. №3. С. 13.

³²² См., напр.: Горин Г. И. Формула любви: телевизионная фантазия по мотивам повести А. Н. Толстого «Граф Калиостро» // Горин Г. И. Тот самый Мюнхгаузен. С. 82–133.

Возвращаясь к содержанию и жанровым определениям картины, которые высказывались ее сценаристом и авторами критических отзывов (как, например, Ю. Смелков), следует отметить, что сюжетные мотивы, являющиеся *вариациями* на тему любви, безусловно, занимают важное место в сюжете захаровской «Формулы любви». Однако в центре внимания режиссера оказались отнюдь не молодые влюбленные, будь то Мария Ивановна (Е. Валюшкина) и Алеша Федяшев (А. Михайлов), выражающие *лирическую* любовную линию, или Фимка (А. Захарова) и Жакоб (А. Абдулов), решенные в *клоунско-ироническом* ключе, или страдающая Лоренца (Е. Аминова), безнадежно влюбленная в Джузеппе Калиостро (Н. Мгалоблишвили; роль озвучил А. Джигарханян) и вносящая в гамму любовных мотивов *драматически* окрашенную тему неразделенной любви. Захаров был увлечен другим персонажем – фигурой «верховного иерарха сущего», как сам себя называет герой Н. Мгалоблишвили. Автор фильма «Тот самый Мюнхгаузен» писал: «Вруны и обманщики никогда не вызывали у нас (курсив мой. – А. Р.) симпатии, кроме разве что одного известного нам случая: фантазии барона Мюнхгаузена, сочиненные писателем Р.-Э. Распе, вызывают и поныне вместо всеобщего презрения почти всеобщую симпатию. Правда, наш соотечественник, неизвестный Остап Бендер, также вызывал у нас чувства, весьма далекие от ненависти. (Посему некоторые отечественные литературоведы в течение долгих лет испытывали муки, не зная, к какому ведомству его причислить. Великий Комбинатор, как и Великий Обманщик, не укладывались в отведенные им рамки отрицательных героев. Однако назвать их учителями жизни также не представляется возможным.)»³²³

Если в приведенном захаровском высказывании под «нами» подразумевались люди в те временные промежутки, когда каждый из них выступает в ипостаси *читателя* литературных или *зрителя* сценических или экранных произведений, то к двум названным Захаровым неоднозначным героям легко добавляется еще ряд фигур, художественные образы которых соответствуют архетипу *плута* или *авантюриста*. Главный герой *плутовского романа* или *авантюрной комедии* привлекает симпатии читателей и зрителей в силу, по меньшей мере, двух причин: на бессознательном уровне «нам», читателям и зрителям, плут или авантюрист симпатичен, во-первых, как *герой, преодолевающий препятствия*; и, во-вторых, как герой, имманентно артистичный – протей, лицедей (при определенных обстоятельствах – скоморох), легко и «профессионально» меняющий обличья и маски³²⁴. Граф Калиостро в захаровском фильме «Формула любви» – персонаж из этого ряда. Вот что писал Захаров о герое Н. Мгалоблишвили: «Меня интересовал этот персонаж – *маг, обманщик* и, вероятно, *мощный гипнотизер*. Я

³²³ Контакты 2000. С. 205.

³²⁴ Подробнее см.: Ряпосов 1. С. 224.

подозреваю, что он действительно обладал сильной энергетикой, сверхчувственным восприятием, и в большинстве случаев этим он и пользовался. А там, где не было настроения или звезды не так располагались, в ход шли банальный обман, фокус (курсив мой. – А. Р.)»³²⁵. И еще одно высказывание режиссера по поводу центральной фигуры своей картины: «<...> главное – изложенная в фильме история о *предназначении* таланта (курсив мой. – А. Р.)»³²⁶.

Совершенно очевидно, что горинское определение «комедийно-музыкальный фильм о любви» далеко не исчерпывало содержание и смысл захаровской картины. И это было отмечено рецензентами «Формулы любви». Уже упоминавшийся Ю. Смелков заметил, что «<...> в развлекательных фильмах Захарова и Горина всегда есть некий обертон – все весело, остроумно, но слышен грустный мотив»³²⁷. В. Кичин утверждал: «<...> при всей аттракционности и эстрадной броскости режиссерской манеры фильм („Формула любви“ – А. Р.) не теряет ни серьезности, ни глубины темы»³²⁸. Прояснить подлинное содержание и выявить не лежащие на поверхности смыслы захаровской картины «Формула любви» и призвано представленное здесь исследование.

В картине «Формула любви» имеет место метасюжет «игры в бога», присущий ранее разобранным телевизионным и кинематографическим работам Захарова «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен» и «Дом, который построил Свифт». В захаровском «Обыкновенном чуде» Волшебник О. Янковского на первых порах выступал полноправным демиургом в мире своей творческой фантазии, но придуманные им персонажи выходили из его подчинения, начинали жить собственной жизнью, любовь творила обыкновенное чудо. В фильме «Тот самый Мюнхгаузен» О. Янковский-барон, известный как записной враль, всегда говорил только правду и попытался в реальном мире выстроить свою жизнь и жизнь своего окружения по законам творческой фантазии, стать, посредством игры воображения, властелином времени, но сталкивался не только с жестким порядком организации социума, но и с предательством самых близких ему людей – возлюбленной Марты, друга Бургомистра и слуги Томаса. В «Формуле любви» Калиостро Н. Мгалоблишвили, оказавшись, волей обстоятельств, сначала в захолустной гостинице где-то под Смоленском, а затем в имении небогатого помещика Алексея Федяшева, претендует «играть в бога» не просто на уровне привычных ему чудес и фокусов – варения золота из ртути, исцелений (подлинных или мнимых), перемещений в грядущее (прихватив с собой собранные у публики драгоценности) и пр. «Иерарх всего сущего»

³²⁵ Цит. по: Кинопарк. С. 54.

³²⁶ Цит. по: Исканцева 1984. С. 47.

³²⁷ Смелков Ю. Классика под Новый год // ТИР. 1985. №3. С. 13.

³²⁸ Кичин В. ТВ: Мир вдохновения // Неделя. 1985. №2. С. 9.

намерен, опираясь на законы природы, стать властелином чувств – вывести формулу любви и, тем самым, избавить людей от страданий. Однако ослативить человечество графу не удалось. Мало того, что обитатели российской глубинки влюбляются предпочитают по старинке, естественным способом, так еще герою Н. Мгалоблишвили пришлось столкнуться с бунтом на собственном «корабле»: под влиянием нравов «варварской» страны из подчинения выходят подручные Калиостро – Маргадон (С. Фарада) и Жакоб, даже преданная Лоренца – полна скепсиса, обнаружив намерение Калиостро бросить вызов высшему началу.

Среди действующих лиц экранной «Формулы любви» особняком стоят два персонажа – Калиостро и Алеша Федяшев; они – классические романтические герои, противопоставленные всем остальным лицам телепостановки Захарова. Герои Н. Мгалоблишвили и А. Михайлова не приемлют окружающей их действительности, представляющейся им банальной, пошлой и дикой. И граф, и Алексей простоте и естественности жизни как она есть противопоставляют конструкты-абстракции – это спекуляции разума, как в случае с идеей Калиостро вывести формулу любви, или – плоды экзальтированного воображения, как влюбленность Федяшева в скульптурную Галатею.

В захаровской «Формуле любви», как и в картине «Тот самый Мюнхгаузен», имеют место абсурдистские мотивы, решенные в соответствии с принципами драмы парадокса. Но в телепостановку «Формула любви» абсурдистские мотивы введены принципиально иначе, чем это было сделано в фильме «Тот самый Мюнхгаузен», где предполагалось, что изображенные парадоксы и нелепости общественной жизни присущи любому социуму. В «Формуле любви» абсурд российской жизни изображен *двояким* способом.

В первом случае парадоксы и нелепости «туземной» жизни увидены глазами иностранцев, особенно показательна фигура вороватого, меркантильного и «дикого», по оценке Калиостро, Маргадона, в свою очередь не устающего удивляться нравам и обычаям России – этой «варварской страны» и населяющих ее «аборигенов». «Жуткий город, – характеризует герой С. Фарады местечко, где графу Калиостро и его свите довелось застрять из-за поломки кареты. – Девоч нет, в карты никто не играет. Вчера в трактире украл серебряную ложку, никто не заметил...» Герой Н. Мгалоблишвили несет на руках Марию по гостиничному коридору и на лестнице сталкивается с Федяшевым:

Калиостро. Почему не заперто?

Маргадон. Варварский обычай. Ключи раздают, а замков нет.

Во время игры в городки герой С. Фарады заявляет Жакобу (его Маргадон время от времени называет принцем, поскольку граф обещал герою А. Абдулова, что в будущей жизни, спустя два века, он вернется на землю принцем Уэльским): «Жуткое селенье. Двери не запирают.

Вчера попросил у ключницы три рубля; дала, мерзавка, и не спросила, когда отдам». Героиня А. Захаровой, угощая героя С. Фарады блинчиками, привлекла внимание последнего:

Маргадон (*Фимке*). <...> Сиротка, значит. Подь сюда. Хочешь большой, но чистой любви?

Фимка. Да кто ж ее не хочет.

Маргадон. Тогда приходи, как стемнеет, на сеновал. Придешь?

Фимка. Отчего же не прийти? Приду. Только уж и вы приходите. А то вот сударь тоже позвал, а опосля испугался.

Жакоб. Она не одна придет, она с кузнецом придет.

Маргадон. С каким кузнецом?

Фимка. С дядей моим, Степаном Степанычем. Он мне вместо отца.

Маргадон. А зачем нам кузнец? Нет, нам кузнец не нужен. Что я, лошадь что ли?

Фимка. Благословить. Вы же мне предложение делаете.

Маргадон. Так. Свободна. Не видишь, играем...

Поскольку герой С. Фарады бросает биты так, что она улетает за ограду игрового поля, и оттуда слышен отчаянный свинячий визг пострадавшего животного, Фимка деловито и умело показывает заезжим гостям, как надо играть в городки. И это окончательно выводит Маргадона из себя: «Нас унижают, Жакоб! Ваш удар, принц». Герой А. Абдулова достает из саквояжа бомбу, поджигает фитиль и использует взрывоопасный снаряд вместо биты – бросает бомбу, и взрыв достигает цели – сметена и выставленная фигура из городков, и зрители в панике разбежались... Когда Маргадон и Жакоб, озадаченные поведением своего хозяина, тратящего время и силы на небогатую и незнатную Марию Ивановну, да еще и угрожающего сдать их в полицейский участок, собрались сбежать из имения Федяшева, они обнаружили, что их карета полностью разобрана кузнецом (Н. Скоробогатов):

Степан. ... Через неделю будет как новенькая. Лабор эст ибсе волюптас. Что означает, труд сам по себе есть наслаждение.

Маргадон. Мерзавец, а мерзавец, ты значит здесь вместо работы латынь изучаешь?

Степан. Либерасьон эст перпетуум мобиле.

Маргадон. О-о-о! Жакоб, мы отсюда не уедем никогда. Мы погибнем. Я все понял, Жакоб. Все пришельцы в Россию будут гибнуть под Смоленском...

Наблюдая за дуэлью Калиостро и Федяшева, который отказывается от первого выстрела в пользу иноземного гостя, Маргадон замечает: «Жуткие нравы! Уж где только не дуэлировали... и во Франции... и в Голландии... Быстро и четко, как принято у цивилизованных людей: рраз – и наповал!»

Во втором варианте абсурдное поведение искусственно навязано жителям России, как это случилось с кузнецом Степаном и другими крепостными Федяшевых старшего поколения, поскольку покойный батюшка Алеши пожелал жить так, словно бы он оказался в Древнем Риме. Вот и велел старый барин всем мужикам латынь учить и на ней изъясняться: «Я, говорит, не желаю ваше невежество слушать... – поясняет Степан своей племяннице Фимке, откуда взялась у него привычка вплетать в речь крылатые выражения. – Большой просветитель был! Порол нещадно!» А теперь – пришла очередь чудить Федяшеву-младшему... Стремясь задержать у себя Калиостро как можно дольше, Алексей проводит с кузнецом «производственное совещание»:

Федяшев. Степан, у гостя карета сломалась.

Степан. Вижу. Ось полетела. И спицы менять надо.

Федяшев. За сколько сделаешь?

Степан. За день сделаю.

Федяшев. А за два?

Степан. Ну, сделаем и за два.

Федяшев. А за пять дней?

Степан. Ну, ежели постараться, можно и за пять.

Федяшев. А за десять?

Степан. Ну, барин, ты задачи ставишь! За десять дней одному не справиться, тут помощники нужны, хомо сапиенс...

Федяшев. Бери помощников, но чтобы не раньше!..

В *телетеатре* Захарова фильм «Формула любви» – самая *кинема-тографичная* картина по сравнению с другими его телевизионными работами. Для натуральных съемок сцен у реки и у церкви использовались ландшафты бывшей усадьбы просветителя XVIII века Н. И. Новикова, ныне расположенной в селе Авдотьино Ступинского района Московской области; для эпизодов, разыгрываемых в доме Федяшевых, была приспособлена (художник-постановщик В. Юшин) полуразрушенная усадьба, в настоящее время находящаяся в окрестностях деревни Ляхово, недалеко от железнодорожной станции Барыбино (городской округ Домодедово Московской области). Сцены, снятые в павильоне, если и имели место, то совсем незначительное. Сказанное, впрочем, не противоречит театральной природе захаровской «Формулы любви». Для камеры оператора В. Нахабцева декорациями разворачивающегося в телепостановке действия становятся кадры, запечатлевшие природу средней полосы России, что имеет для фильма смыслообразующее значение: картины российской природы, предполагающие проявление действующими лицами естественных чувств, противопоставлены «головному» восприятию жизни героями Н. Мгалоблишвили и А. Михайлова – абстрактным идеям графа Калиостро или опирающимся на классические образцы поведенческим схемам Федяшева (Пигмалион

и Галатее, Петрарка и Лаура). Танцполом для скоморохов (солист балетной группы А. Куломзин) и «селянок», включая Фимку А. Захаровой, становятся обычные российские дороги, в этом экстерьере танцовщицы и танцовщики (хореография С. Вознесенской) чувствуют себя столь же органично, как и в интерьере петербургской гостиной, где герой Н. Мгалоблишвили производит свой спиритический сеанс.

Музыку для телефильма «Формула любви» написал Г. Гладков, при этом композитор применил разные принципы организации музыкального материала. В «Формуле любви», как и в захаровском «Обыкновенном чуде», есть несколько отдельных вокальных номеров. Это исполняемая в прологе закадровая песенка «Фортуна» («Золото, золото тьяни!...»), романс Алеши «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное создание!» и исполняемая Жакобом и Маргадоном «Неаполитанская песенка» («Уно-уно-ун моменто»; поют А. Абдулов и Г. Гладков). Но в «Формуле любви», как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», используется и тематически-мотивный принцип организации музыкального материала. Особо следует отметить, что в число двух десятков музыкальных тем, сочиненных для захаровской картины Г. Гладковым (таких, как «Мария», «Купание Алеши», «Дуэль», «Финал» и др.), включены и используются в качестве повторяющихся мотивов вокально-музыкальные фрагменты на основе названных выше песенных номеров. Соответственно, в драматургическом строении телефильма «Формула любви» присутствуют и элементы структуры, свойственные мюзиклу, как это было в «Обыкновенном чуде»³²⁹, и принципы мотивно-тематической организации сюжетного материала, как это имело место к картине «Тот самый Мюнхгаузен»³³⁰.

Драматургическая конструкция мюзикла предполагает, что входящие в ее состав вокальные или вокально-танцевальные номера не являются номерами вставными, самодостаточными, но выступают элементами единой драматургической структуры, каждый из таких номеров тесно связан с предшествующим и последующим сюжетными материалами и по-своему, специфично, участвует в продвижении сюжета. В прологе захаровской картины, прежде чем зазвучат строки номера «Фортуна», мелькают кадры то с танцующими на дороге скоморохами, то с катящимися по дороге колесами (колесами кареты?..; или – колесами судьбы?..). Дается титр: «В 1780 году границы России пересек экипаж знаменитого в Европе мага и авантюриста графа Калиостро». Текст номера поется за кадром: «Чего-таки не думают, / Чего-таки не пробуют, / Чего-таки не делают / Из чего хотите. / Закидывайте неводы, / Угадывайте поводы, / Загадывайте выгоды, / Только не сидите. / Рассиживаться нечего, / Фортуна переменчива, /

³²⁹ Подробнее см.: Чудо. С. 35–37.

³³⁰ Подробнее см.: Тот самый. С. 87–91.

У стада человеческого / Помыслы одни. / Вытягивайте золото / Из меди и из олова, / Из невода, из омота, / Из малого и старого / <...> / Золото, золото, золото тяни!» И команда подручных графа вместе с самим Калиостро – отнюдь не намерена расслаживаться: оперативно учит язык «страны пребывания», тестирует необходимый для спиритического сеанса реквизит, дело по вытягиванию золота из рода человеческого ставит на поток. Музыка номера «Фортуна» включена в эпизод, в котором Калиостро увозит Марию; присутствует во фрагменте видения Федяшевым Нимфы (Е. Валюшкина); звучит во время скачки Алеши в гостиницу, где застряли Калиостро, его подручные и Мария, и сопровождает кадры, когда вся компания перебирается в имение Федяшевых, а вслед за ними везут и сломанную карету; накладывает на сообщение Калиостро, что ему было видение – материализованную Галатею будут звать Лоренца; звучит в финале, в сцене с групповым портретом.

Романс Алеши исполняется в захаровской «Формуле любви» дважды. Сначала романс адресован, по выражению Федосьи Ивановны (Т. Пельтцер), «бабе каменной». Тетушку огорчает, что Алеша целиком погружен в мир вымысла и игнорирует реальную жизнь. Согласно диагнозу кузнеца Степана, молодого барина настигла ипохондрия. Фимка считает, что с Алешей случилась «Амор»... Федяшев смотрит на каменное изваяние, романс «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное созданье!» звучит за кадром, а в это время камера, словно бы подчиняясь видениям героя А. Михайлова, облетает скульптурную статую, любовно демонстрируя все ее детали и подробности. Вслед за текстом: «И мнится мне, я знаю, / Я помню Ваше имя, / Мы издали встречались / В моем родном краю. / Вы для меня не мрамор, / Не ангел, не богиня, / Вы та, кого люблю я...», – происходит изменение изображения, как если бы в видения Алеши вторгся другой сюжет. Камера показывает нам входящую в воду обнаженную девушку, в исполнительнице этого образа-видения не сразу узнается Е. Валюшкина. Алеша принимает новое видение за Нимфу, но данное изображение перебивается вторжением танцующих скоморохов, предвещающих скорое появление в имении графа Калиостро, а вместе с ним – и «натуральной» Марии Ивановны Е. Валюшкиной. Окончательно видение Федяшева разрушается тем, что оно оказывается зачерпнутым в ведро – это тетушка послала Фимку помыть «бабу каменную». По просьбе Алеши героиня А. Захаровой, словно в замедленной съемке, выплескивает содержимое ведра на Федяшева, и, сделав в воздухе кульбит, барин бросается в воду. «Водные процедуры» уложили простывшего Федяшева в постель, и от осматривающего его Доктора (Л. Бронева) Алеша узнает, что знаменитый Калиостро, который, по словам Доктора, «нынче в Петербурге много шума наделал», в том числе «фрейлине

Головкиной из медальона вывел покойного мужа, да так, что она его осызала и теперь вроде бы на сносях», в тридцати верстах от имения Федяшевых сидит из-за сломанной кареты в гостинице и «клопов кормит». «Материализация!» – кричит героиня А. Михайлова, осознав, что это шанс осуществить его мечты...

Вторично романс Алеши звучит, когда Федосья Ивановна, вспомнив, как во времена молодости ее возлюбленный все силы на стихи растратил и, тем самым, жизнь ее погубил, решительно советует племяннику Марию Ивановну у Калиостро отбить. Федяшев приводит под окно героини Е. Валюшкиной двух оседланных и готовых для побега лошадей, бросает в окно камешек, зовет свою возлюбленную и, увидев, что Мария Ивановна вышла на балкон, поет «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное создание!..» Лирический характер сцены резко меняется репликой Калиостро: «Не спится?!» В ответ на жалкий лепет алешиных оправданий и попытку объяснить, что его намерения изменились, граф заявляет: «А ну пошли! Я уже разбудил стихию энергетических потоков, я уже вступил во взаимоотношения с силами магнетической субстанции. Вы что, сударь, на базар пришли?!» Музыка номера «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное создание!» используется в сцене, где у постамента, с которого сброшено каменное изваяние, собирающийся пуститься в бегу Калиостро встречает деревенскую девочку Прасковью Тулупову (Аня Андриянова).

Номер «Уно-уно-ун моменто» («Неаполитанская песенка») исполняется в захаровском телефильме несколько раз. Впервые «Неаполитанская песенка» звучит в гостинице, где вынужден проводить время Калиостро и его спутники. Герой С. Фарады не слишком полагается на предположение, согласно которому Калиостро здесь, в российском захолустье, ожидает приезда героини Е. Аминовой. «Плевать ему на Лоренцу, и на нас тоже», – заявляет Маргадон и подсматривает в замочную скважину за происходящим в комнате графа, где герой Н. Мглоблишвили пытается втолковать Марии Ивановне, какова подлинная цель ее пребывания рядом с ним, графом Калиостро. Раздраженный тем, что героиня Е. Валюшкиной не поддается его влиянию, герой Н. Мглоблишвили неожиданно наносит резкий удар ногой в дверь, Маргадон отлетел в сторону, но хватал мандолину и мгновенно вставал рядом с Жакобом, который, в свою очередь, вооружился гитарой. Прослушав спетый дуэтом номер «Уно-уно-ун моменто», Мария Ивановна недоуменно спрашивала: «Что сие значит?..» Изложение содержания песни герой А. Абдулова завершал так: «<...> В общем, все умерли...» «Неаполитанская песенка» возникала всякий раз, когда необходимо было в задорно-веселой манере создать ощущение тщетности предпринимаемых усилий. «Уно-уно-ун моменто» исполняется во время обеда в имении Федяшевых, когда герой Н. Мглоблишвили пытается произвести

на окружающих впечатление тем, что заявляет, будто бы он родился «<...> в Месопотамии две тысячи сто двадцать пять лет назад»; а еще тем, что извлекает огонь из пальца и поедает столовый прибор. Тема «Уно-уно-ун моменто» звучит как фоновая музыка в тот момент, когда Калиостро сообщает Лоренце, что он решил бросить вызов Богу и хочет построить формулу любви; еще раз мотив «Венецианской песенки» возникает, когда героиня Е. Аминовой просит графа, раз уж он решил осчастливить все человечество, начать с нее, с давней своей и преданной соратницы. Под музыку номера «Уно-уно-ун моменто» танцует «материализовавшаяся» Галатея – героиня Е. Аминовой. Наконец, мотив «Неаполитанской песенки» сопровождает последнюю сцену захаровского телефильма, когда изображение всех действующих лиц постановки, позирующих художнику-любителю Загосину (В. Махмутов), превращается в финальный стоп-кадр картины.

Мотивно-тематическая структура захаровской «Формулы любви» строится на столкновении двух ведущих сюжетных тем, связанных с графом Калиостро и Федяшевым, и сопоставлением их с темами локальными, второстепенными. Выслушав просьбу Алеши совершить чудо и материализовать его идеал, герой Н. Мгалоблишвили подчеркивает, что он – материалист и чудесами не занимается. Вера «верховного иерарха сущего» целиком основана на господстве разума; в ответ на жалобы Лоренцы, что ее голова не может справиться с освоением русского языка, Калиостро заявляет: «Голова все может!» Возражая Марии Ивановне, граф демонстрирует ей, что разуму подвластно даже биеение сердца, которое, если это потребует, герой Н. Мгалоблишвили способен заставить остановиться. Федяшев, напротив, полностью находится под властью комплекса идеально-возвышенных и опирающихся на поэтический вымысел чувств, но объединяет Алешу с «верховным иерархом сущего» то обстоятельство, что чувства его носят столь же абстрактный, «головной» характер, как и комплекс идей, которыми руководствуется Калиостро. На данном сходстве и различии двух жизненных установок центральных героев захаровского телефильма строится система притяжений-отталкиваний главных сюжетных тем картины.

Среди череды неотложных дел, намеченных в Петербурге графом Калиостро, героиня Е. Валюшкиной занимает особое место, в списке Маргадона визит в дом Марии Ивановны, чтобы совершить сеанс лечения ее отца, помечен словом «душа». Поэтому и сюжетная линия, связанная с этой молодой девушкой, сталкивается с темами Калиостро и Алеши в соответствии с принципом контрапункта. Ради жизни отца героиня Е. Валюшкиной готова на что угодно, и в номере провинциальной гостиницы она неумело, но решительно начинает расстегивать пуговицы на прикрывающем ее грудь лифе платья, чтобы отдаться графу. Калиостро останавливает ее: «Я не тиран, сударыня. Мне нужны

чувства, а не покорность». Герой Н. Мгалоблишвили вполне отдает себе отчет, что Мария не любит его, но Калиостро уверен, что он лишь в начале эксперимента: «Золото из ртути возникает на десятый день, любовь из неприязни – на пятнадцатый. Мы с вами, – заявляет граф своей „подопытной“, – две недели в пути, наступает критический момент». Герой Н. Мгалоблишвили не осознает, до какой степени он близок к истине, но, правда, не в силах предвидеть, к какой именно истине. В гостинице появляется Федяшев, который умоляет вдохнуть жизнь в его идеал, заключенный в каменном изваянии. Герой А. Михайлова неожиданно находит поддержку у молодой спутницы «верховного иерарха сущего». Калиостро, в предыдущем эпизоде просивший Марию Ивановну называть его по имени, как это когда-то делала его мать, не смог отказать мольбе героини Е. Валюшкиной, которая внезапно произносила: «Помогите этому юноше, Джузеппе, он и вправду влюблен!..» Не вызывает возражений у Марии Ивановны и предположение, что существо, которое заключено в каменной статуе и которое «верховный иерарх сущего» намерен материализовать по просьбе Федяшева, может носить имя Мария: «<...> это честь для меня, – заявляет героиня Е. Валюшкиной. – Пусть не я, то хоть имя мое послужит чьей-то любви...» Другое дело, что, встретив позднее Алешу и выслушавая просьбу извинить его за дерзость, Мария Ивановна ясно дает понять герою А. Михайлова, что решительно не разделяет ни его жизненных установок, ни его манеры говорить, ни присущего ему стиля поведения:

Федяшев (*протягивая цветы Марии*). Прошу простить за дерзость.

Мария. В чем же дерзость?

Федяшев. Я насчет того, что помыслил придать идеалу черты ваши и публично в сем сознался.

Мария. Теперь, стало быть, передумали?

Федяшев. Ах, что вы, Мария Ивановна, я был бы счастлив! Но мне кажется, что я нарушил куртуазность поведения. Да и граф, по-моему, обиделся.

Мария. Так вы цветы для него приготовили?

Федяшев. Нет, ну что вы, Мария Ивановна...

Мария. Станный вы человек, Алексей Алексеевич. Так сложно изъясняетесь. И вроде живете на природе, среди простых нормальных людей. А думаете все о каких-то идеалах бестелесных.

Федяшев (*смущенно*). Но так и великий Петрарка мечтал о своей Лауре...

Мария. Неправда! Петрарка любил обычную женщину, да еще, к тому же, и живущую по соседству. Это потом в мыслях своих он вознес ее до небес. А у вас все наоборот, сударь! Хитростью и магнетизмом счастья любви не добьешься!

Федяшев. Тогда скажите, как достичь его?

Мария (*печально*). Не знаю. Если бы знала, сама была бы счастлива...

Еще одна второстепенная, но важная сюжетная линия, также сопоставленная с темами Калиостро и Федяшева по принципу контрапункта, представлена в мотивно-тематической структуре действия «Формулы любви» темой здравого смысла, носителями которого выступают в захаровском телефильме самые разные лица. Офицер, явившийся в петербургский дом, где герой Н. Мгалоблишвили проводил спиритический сеанс, «<...> от светлейшего князя Потемкина с предписанием задержать господина Калиостро и препроводить его в канцелярию для дачи объяснений», на возражение «Это невозможно, он в грядущем...» спокойно констатировал: «Достанем и из грядущего. Не впервой». Когда «верховный иерарх сущего» предлагает Марии Ивановне, под предлогом дистанционного лечения, ехать вместе с ним, он на мгновение раскрывается:

Калиостро. А вдруг я лгу? Вдруг я влюблен и мечтаю похитить вас? Тогда что?

Мария. Полно шутить. Когда любят, тогда видно.

Старики из дворни, разглядывая «бабу каменную», спорят, с кого была слеплена скульптура. «На Прасковью Тулупову вроде похожа, – говорит один из них. – Была у нас тут такая мельничихина дочка. Ух, красавица девка! Барин на нее как глянул, так умом и поехал. Или женюсь, говорит, или из мрамора статую сваяю». Другой предлагает иную версию: «Это Жазель. Французенка. Я признал ее. По ноге...» Последнее слово осталось за кузнецом Степаном: «<...> Это не Жазель, – констатирует герой Н. Скоробогатова. – Жазель была брюнетка. А эта – вся белая...» Но запевалой в хоре тех, кто в захаровской «Формуле любви» выступает от лица здравого смысла, является, конечно же, Доктор. В противовес убежденности графа Калиостро в том, что голова – все может, сельский Эскулап считает, что «<...> голова предмет темный и исследованию не подлежит». С убийственной невозмутимостью герой Л. Броневого слушает заявления «верховного иерарха сущего», наблюдает за проделываемыми графом фокусами и более чем здраво поясняет, почему в демонстрируемых героем Н. Мгалоблишвили чудесах нет для обитателя российской глубинки ничего чудесного – так, «обыкновенный абсурд». Вот Калиостро сообщает, что он родился в год извержения Везувия, часть энергии вулкана передалась ему. Граф раскуривает трубку, воспользовавшись указательным пальцем как зажигалкой:

Калиостро. Надеюсь, в вашем уезде такого не случилось?

Доктор. От пальца не прикуривают, врать не буду. А искры из глаз летят. Вот хоть у господина Загосина мужик с возу свалился, да лбом об оглоблю. Ну, я вам доложу, был фейерверк!

Загосин. Все сено сжег. Да какое сено! Чистый клевер!

Федосья Ивановна. Ладно врать-то. Чистый клевер. У вас все осоклой заросло да лопухами.

Загосин. Что вы такое говорите, Федосья Ивановна. У меня воз сена стоит десять рублей!

Федосья Ивановна. Стоит оно может и стоит, да никто его не покупает. У вас же совсем некудышное сено, разве что горит хорошо.

Доктор. Да уж, если вы действительно хотите купить сено, покупайте его у Федосьи Ивановны.

Федосья Ивановна. У меня хорошее сено...

Доктор, после несостоявшегося самоубийства Калиостро, подводит для лежащего в постели графа неутешительные итоги: «<...> организм ваш совсем расстроен неправильным образом жизни. Печень вялая, сердце шалит, как вы с ним две тысячи лет протянули, не пойму... Кончать надо с хиромантией, дружок! Пальцем искрить, вилки глотать в нашем возрасте не годится. И с барышнями надо аккуратнее. Мраморные они, не мраморные, наше дело сторона, сиди на солнце, грейся...»

Театральные постановки Захарова – это спектакли *двухактные*, экранные его работы – чаще всего фильмы *двухсерийные*. Захаров в книге «Суперпрофессия» декларировал следующее: «Проблема второго акта – головная боль для любого драматурга, а стало быть, и режиссера. <...> Я не люблю и даже не приемлю одноактных спектаклей». И далее: «<...> мне <...> важен, – настаивал лидер театра „Ленком“, – второй акт, неподвластный зрительскому прогнозу. Предтеча назревающего, преобразующего мир взрыва должна обязательно обнаружиться в финале первой части». Все сказанное применимо не только к театру Захарова, но и к его телетеатру: «Лично для меня, – подчеркивал режиссер, – этот вопрос (деление любой работы, сценической или экранной, на две части; курсив мой. – А. Р.) *принципиальный*, возможно, замешенный на профессиональном достоинстве. Если я приглашаю людей на серьезный игровой фильм, я не должен показать им взамен ловко сделанную короткометражку»³³¹. Е. Аминова в связи со съемками «Формулы любви» вспоминала: «<...> фильм изначально планировался двухсерийным, а потом его сократили по каким-то причинам»³³². Несмотря на урезанный характер ленты (продолжительность «Формулы любви» составляет порядка ста минут вместо обычных двух часов в случае двухсерийных захаровских картин), действенная структура телефильма сохранила декларируемые автором книги «Суперпрофессия» закономерности компоновки сюжета.

На рубеже той части истории, где первоначально предполагалось завершение первой серии картины (скорее всего, это эпизод, в котором Калиостро объявляет, что материализованная им Галатеея явится миру под именем Лоренцы), уже накопилось достаточно проявлений сопротивления, которое встречает «верховный иерарх сущего»

³³¹ Суперпрофессия. С. 154.

³³² Цит. по: Кинопарк. С. 54.

со стороны расположенной под Смоленском российской глубинки. Неподатливость героини Е. Валюшкиной; скепсис со стороны обитателей имения Федяшевых, их соседей и близких их кругу людей, как Доктор Л. Броневого; назревающий «бунт подручных» Калиостро, не понимающих, что происходит с графом и зачем они застряли здесь, в этом «диком», «варварском» захолустье; наконец, не может не тревожить героя Н. Мгалоблишвили фигура Алеши как потенциального соперника в борьбе за чувства Марии Ивановны; – все это и предопределило тот качественный взрыв, произошедший в действенной структуре второй части телефильма.

Бунт против «играющего в бога» Калиостро инициирует героиня Е. Аминовой: «Что за елки-метелки?.. – возмущена Лоренца. – Я понимаю, почему ты меня прячешь. Опять материализация, опять мазаться белилами и бегать в неглиже. Надоело! <...> зачем это нужно? Неужели все это только для того, чтобы позабавить вашу русскую мадмуазель?» «Меня предупреждали, – констатирует граф, – что пребывание в России действует разлагающе на неокрепшие умы». Маргадон и Жакоб не рискуют показать свое недовольство «верховным иерархом сущего» графу прямо в лицо, но позволяют себе «помахать кулаками после драки» и эмоционально высказаться вдогонку уже оставившему их Калиостро. Далее следует прямая самоцитата Захарова, Жакоб держит Маргадона на руках точно так же, как в телефильме «Двенадцать стульев» Остап Бендер А. Миронова при исполнении знаменитого и многократно растиражированного номера «Странствуя по свету, словно птица...» держал на руках героиню Л. Полещук:

Маргадон. Что он меня пугает? У меня три пожизненных срока! (Жакобу). А как он с вами разговаривает?! Вы, человек, достигший вершины лондонского дна! Вы собираетесь быть принцем или нет?!

Жакоб (бросает Маргадона, как бросал героиню Л. Полещук Остап Бендер). Yes!..

Черeda быстро сменявшихся событий во второй части истории о «российском вояже» Калиостро стремительно разрушала способность «верховного иерарха сущего» контролировать происходящее с ним и с его окружением. Федяшев потерял интерес к сеансу материализации его идеала и превратился в реального соперника Калиостро, вполне готового отбить Марию Ивановну у графа и побороться за чувства героини Е. Валюшкиной. Решительные и настойчивые усилия итальянского мага и авантюриста создать иллюзию, будто на глазах героя А. Михайлова действительно происходит превращение в реальность его поэтических грез и фантазий, приводит к противоположному результату: для Алеши становится совершенно очевидным, что герой Н. Мгалоблишвили – «обманщик, злодей и бесчестный человек». События, связанные с дуэлью Федяшева и Калиостро,

становятся для графа парадом неслыханного благородства и самопожертвования – парадом, который своим иррациональным характером поколебал исповедуемую героем Н. Мгалоблишвили рациональную картину мира. Поединок в классической его форме не состоялся, поскольку никто из соперников не захотел выстрелить первым. Тогда условия поединка поменяли: Маргадон должен зарядить только один пистолет, и тогда кто-то из соперников непременно погибнет, выстрелив в себя из боевого оружия. Первым, на правах хозяина, выбирает пистолет и стреляет Федяшев, произнося в качестве прощания: «А вообще, граф, я вам очень благодарен. Обещали мне явить мечту мою и явили. А теперь что ж, за нее и жизнь отдать не жалко. Прощайте, мечта моя, Мария Ивановна!..» Алеша нажимает на курок, но выстрел не следует. Теперь черед героя Н. Мгалоблишвили испытывать судьбу, но Федяшев готов простить графа. Остановиться Калиостро просит и героиня Е. Валюшкиной:

Мария. <...> Не делайте этого! Я люблю вас, правда. Ваш опыт удался. Я полюбила вас, готова ехать с вами хоть на край света. Вы, граф, умный, нежный, а главное – несчастный, вы без меня пропадете.

Федяшев. А как же я?

Мария. Такова судьба, Лешенька. Будем страдать. Страданиями душа совершенствуется...

Федяшев. <...> Без вас мне жить незачем. Дайте мне пистолет, граф.

Мария. Нет, нет, граф, не давайте! Если ты умрешь, я тоже жить не стану, я сердце остановлю, меня граф научил!

Федяшев. О, господи! Зачем я вас встретил? Все статуя проклятушая!

Мария. Статуя тут не при чем. Она тоже женщина несчастная, она графа любит...

Бросивший вызов Богу «верховный иерарх сущего» делает, казалось бы, простое и очевидное, но очень важное для себя открытие: «Оказывается, в любви главное – это возможность не задумываясь отдать жизнь за другого». Сам Калиостро на такое уже не способен, и граф готов поставить точку в своем земном существовании: «Ничтожный человеческий разум, который вообразил, что он единственный во вселенной и ему все дозволено. Разум, который подверг сомнению все законы мироздания и вознамерился утвердить свои собственные. Он просит меня о последнем одолжении, он рвется на свободу...» Увы, судьба приготовила герою Н. Мгалоблишвили иную участь:

Калиостро. Маргадон, один (пистолет. – А. Р.) надо было зарядить.

Жакоб. А вы, оказывается, бесчестный человек, Маргадон.

Маргадон. Конечно. Если бы я был честный человек, сколько бы народу полегло в Европе.

Наличие в действенной структуре захаровской «Формулы любви» нескольких сюжетных линий обуславливает и несколько последовательно

свершающихся финалов картины. Любовь творит обыкновенное чудо. Федосья Ивановна приводит Марию Ивановну («Галатею нашу», как выражается героиня Т. Пельтцер) и сообщает лежащему в постели Калиостро: «Мы сказали, что материализация состоялась, чтобы ваш авторитет не уронить. Мол, было извятие, а теперь Мария Ивановна. Многие верят...» Любовь радикально меняет даже героя А. Абдулова, на мольбу Фимки «Жакобушка, не уезжай!» актер снимает парик и предстает на крупном плане в сияющем ореоле своей обаятельной улыбки: «Я вернусь к тебе, я обязательно вернусь к тебе, только другим, правда-правда, вот те крест! Совсем другим!..»

Завершение сюжетной линии, связанной с итальянским магом и авантюристом, выполнено в виде эпилога, который произносит, стоя у окна, Доктор Л. Броневого: «В 1791 году Джузеппе Калиостро вернулся на родину, в Рим, где неожиданно сдался в руки правосудия. Суд приговорил его к пожизненному заключению. Лоренца навещала его. Незадолго до его смерти она принесла ему рисунок неизвестного художника, присланный из России. Кто был изображен на сем рисунке и что означали эти люди в судьбе великого магистра, историкам так и не удалось установить». Вариант сюжета «игры в бога», представленный в захаровской «Формуле любви», оказался в наибольшей степени близок варианту подобного сюжета, имеющему место в шекспировской «Буре». Предательство и стихия океанских волн занесли Просперо на остров, где он наделен всей полнотой власти благодаря волшебным книгам и духу воздуха Ариэлю, благодарного за спасение от заточения, наложенного чарами ведьмы Сирокасты. Пользуясь своими исключительными возможностями, Просперо приводит на остров своих обидчиков и восстанавливает справедливость, после чего отказывается от своей магической власти – отпускает на волю Ариэля, уничтожает волшебные книги и вверяет свою дальнейшую судьбу на волю Провидения. Перед нами сюжет о человеческих возможностях и о пределах таковых, то есть сюжет о существовании таких сфер и областей бытия, над которыми человек не властен. Герой Н. Мгалоблишвили, как и шекспировский Просперо, в полной степени воспользовался отпущенными ему неординарными талантами и способностями. (Стоит отметить, что вряд ли случайно и перекличка имени героя С. Фарады, «дикого» и склонного к предательству Маргадона, с прозвищем раба Просперо – уродливого, грубого, злого, невежественного и ненавидящего своего хозяина Калибана, сына ведьмы Сирокасты.) Однако гордыня приводит графа Калиостро, итальянского мага и авантюриста и «верховного иерарха сущего», к прозрению пределов своей власти над «сущим», к открытию тщеты своих претензий «играть в бога» и, как следствие, к решению подчиниться существующему порядку вещей и препоручить свою судьбу естественному ходу событий.

В мотивно-тематической структуре захаровской «Формулы любви» есть еще одна сюжетная линия, связанная с мотивом художественного творчества, и именно данная тема формирует собственно телевизионный эпилог фильма Захарова. Данная сюжетная линия представляет собой многократно повторяющиеся на протяжении практически всей картины обращения художника-любителя Загосина к Калиостро с просьбой написать его портрет, однако настойчивое желание соседа Федяшевых запечатлеть графа реализуется только в последнем кадре «Формулы любви» и подчеркивает условно-театральный характер захаровской телепостановки. Преследующие графа Калиостро офицер и сопровождающие его солдаты уже явились в усадьбу Федяшевых и готовы арестовать героя Н. Мгалоблишвили, но и «верховному иерарху сущего», уже вскочившему в седло лошади, которую привел Маргадон, ничто не мешает спастись бегством, однако в поле зрения Калиостро попадает постамент и лежащие рядом с ним остатки «бабы каменной», а крестьянская девочка останавливает графа вопросом:

Девочка. Дедушка, дедушка, это вы мою бабушку оживлять будете?

Калиостро. Ты кто?

Девочка. Прасковья Тулупова.

Герой Н. Мгалоблишвили спешивается, поднимает девочку, ставит ее на постамент и встает рядом, принимая, тем самым, предложение Загосина позировать ему. К ним бегут обитатели усадьбы Федяшевых, герой Л. Броневое предлагает офицеру и солдатам присоединиться к общей группе, проход танцующих скоморохов под музыку номера «Фортуна» закольцовывает финал композиции захаровской «Формулы любви» на ее начало. Звуковое оформление меняется, и под звучание темы «Уно-уно-ун моменто» финальный кадр с группой позирующих художнику-любителю превращается в живопись. Это видимо, и есть та картина, которую Лоренца передала в римской тюрьме графу Калиостро... Анализ захаровских телефильмов «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен» показал, что метасюжет «игры в бога», имеющий место в экранных работах Захарова, предполагает, что в окружающем мире человек, помимо любви и дружбы, может опереться еще и на творчество в широком спектре понимания – от творчества как такового и до жизнетворчества как модели поведения. Этот же метасюжет позволяет причислить и самого Захарова, сформировавшегося как режиссер в «оттепельные» 1960-е годы, и захаровских негероических героев к «новому потерянному поколению» эпохи трех генсеков – Л. И. Брежнева, Ю. В. Андропова и К. У. Черненко³³³.

Стоит отметить, что «играющий в бога» герой Н. Мгалоблишвили, в отличие от воплощенных О. Янковским Волшебника и Мюнхгаузена, не является одним из негероических героев, которые традиционно

³³³ Подробнее см.: Чудо. С. 39–40.; Тот самый. С. 82–83, 91–92.

присущи захаровским театральным и экранным произведениям. В «Формуле любви» абстрактное и «головное» творчество итальянского мага и авантюриста противопоставлено дружбе и любви в их простых и естественных проявлениях. И все же, подобно тому, как Просперо во многом есть alter ego Шекспира, так и граф Калиостро – во многом есть alter ego Захарова. Обращаясь к шекспировской версии сюжета «игры в бога», Павлосюк напомнил, что «Буря» достаточно часто воспринимается исследователями как прощание Шекспира с театром³³⁴. Так и «Формула любви» стала для Захарова прощанием с телетеатром. И шире – прощанием с целой эпохой. Со дня премьеры пройдет чуть больше трех месяцев, и СССР вступит в новый исторический период – в эпоху Перестройки (1985–1991), которая предполагала реформирование советской системы, переход к политике гласности и демократизации, преобразованию экономики в духе «новой экономической политики» 1920-х годов и пр. Для Захарова-шестидесятника Перестройка с ее пафосом возвращения на новом витке исторического развития к «ленинским нормам» и «идеалам Октября» стала своего рода «оттепелью №2» и временем бурной общественной и театральной деятельности. Опыт собственно «оттепели» позволил Захарову не питать больших иллюзий относительно «оттепели №2», и перестроечная «Диктатура совести» (1986) на сцене театра «Ленком» достаточно быстро уступила место ироничному «Мудрецу» (1989), по-новому осветившему проблему реформ и вопрос о том, кто и как их проводит, а в сфере экранных искусств с Захаровым случился рецидив – в 1988 году на экраны вышел кинофильм «Убить дракона», где режиссер представил далекий от оптимизма взгляд на проблемы борьбы с тоталитаризмом и процессы демократизации общественной жизни.

Картина «Убить дракона», снятая по мотивам пьесы Е. Шварца «Дракон», стоит особняком в экранном творчестве лидера театра «Ленком» – в сопоставлении с телепостановками Захарова она оказалась последней его экранной работой и единственной работой собственно кинематографической. Исключение – фильм «Стоянка поезда – две минуты» («Экран», 1972), но он снимался как фильм телевизионный, в кинотеатрах никогда не показывался; А. М. Смелянский в список основных захаровских режиссерских работ эту картину не включил³³⁵. В отличие от телефильма «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978), где Захаров выступил и в качестве автора сценария, к написанию сценария картины «Убить дракона» режиссер привлек Г. Горина³³⁶, и вместе они подвергли существенной переработке литературную основу фильма. Этим обстоятельством обуславливается необходимость при анализе

³³⁴ См.: Павлосюк Игорь. Указ. соч. С. 83.

³³⁵ См.: Смелянский 1999. С. 326–328.

³³⁶ См.: Захаров М. «Убить дракона» // СЭ. 1988. № 9. С. 14.

картины «Убить дракона» использовать отдельные реплики персонажей и фрагменты диалогов в том виде, как они звучат непосредственно в экранной фонограмме.

Картина «Убить дракона» стала совместной работой студии «Мосфильм» и западногерманских студий «Bavaria Film» и ЗДФ-Штудгарт, что наложило определенный отпечаток на толкование шварцевского сюжета. Вот высказывание Захарова по этому поводу: «Размышляя о событиях в поработанной фашистами Германии, Шварц сочинил пьесу-притчу, где с присущим ему юмором и сарказмом выявил закономерности – как общественного, так и сугубо психологического свойства, – связанные с подавлением человеческой свободы. Драматург подарил нам блистательный социальный прогноз: уничтожение внешней силы, подавляющей силу народа, вовсе не гарантирует бурного расцвета демократии. Человеческое сознание, изуродованное долгими годами пресмыкательства и лжи, само по себе пропитывается ядом раболепия. Познавшим беду людям требуется долгая и мучительная работа (курсив мой. – А. Р.)»³³⁷.

В восприятии захаровского фильма налицо две тенденции. Первая – это попытка соотносить картину с первоисточником, пьесой Шварца. Вот, например, Г. Михайлов не без сожаления замечал, что рассказываемая в фильме история, по сравнению со шварцевской, стала жестче, в ней изменилась «<...> интонация. А вслед за ней и стиль; неизбежно – и пафос»³³⁸. Или, в свою очередь, А. Кордунер отмечал: «Оказалось, что „Дракон“ и „Убить дракона“ – две вещи несовместные. Что безграничная любовь к Шварцу легко и непринужденно ограничивается любовью к его мотивам в исполнении Горина. И что фильм как раз и является плодом этой „ограниченной меломании“». Иными словами, «Марк Захаров и Григорий Горин создают собственную драматургическую версию пьесы „Дракон“ (курсив мой. – А. Р.)»³³⁹. Вторая – восприятие с точки зрения наличия актуальности захаровской картины в соотношении с современными событиями или, наоборот, отсутствия таковой. И. Силина отметила: «В своем интервью „Советской культуре“ от 2 апреля 1987 года (по поводу работы над киноверсией „Дракона“ Евгения Шварца) Марк Захаров выглядел едва ли не „белой вороной“. В пору активного роста народного самосознания, в пору возбуждения неравнодушия и всеобщей решительности, в пору наступления на „догмы и предрассудки“ – известный театральный анархист, по сути, призывал остановиться, оглянуться, вздуматься. Рассмотреть внутренним зрением, проверить внутренним слухом – так ли безупречны наши новые критерии „истины и справедливости“»³⁴⁰. Но и на определенном удалении от дня премьеры

³³⁷ Там же.

³³⁸ Михайлов Г. Вы уже год как свободны! // СЭ. 1988. № 23. С. 16.

³³⁹ Кордунер А. Мотивы любви: полемические заметки // ТЖ. 1989. № 20. С. 16.

³⁴⁰ Силина И. Жажда // Т. 1992. № 2. С. 22.

ситуация с восприятием не упростилась: «Телефильмы Марка Захарова по телевизору повторили один за другим в августе – сентябре 1991 года. По иронии судьбы – до и после путча (имеется в виду ГКЧП; курсив мой. – А. Р.). И то, что когда-то воспринималось как остроумная игра режиссерского воображения, как прямолинейная пародия или чрезмерный бурлеск, – вдруг обнаружило свои *пророческие корни*»³⁴¹. Не стала исключением и захаровская киноработа.

Оценивать картину «Убить дракона» с точки зрения ее соответствия или не соответствия пьесе Шварца некорректно, поскольку захаровский фильм и его литературная основа соотносятся друг с другом как целое с целым, как два произведения, выполненные на основе разных языков – соответственно, кинематографического и литературного. Важнейшим элементом захаровской режиссерской методологии является установка на сочинение собственного поэтического произведения, сценического или экранного, для которого любая литературная основа – это материал для такого сочинения. Столь же свойственно для режиссерской манеры Захарова искать возможности для сценического или экранного высказывания на самые актуальные социально-политические события, происходящие в стране – таков присущий Захарову-режиссеру характер творческого пафоса. И обсуждать степень актуальности захаровских режиссерских работ – это означает, что называется, ломиться в открытую дверь. В представленном здесь исследовании фильма «Убить дракона» предметом изучения является его поэтика.

Предшествующие фильму «Убить дракона» телевизионные постановки Захарова носили ярко выраженный *театральный характер*, режиссер намеренно подчеркивал *театральную условность* происходившего в этих картинах действия. В картине Захарова неизбежно должны были столкнуться и столкнулись природа кино и природа театра. А. Кордунер написал следующее: «Фильм начинается с ошеломительного *пролога* – приход Ланцелота в царство Дракона. Мир выцветших красок, запущенный, безлюдный, унылый... Такие встречаются у *Тарковского*. Бредущий по хлебам молодой человек: круглые очки на кончике носа, долгополое пальто, выдавшая виды шляпа... Внезапное, без всякого предупреждения, нападение реактивного Дракона о трех двигателях и зажженных фарах... А потом, когда налет закончится, обессилевшего Ланцелота подберут сумрачные рыбаки и в утешение сообщат, что так Дракон развлекается, шутит. А Ланцелот задаст наивный вопрос, почему они такое терпят, почему не убьют Дракона... И вот уже герой, тут же „заложенный“ этими верноподданными, положен, как в гроб, в лодку и... И затем узилище – фантазмагорический, в кафкианском духе гротескный мир многоярусных тюремных галерей,

³⁴¹ Там же. С. 33.

хорошо отлаженного заводского конвейера и скотобойни. Чудом герою удается спастись... Другой, честный рыбак вылавливает Ланцелота и приводит в дом к Шарлеманю (курсив мой. – А. Р.)»³⁴². Критика верноподметила «цитатность» предложенного Захаровым и оператором В. Нахабцевым изображения. Вот как об этом написал Г. Михайлов: «Впечатляют кадры: крупным планом смоленный нос челнока, связанный герой на дне, перспектива каналов; народ высыпает на берега, и лица чуть не *брейгелевской* гротескной выразительности (курсив мой. – А. Р.)»³⁴³. Обозреватель подметил и другие черты свойственного произведению Захарова «кино-театра», как, например, «условная костюмированность»³⁴⁴.

Тут стоит вернуться к описанию облика Ланцелота (А. Абдулов), каким он предстает в первых кадрах захаровской картины. У него очки во все не в круглой, как утверждал А. Кордунер, оправе, но в сверхмодной для конца 1980-х годов тонкой металлической оправе с линзами-«хамелеонами» овальной формы (в первых кадрах, при дневном свете, стекла затемнены, чего нет во время ночного появления Ланцелота в доме у В. Тихонова-архивариуса, иными словами – они способны были менять светопроницаемость в зависимости от освещенности). Столь же современен и костюм героя А. Абдулова – в первых кадрах и некоторых других эпизодах это длинное пальто и классические брюки, а иногда – классический черный костюм-«двойка», белая рубашка и элегантно завязанный узкий черный галстук (художник по костюмам Н. Монева). Есть и еще примеры разрушения Захаровым присущей кино «физической реальности» (З. Кракауэр).

Каждая из сцен противостояния Ланцелота и Дракона разворачивается с неизменным участием зрителей. В прологе картины свидетелями охоты Дракона на странствующего героя А. Абдулова являются рыбаки, а затем, когда связанного Ланцелота везут в лодке по одному из каналов, на его берега выходят люди и выступают молчаливыми очевидцами происходящего. В эпизодах фильма, происходящих в декорациях собора (художник О. Шейнцис), таких, как репетиция торжественной передачи Эльзы (А. Захарова) в дар Дракону (О. Янковский); истязание Фридрихсена (А. Збруев) и его семьи; репетиция сцены прощания Ланцелота и Эльзы и др., непременно участвуют молчаливые люди, либо стоящие за строительными лесами (в соборе идут монтажные и сварочные работы по установке под его сводами гигантской металлической конструкции – модели трехголового дракона в масштабе 1:10), либо расположенные на хорах собора (здесь же живет семейство Фридрихсена и размещен ресторан, за столиками которого, помимо

³⁴² Кордунер А. Мотивы любви: полемические заметки // ТЖ. 1989. № 20. С. 17.

³⁴³ Михайлов Г. Вы уже год как свободны! // СЭ. 1988. № 23. 16.

³⁴⁴ Там же.

других посетителей, может «попросту, без чинов» перекусить и сам Дракон). Интерьер собора стал, таким образом, своеобразной сценической установкой для указанных фрагментов картины. Здесь же, словно на театральных подмостках, перед сидящими за столом то ли зрителями, то ли судьями трибунала-«тройки» – Генрихом (В. Раков), Драконом и Бургомистром (Е. Леонов) – разворачивается сцена прощания Ланцелота и Эльзы, которая пошла вопреки ранее отрепетированному плану. За Ланцелотом, одиноко бродящим по пустынным улицам города в ожидании поединка с Драконом, из-за стекол каждого окна наблюдают горожане. Бургомистр уговаривает Ланцелота уехать, апеллируя к «гласу народа», основная масса которого (за исключением специально подготовленных, но все равно косноязычных «ораторов») как раз безгласна. И подобные примеры можно продолжать.

Как и в телефильмах «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен», в картине «Убить дракона» обнаруживается метасюжет «игры в бога». В «Обыкновенном чуде» О. Янковский-Волшебник «играет в бога» в рамках своей творческой фантазии сочинителя сказки. В телефильме «Тот самый Мюнхгаузен» О. Янковский-Мюнхгаузен «играет в бога» в пределах своей жизни, пытаясь выстроить ее и жизнь обитателей собственного дома по законам творчества. В картине «Убить дракона» О. Янковский-Дракон «играет в бога» по отношению к жителям подвластного ему города, но сталкивался с бунтом Ланцелота; после гибели Дракона к роли «бога» примеривается не только Бургомистр, но и сам Ланцелот.

Если в «Чуде» и в «Мюнхгаузене» в качестве романтического героя выступали персонажи, воплощаемые О. Янковским, то в картине «Убить дракона» данная роль отведена А. Абдулову-Ланцелоту. В первых эпизодах фильма, в прологе и в сцене первой встречи с Драконом в доме Шарлеманя, герой А. Абдулова отнюдь не герой и совсем не рыцарь; он прохожий, бродяга, интеллигентного вида юноша-изгой; он всего лишь далекий потомок «того самого», легендарного Ланцелота. Иными словами – классический романтический персонаж, в котором пробуждается дух рыцаря и героя, что, впрочем, не меняет его романтической сущности, ведь в финале картины Ланцелот покидает город и снова превращается в отщепенца – одинокого путника, сразившего Дракона, но оказавшегося бессильным перед сложившимися веками структурами коллективного бессознательного и ментальными установками социума. Ланцелот А. Абдулова – еще один представитель «негероических героев» в произведениях Захарова, начало которым положил Жадов Миронова в захаровском «Доходном месте»; негероических героев, которым не суждено изменить окружающий их мир, но которым по силам сохранить верность себе, своим принципам и идеалам.

Как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», *абсурдистские мотивы* введены в картину «Убить дракона» в соответствии с принципами *драмы парадокса*. Центральный парадокс сюжета – озвученная Шарлеманем убежденность горожан в том, что четырехсотлетняя власть Дракона – если и зло, то зло неминуемое, ибо избежать бед, которые могут причинить городу пришлые драконы, можно лишь одним способом – имея дракона собственного. Мысль эта столь важна для захаровского сюжета, что она, по просьбе Ланцелота, в несколько измененном виде произносится архивариусом еще раз, ведь *прием вариативного повтора* ключевых сцен – один из важнейших компонентов режиссерской методологии Захарова. Герой А. Абдулова вместо дракона, явившегося в облике фантастического существа, видит героя О. Янковского обычным человеком, сидящим за столом, поскольку, как сообщает ему Шарлемань, Дракон так давно живет среди людей, что может превращаться в человека и заходить к горожанам в человеческом обличье. В сцене истязания Фридрихсена герой О. Янковского упрекает героя А. Абдулова: «Не любите вы людей, не любите. Вы хотите им *нового счастья*. А они – *старым* дорожат (курсив мой. – А. Р.)». Парадоксально решены *аттракционы*, которые неизменно являются важнейшими элементами действенной структуры любого захаровского сочинения. Вот, например, в эпизоде первой встречи Ланцелота и Дракона последнему не удалось сразу избавиться от появившегося в доме Шарлеманя незваного гостя, поскольку архивариус представил подписанный в давние времена Драконом документ, согласно которому он обязан гарантировать безопасность всякому, кто вызовет его на бой, до момента начала поединка. К вящему удивлению Шарлеманя, раздосадованный герой О. Янковского рвет и съедает исторический, но весьма неудобный ему документ, потому что его папа всегда говорил: «Уничтожай архивы!..». Не смог Дракон реализовать и другое свое намерение – ликвидировать всех, кто присутствовал при первом его столкновении с Ланцелотом, поскольку одному свидетелю этой сцены, Молодому рыбаку (Ф. Мут), удалось сбежать:

Дракон (*Герриху*). Цыган?

Геррих. Нет, рыбак. Пойдем в погоню?

Дракон делает резкое движение рукой в направлении паха Герриха и, видимо, с большой силой защемляет ему детородный орган.

Геррих (*срывающимся от боли голосом*). Ох, как хорошо-то!..

Для закрепления эффекта Дракон наносит Герриху сокрушительный удар головой в голову.

Парадокс как способ передачи абсурда происходящего использует режиссером в манере построения диалога, которому Захаров традиционно стремится придать *репризный* характер. Вот диалог в доме Шарлеманя:

Эльза. Вы странствующий рыцарь?

Ланцелот. Нет. Мой далекий предок был знаменитым Ланцелотом. Когда я об этом узнал, я пустился в странствия и начал совершать всякие несуразности, пока мне не надоело.

Эльза. Странствовать?

Ланцелот. Нет, быть рыцарем. Я начал завидовать рабам. Они все знают заранее. У них твердые убеждения. Наверное, потому, что у них нет выбора, а рыцарь – рыцарь всегда на перепутье...

Эльза. Вы умирали?

Ланцелот. Три раза. И каждый раз меня пытались убить именно те, кого я спасал. Вы не скажете, кого надо спасти в этом городе?..

Е. Леонов-Бургомистр в костюме партийного функционера сталинских времен обращается к А. Абдулову-Ланцелоту, убеждая его покинуть город:

Бургомистр (*берет у двух подбежавших к нему девочек цветы*). Вас не предупреждали, что я болен всеми нервными и психическими заболеваниями и еще тремя, неизвестными до сих пор. Общая мозговая и психическая недостаточность, раздвоение личности, постоянный бред, эротомания... Идите, девочки... При этом избирался бургомистром города семнадцать лет подряд. Пожизненно. (*Показывает на стоящих за оградением горожан*). Лучшие люди города просят вас уехать.

Ланцелот. Не уеду.

Бургомистр. Не подчинитесь народу?

Ланцелот. Это не народ.

Бургомистр. Это не народ?! Это хуже народа! Это лучшие люди города. Как один, сами приехали, сами хотят с вами попрощаться...

По приказу Дракона герой В. Ракова передает Эльзе флейту со скрытым в ней отравленным лезвием, которым она должна убить Ланцелота. И Шарлемань готов одобрить такой поступок дочери, поскольку, как уверен архивариус, это – большое доверие, оказанное их семье, а само деяние исполнено гуманизма, ведь оно гарантирует герою А. Абдулова мгновенную смерть и избавление от страданий, которые ждут его в случае схватки с Драконом.

В эпизоде истязания Фридрихсена происходит спор о том, есть ли у человека душа. Вот мнение Дракона на тему «что есть люди?»: «Бездушные твари! Я их сам кроил. Душу оставил только одному Бургомистру, и то потому, что он *душевноболевой* (курсив мой. – А. Р.)». Тему подхватывает герой А. Збруева и заверяет, что души у него нет. «Души вообще не бывает. Это вредная выдумка», – убежден Фридрихсен, которого Дракон застаёт за «работой» (герой А. Збруева на белом листе бумаги ставит галочку за галочкой...) и которого представляет Ланцелоту следующим образом: «Наш ученый. Теоретик. В молодости шалил, думал. А потом поумнел, стал соображать...».

В сцене прощания Ланцелота и Эльзы, где последняя, разыгрывая влюбленность, должна была убить Ланцелота лезвием, спрятанным внутри флейты, Бургомистр замечает: «Плохо, что у него прощание с девушкой. Если бы он согласился на парня, у нас есть такой лесоруб, никакой флейты не надо...»

В момент, когда бой с Драконом становится неизбежным, молодой Рыбак приводит героя А. Абдулова к кузнецам-оружейникам, которых характеризовал так: «Они – смелые люди, но – всего боятся». Один из кузнецов (А. Филиппенко) искренне рад, что нашелся тот, кому понадобился настоящий рыцарский двуручный меч, который вот уже триста лет никто не хотел брать в руки.

В связи с возникшей проблемой – как пешему герою А. Абдулова сражаться с летающим драконом – Шляпник (А. Толубеев) произносит: «Иногда летают и люди». И представляет Ланцелоту героя В. Полунина следующим образом: «Наш *воздухоплаватель*. Двадцать четыре года назад закончил университет с отличием, но с тех пор *ни разу не летал, сразу ушел под землю*, даже не защитил диплома... Птица наша, птица... Пора! (курсив мой. – А. Р.)». Воздухоплаватель – и он же, как это было свойственно «поколению дворянчиков и сторожей», а также поколению кочегаров, как В. Цой и пр., в повседневной жизни – Человек с тачкой, бросается в некий подвал, запускает в действие сложный механизм, и расположенная высоко камера показывает, как, разрывая верхние слои почвы, из-под земли поднимается воздушный шар.

На военном совете, который происходит в разгар боя героя А. Абдулова с Драконом, Бургомистр пытается выяснить, каков прогноз профессионалов-экспертов на исход сражения:

Военный. Господин Дракон, безусловно, непобедим. Хотя злые языки утверждают, что...

Бургомистр. А кто у нас, кстати, отвечает за злые языки?

Военный. А злые языки говорят, что господин Дракон потерял голову.

Бургомистр. А вы что говорите?

Военный. Мы говорим, что господин Дракон освободил от военной службы одну свою голову по состоянию здоровья, идя навстречу ее же пожеланиям...

Находящийся в состоянии паники Генрих сообщает отцу:

Генрих. Народ безумствует. Я тоже сойду с ума!

Бургомистр. Раньше надо было сходить. А теперь вас спросят, кто в трудные годы прислуживал, а кто – болел душой, не жалея здоровья своего...

На торжестве, посвященном годовщине победы над Драконом, присутствуют старейшие люди города. Поделиться воспоминаниями о том, как герой Е. Леонова сразил дракона, просят именно того из сограждан, кто в силу возраста уже вообще ничего не помнит...

Как и в предыдущих экранных работах Захарова, в картине «Убить дракона» было использовано много музыки (сочиненной Г. Гладковым); как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», это была музыка закадровая, написанная по тематическому принципу. В ней присутствует главная тема (правда, не столь яркая и не так известная, как сочиненная А. Рыбниковым центральная тема «Мюнхгаузена»); остальной музыкальный материал представлен двумя с лишним десятками локальных или второстепенных тем – «Город под властью дракона», «Я не прохожий, я рыцарь», «Репетиция оркестра (вальс)», «Пустыня улиц», «Генрих и Эльза», «Ланцелот и Эльза», «Прощание с Эльзой», «Бой с драконом», «После битвы (слово Ланцелота к людям)», «Бургомистр вольного города (городской марш)», «Депутация старейших сограждан приветствует своего освободителя!» и др. Как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», в картине «Убить дракона» есть одно исключение из общего правила – один ярко выраженный вокально-танцевальный номер «Разве я могла мечтать об этом дне?», который исполняет героиня А. Захаровой в соборе, в эпизоде репетиции торжественной передачи городом Эльзы в дар Дракону. После большой суеты охраны и появления на хорах собора Бургомистра, Генриха и сопровождавшей их свиты безликих фигур в одинаковых длиннополых кожаных плащах происходит такой, вполне абсурдный обмен репликами:

Бургомистр. Дорогие сограждане, слово предоставляется бургомистру нашего города.

Бургомистр откашливается, достает из кармана сложенный вчетверо лист бумаги, разворачивает его и читает.

Бургомистр. Значится так. Дорогие сограждане, слово предоставляется бургомистру нашего города.

Генрих. Это ты уже говорил.

Бургомистр. Я себя плохо чувствую.

Генрих. Это все знают.

Бургомистр. Кто все?

Генрих. Народ.

Бургомистр. А он здесь?

Генрих. Здесь.

Бургомистр. А бургомистр?

Генрих. А бургомистр – это ты.

Бургомистр. Что же ты меня перебиваешь?!

Генрих дает отмашку, падает белая занавеска, и трехглавая модель дракона расцветивается цепочками фейерверков. На передний план выбегают маленькие девочки, они одеты во все белое, включая легкие платьица и большие банты. В руках у них окрашенные под серебро воздушные шары, которые они отпускают, чтобы те поднялись вверх, под своды собора. За девочками, примерив перед зеркалом белую

пилотку, завершавшую ее образ, на импровизированную сцену выпорхнула героиня А. Захаровой, одетая в аналогичный костюм, вот только Эльза – девочка уже большая... Под аккомпанемент оркестра, составленного из подростков-переростков, чьи костюмчики (белый верх, черный низ) ассоциируются то ли с «пионерией», то ли с «гитлерюгенгом», группа одетых в черное взрослых торжественно, словно молитву, запела на хорах (стихи Ю. Кима): «Гордись, гордись своей судьбой, / Ему пожертвовать собой! / Иди, ступай, не возвращайся, / Неси любовь от чувства долга; / Иди, рыдай, рыдай от счастья, / А мы поплачем от восторга...» И вдруг, резким контрастом, звучит исполненная экспрессией песенка Эльзы (поет С. Степченко), сопровождаемая озорным и кокетливым танцем героини А. Захаровой (балетмейстер С. Воскресенская): «Погляди вокруг при ярком свете дня / Сколько здесь подруг достойнее меня. / Разве я могла мечтать об этом дне? / Неужели я вижу это не во сне? / И я пою, и я от счастья слезы лью, / И я свою судьбу за все благодарю! / И я клянусь, судьба моя, / Что этот выбор оправдаю я!..» Визуальный образ героини А. Захаровой, особенности вокального и танцевального исполнения данного номера ассоциативно отсылают зрителя к другой фигуре – к образу культовой героини Марики Рёкк из фильма «Девушка моей мечты» (1944) – картины, популярной и в фашистской Германии (достаточно вспомнить, как В. Тихонов-Штирлиц в картине Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» раз за разом смотрит фильм «Девушка моей мечты», ожидая встречи с агентом-связником), и в послевоенном Советском Союзе (фильм в прокате шел как «трофейный»).

Драматургическая композиция картины «Убить дракона» также выстроена по тематическому принципу, в мотивно-тематической структуре захаровского фильма, помимо нескольких разной степени протяженности второстепенных сюжетных линий, стоит выделить главную сюжетную тему, которую условно можно назвать темой «дракона» и толковать следует расширительно – как проходящую через всю картину тему спора о человеке: кто он? есть ли у него душа? готов ли он быть свободным?... или он – навеки раб душою и не способен жить без примотра того или иного «дракона»?..

Рыбаки, подобравшие и накормившие героя А. Абдулова после атаки на него Дракона, утешают пострадавшего, ведь произошедшее, по их объяснениям, всего лишь шутка, шалость Дракона, который, если бы хотел убить бродягу, то непременно бы убил. Рыбаки даже немного гордятся «своим» Драконом; крамольная идея о том, что Дракона следует убить, приводит к тому, что рыбаки героя А. Абдулова подстрелили, поймали и выдали властям.

После репетиции предстоящего торжества передачи Эльзы в дар Дракону Шарлемань доволен дочкой, которая, по его мнению, танцевала

хорошо. Эльза вполне готова к предназначенной ей участи, она и дома репетирует предстоящую ей роль. Стоя перед зеркалом лишь в нижнем белье, она словно бы рапортует: «Слушаюсь, господин Дракон!». Сбрасывает с себя остатки одежды и, характерным жестом руки отдавая честь, произносит: «Как прикажете, господин Дракон!..» Сцену прерывает шум за окном, который напугал героиню А. Захаровой; камера на мгновение выхватывает в центре затемненного кадра фигуру обнаженной девушки, обрисованную упавшим из левого верхнего угла лучом света, и Эльза, сбежав по лестнице вниз, скрывается из поля зрения.

Шарлемань, хотя никогда в жизни не видел цыган, но в разговоре с Ланцелотом их изгнание ставит в заслугу Дракону, ведь архивариус еще со времен учебы в школе усвоил, что цыгане – страшные люди, враги любой государственной системы, а их музыка всех раздражает; что цыганские песни лишены мужественности, а их содержание разрушительно...

Стремясь избежать расправы над Ланцелотом в собственном доме, герой В. Тихонова просит у Дракона слова, и герой О. Янковского отвечает ему риторически: «Зачем тебе слово? Что ты будешь с ним делать?..»

Эльза под угрозой гибели ее подруг подчиняется переданному ей Генрихом приказу Дракона, и старается освоить необходимые навыки, чтобы убить Ланцелота спрятанным внутри флейты клинком.

Генрих не уверен, сумеет ли Дракон победить Ланцелота, и приходит за советом и поддержкой к «безумствующему» отцу, который играет на арфе в компании дам и девиц непонятного социального статуса. Оставшись наедине, отец и сын так «откровенничают» друг с другом:

Бургомистр. <...> нашего дракона может победить только он сам.

Генрих. Не хочешь по-человечески?

Бургомистр. Не хочу, сынок. Я еще не сошел с ума. Точнее, сошел, но не до такой степени. Вообще-то, за такие слова (за вопрос, победит или не победит дракон. – А. Р.) я должен был плюнуть тебе в морду. Когда будешь докладывать о нашем собеседовании, скажи, что я в тебя плюнул.

Генрих. Скажу.

Бургомистр. *(Не без гордости).* Очень хорошо провел разговор, сын! <...> Мы не умели так. Я ведь тоже закладывал родителя, но письменно. А вы, молодые, сейчас глубже идете, душевнее, с разговорами... Какая молодежь у нас!..

В любовную сцену объяснения Ланцелота и Эльзы с характерным шумовым и визуальным сопровождением врывается Дракон, который резко пресекает попытку Бургомистра сделать развернутый и подробный доклад:

Дракон. Приезжий пусть остается, остальные – вон!

Бургомистр. Не понял.

Дракон. Пошел вон, дерьмо собачье!

Бургомистр (*стараясь скрыть замешательство*). Интересное замечание, Ваше превосходительство. Будем думать над ним все, сообща...

Сцена истязания Фридрихсена, его жены (О. Сошникова) и сына служит Дракону аргументом, который должен убедить Ланцелота, что жители города не нуждаются в его подвиге и не стоят его гибели:

Дракон. Ради кого идете на смерть? Хотите подарить им свободу? А что они будут с ней делать? А зачем она им, не думали? Фридрихсен, тебе нужна свобода?

Фридрихсен. Нет, ну что вы, зачем?!

Дракон. Может быть вам, сударыня?

Жена Фридрихсена. Зачем мне свобода? Я замужем.

Дракон подзывает мальчика.

Дракон. Мальчик, тебе нужна свобода?

Сын Фридрихсена. Не знаю, может быть и нужна.

Фридрихсен (*дает подзатыльник сыну*). Что ты мелешь!

Жена Фридрихсена (*дает пощечину мужу*). Не смей бить ребенка!

Дракон. Но, но, но... Тихо, тихо! Вот дай им свободу, они передушат друг друга, перегрызут...

Ланцелот. Они не виноваты. Откуда им знать, что такое свобода?..

Герой О. Янковского уверен, что мальчик будет мстить ему, когда вырастет, и Генрих вырывает сына Фридрихсена из рук его жены; Дракон нацепляет, при всеобщем одобрении окружающих, орден на грудь стоящей перед ним на коленях, плачущей и повторяющей «нет, нет, нет, нет...» героини О. Сошниковой, и она успокаивается, лицо ее освещается гордой улыбкой...

Театральные постановки Захарова – двухактные, экранные его работы – двухсерийные. Антракт, по мысли Захарова, не просто пауза в действии, но переход к заложенному во втором акте «<...> “тектоническому” глубинному взрыву» созданного режиссером мироздания; взрыву, благодаря которому содержание второго акта неподвластно «зрительскому прогнозу»³⁴⁵. В картине «Убить дракона» такой тектонический взрыв наиболее полно проявляет себя в содержании главной сюжетной линии, поскольку гибель героя О. Янковского – это отнюдь не развязка темы «дракона». В рамках главной сюжетной линии качественный слом в развитии событий первым почувствовал «умалишенный», но многоопытный герой Е. Леонова, и вот по его приказу стражники жгут документы, которые могут оказаться неудобными в новые времена:

Генрих (*в панике*). Все рухнуло! Рухнуло все!

Бургомистр (*спокойно*). Что рухнуло?

Генрих. Тело дракона упало там, в болото, за мельницей. И три головы.

³⁴⁵ Суперпрофессия. С. 154.

Бургомистр. Так этого стоило ожидать. А где четвертая?

Генрих. Какая четвертая?

Бургомистр. Ланцелота. У него тоже была голова. Где она?

Тем временем камера показывает героя А. Абдулова лежащим в болоте и лишившимся чувств. Ланцелот медленно приходит в себя, не без труда поднимается на ноги и, увидев идущих по направлению к нему людей, произносит: «Не бойтесь! Теперь можно быть нормальными людьми. Думать можно. Трудно, непривычно, но – можно! Надо только начать...» Герой А. Абдулова делает несколько шагов навстречу людям, но силы изменяют ему, и Ланцелот снова оказывается лежащим в болоте, а люди – разбегаются. Потому, вероятно, что быть свободными и иметь возможность думать – отнюдь не самые первостепенные их потребности, если, конечно, у них вообще есть такие потребности... А вот потребность в том, чтобы место дракона не оставалось на долгое время свободным – у них, несомненно, имеется.

Казалось бы, общественная жизнь города изменилось. Вот модель дракона, парившая под куполом собора, сброшена вниз, и стражники старательно топчут ее. Вот Генрих высказывает вполне крамольную для прежних времен мысль, а не пора ли уже цыган разрешить?.. Вот герой Е. Леонова, бывший Бургомистр, а теперь Президент вольного города на приеме в ратуше демократично общается с уборщицей, забирает у нее швабру и самолично демонстрирует, как надо обращаться с этим орудием труда... Вот герой Е. Леонова, будто бы вполне самокритично, отмечает в речи, адресованной горожанам: «Кем я был при драконе? Сумасшедшим. Простым сумасшедшим. Но я рос, я развивался...» Вдруг, неожиданно, тон оратора меняется, и Президент, путаясь в понятиях, заявляет: «<...> пора жениться! Невеста выздоровела, жених созрел. Поэтому приглашаю вас к себе на свадьбу понятиями...» Присвоив себе сначала звание победителя дракона, герой Е. Леонова со временем действительно созрел и для того, чтобы забрать себе девушку, из-за которой ранее соперничали Дракон и Ланцелот. Ведь один повержен, а о другом, по заверениям Тюремщика (И. Фокин), – уже почти год ничего не слышно. Эльзу готовят к новому браку и физически – держат на «успокаивающих» уколах, и морально – девушки из свиты уверяют ее, как почетна и важна роль супруги Президента. Шарлемань пытается протестовать против брака своей дочери, о чем герой В. Тихонова и помыслить не мог ранее, когда его дочь была предназначена дракону, но бунт архивариуса легко пресекается героем Е. Леонова с помощью скрытых угроз:

Президент. Как себя чувствуешь?

Шарлемань. Хорошо.

Президент. Это приятно. (*Тюремщику*). А ты говорил... (*Шарлеманю*). Кстати, ты знаком с тюремщиком?

Шарлемань. Нет, очень мало.

Президент. Ничего, будет время, познакомишься.

Тюремщик. Взять?

Президент. Что значит – взять?! Как что, сразу взять. Совсем с ума сошли... (*Шарлеманю*). Слушай, папа. Ты должен научиться на свадьбе радоваться. Если будешь скучным, я все равно на ней женюсь, только как на сироте...

Несмотря на все доводы героя Е. Леонова и на подготовленные целым штатом военных специалистов планы сражения, Шарлемань не в силах поверить, что Президент и есть победитель дракона. Впрочем, герой Е. Леонова не настаивает, предлагая архивариусу самому сделать выбор: «Ну, ладно, получишь государственную... Это, как е?... Вознаграждение. Сейчас или посмертно – решай сам...» И Шарлемань сдается, лишь появление на свадьбе Эльзы и Президента Ланцелота и его прежних помощников, освобожденных из застенков Тюремщика, прерывает этот «праздник любви и согласия»...

С *главной* сюжетной темой тесно соотносятся второстепенные сюжетные линии, побочные сюжетные темы.

Например, мотив тотального соглашения. За героем А. Абдулова, приведенным Рыбаком в дом архивариуса, наблюдает молодая служанка (Р. Латыпова). И дракон, явившийся чуть позже, чтобы навестить свою избранницу, уже в курсе присутствия здесь незваного гостя. Генрих приходит ночью в дом Шарлеманя, проходит напрямик в спальню Эльзы и обнаруживает, что ее постель пуста; расправа следует тут же – герой В. Ракова резким движением отвешивает звонкую оплеуху недоглядевшей экономке (А. Фроловцева), а та, в свою очередь, дает пощечину молодой служанке. В эпизоде, где Генрих сообщает Эльзе, что Дракон обещает ее отпустить, если героиня А. Захаровой убьет Ланцелота, за этой встречей издалека наблюдает экономка, которая, видимо, работает не только на героя В. Ракова; сквозь застекленную часть двери она приглядывает и за встречей героя А. Абдулова и Эльзы. Описанная выше сцена, в которой Генрих пытается вызвать отца на откровенный разговор, чтобы разрешить мучающие его сомнения, сможет или нет Дракон победить Ланцелота, разворачивается под присмотром целого штата агентов, которые прячутся за портьерой, в рыцарских доспехах, в тумбе-подставке под домашней скульптурой и пр. Впрочем, отец и сын и в этом эпизоде продолжают быть на службе, каждому из них по результатам разговора предстоит написать донос на другого.

Выполнение служебных обязанностей в подвластном дракону городе – это еще одна побочная сюжетная тема, поскольку такое служение тесно связано с неизбежной, скорой и жестокой расправой за каждую совершенную подчиненным оплошность. Герой О. Янковского беспощадно реагирует на любую ошибку окружающих. Особенно достается

Генриху, чаще всего страдает его причинное место, как это было в эпизоде со сбежавшим рыбаком-свидетелем. Или в сцене прощания Ланцелота и Эльзы, где героиня А. Захаровой так и не пустила в ход оружие, и вот расправа неотвратима:

Дракон (*удивленно*). Что это она?

Генрих. Главное, перед этим пробовали, все получалось.

Дракон. Встал! Ноги на ширине плеч! Шире! Руки по швам! Глаза закрыть!

Дракон делает глубокий вдох и, как опытный мастер восточных единоборств, наносит ногой мощнейший удар в пах нерадивому подчиненному.

Часто насилие носит цепной характер, как это было в уже упомянутом эпизоде с недоглядевшими за Эльзой экономкой и молодой служанкой. Или в сцене, где Дракон глумится над героем А. Збруева, а тот отвешивает подзатыльник сыну, который с детской непосредственностью отвечает герою О. Янковского на вопрос, нужна ли ему свобода или нет; и далее Фридрихсен, в свою очередь, получает пощечину от жены за то, что поднял руку на сына.

С темой дракона, центральной сюжетной линией захаровской картины, тесно связаны и такие, например, побочные темы, как мотив пробуждения и тема молитвы. Во время первой встречи в доме Шарлеманя А. Абдулов-прохожий смущен и, казалось бы, готов подчиниться предложению О. Янковского-Дракона убраться из города подобру-поздорову. Но знакомство с Эльзой уже изменило внутреннее состояние Ланцелота, он выходит на кухню, долго смотрит на свое изображение в зеркале, достает из кармана и раскрывает опасную бритву, медленно и тщательно бреется в присутствии перепуганной молодой служанки, которая безропотно отдает ему свою скрепляющую волосы ленту. Повязав ее как галстук, герой А. Абдулова возвращается, чтобы заявить Дракону:

Ланцелот. Я не прохожий. Я рыцарь. Ну и... Я пришел, чтобы... (*Закашлявшись*). Чтобы тебя убить!

Эльза. Он постоянно шутит, господин Дракон, я забыла тебя предупредить.

Ланцелот. Я вызываю тебя, слышишь, ты?!

Дракон (*Шарлеманю*). Как здоровье?

Шарлемань. Очень хорошо. Здоровье сейчас очень хорошее.

Дракон. Жаль.

Ланцелот. Я вызываю тебя на бой в третий раз. Слышишь ты, *зверо-ищер* (курсив мой. – А. Р.)?!

Дракону, Генриху и Бургомистру, сидящим за столом, покрытом красным сукном, и наблюдающим за сценой прощания Эльзы и Ланцелота, поначалу кажется, что действие развивается так, как и было заранее отрететировано, но к этому моменту и Эльза внутренне изменилась:

Ланцелот. Я знаю, что вы должны сейчас сделать.

Эльза. Я не боюсь. Вы сильный, умный, мужественный. Вы же Ланцелот, родственник того самого, и дети ваши будут Ланцелотами. Вы талант, вы рыцарь. Я вас полюбила...

Ланцелот и Эльза целуются.

Генрих. Всё, вышла на поцелуй!

Сидящие за столом оживляются, предвосхищая развязку, но героиня А. Захаровой выпускает из рук флейту, роняет ее на пол, так и не пустив в дело спрятанный в инструменте клинок.

Дракон. Сударыня, благодарю вас, вы свободны.

Эльза (обернувшись к герою О. Янковского). Молчи, звероящер (курсив мой. – А. Р.)! Я тебя больше не боюсь!..

Вспомогательная тема молитвы также связана с Эльзой и Ланцелотом. Сбежавшую из дома героиню А. Захаровой Генрих застаёт в соборе за неумелой попыткой молитвы, что, судя по реакции героя В. Ракова, в подвластном дракону городе запрещено. Эльза уже не уверена, что сможет убить Ланцелота; не уверена она и в том, что хочет замуж за Генриха, хотя не прошло и месяца, как героиня А. Захаровой дала ему согласие на брак. Любовное объяснение героев А. Абдулова и А. Захаровой также происходит в соборе, когда она готова к молитве; в городе никто не молится, так как не знают – кому, а Эльза – знает... Героине А. Захаровой нравится, что Ланцелот называет ее «барышня», она просит героя А. Абдулова похитить ее и увезти потихоньку, но тот отвечает:

Ланцелот. <...> вот беда, рыцари ничего не могут потихоньку! Все делают открыто и честно. А это никому здесь не нравится, кроме дракона...

Эльза. Это неправда. Мне это тоже нравится...

После картины истязания Фридрихсена и перед сценой прощания с Эльзой герой А. Абдулова расстроен; Дракону, видимо, удалось поколебать его веру в то, что ради горожан стоит идти на смерть. Ланцелот одиноко бродит по закоулкам, лестницам и темным коридорам собора и вдруг, по контрасту, видит ярко освещенный алтарь, скульптурные фигуры святых. Эта картина ободряет его, и, судя по тому, как герой А. Абдулова заново завязывает свой галстук, к нему вернулась решимость действовать, сражаться и победить.

Новый виток в развитии центральной сюжетной темы захаровской картины, имевший место во второй серии фильма и связанный с перипетиями битвы Дракона и Ланцелота и с теми событиями, что стали следствиями произошедшего сражения, привел и к появлению новых локальных сюжетных линий. Один из таких побочных, но далеко не второстепенных сюжетных мотивов, – это вариации на тему парадоксальной взаимосвязи умения смотреть и способности видеть; это

игра ракурсами взгляда на соотношении феноменов «слепоты» и «зрячести». Данный сюжетный мотив возникает в момент боя Ланцелота и Дракона, когда исход сражения еще не ясен, и у каждого наблюдающего за поединком есть возможность (при наличии, конечно, определенной способности не только смотреть, но и видеть) самому решить, что же именно он видит. Е. Леонова-Бургомистра никак не устраивает ситуация, когда горожанам, сидящим у себя по домам и через открытые окна наблюдающим за ходом боя, фактически доступна возможность самостоятельно, без оглядки на официальную точку зрения, судить о происходящем там, в небе:

Бургомистр (*обращаясь к членам военного совета*). А сколько у нас всего открытых окон?

Один из военных. Все открыты.

Бургомистр. Ни в чем меры не знаем! Ну, что же, открытые окна будем закрывать.

И вот окна в домах горожан охранники наглухо забивают специально сколоченными из досок щитами, а все находящиеся на улицах носят закрывающие глаза черные повязки, в том числе – дирижер и музыканты оркестра, играющего бравурный марш. Герой В. Тихонова, поднявшись по лестнице к уже закрытому окну второго этажа, чтобы переговорить с дочерью, которая находится под арестом и не видна отцу из-за щита, которым закрыто окно. Стоящий на мостовой охранник видит, что архивариус нарушил приказ, и, сдвинув повязку с глаз на лоб, одергивает Шарлеманя угрозой: «Еще раз появитесь на улице без повязки, передам главному врачу!» И, как совершенно очевидно, вовсе не затем, чтобы улучшить архивариусу зрение...

Горожане, обнаружив, что за ними никто не присматривает, с криками «Свобода!» и «Равенство!» творят всевозможные безобразия. Один из охранников нарушил устав и снял шлем, и кто-то из толпы швырнул в него камень и попал прямо в голову. Мужики грабят женщин и заодно «лапают» их; бабы, в свою очередь, гоняются за совершенно голым пареньком. Какой-то горожанин на глазах героя В. Тихонова поджигает опрокинутую повозку:

Шарлемань. Это зачем?

Горожанин. Борюсь!

Шарлемань. С кем?

Горожанин. Со всеми. За счастье и свободу...

И. Силина писала: «„Свобода! Свобода!“ – орали ликующие горожане в <...> фильме Захарова „Убить дракона“, орали, громя лотки с товарами и хапая в порыве ликования все, что ни попадало в руки: спелые дыни – так спелые дыни, спелые девки – так спелые девки. Свобода!»³⁴⁶. При виде лежащего в луже крови охранника, ставшего одной из первых

³⁴⁶ Силина И. Жажда // Т. 1992. № 2. С. 31.

жертв неожиданно свалившейся на горожан свободы, архивариус сам закрывает себе глаза черной повязкой...

Бургомистр вместе с группой стражников заняты обедом в полевых условиях; прибегает герой В. Ракова, чтобы доложить, как обстоят дела с поисками Ланцелота, сразившего дракона:

Генрих (*с трудом отдышавшись*). Нету!

Бургомистр (*с тарелкой похлебки в руке*). Не нашли победителя дракона?

Генрих. Не нашли.

Бургомистр (*прерывает еду*). Нашу доблесть, нашу славу, нашу гордость... Ну, что же... Не там ищите, следопыты!..

Герой Е. Леонова, хотя и не участвовал в поисках, но подходящую кандидатуру на роль победителя уже нашел, потому что видеть иногда вовсе не означает смотреть. Впрочем, когда настоящий победитель дракона все же появляется в городе, тема дракона получает новый виток развития. Эльза замечает, что явившийся на брачную церемонию герой А. Абдулова не похож на прежнего Ланцелота. Победитель удручен тем, что он отсек у дракона три головы, но выросли – тысячи. Пытаясь понять, как такое могло случиться, герой А. Абдулова внимательно вглядывается в окружающие его лица:

Начальник охраны (Д. Худайбергенов). Я был призван на службу. А дальше, как все. Служил честно, но деньги брал. Все брали, понимаете?..

Экономка (*в офицерском мундире*). Меня еще в молодости завербовали. Что я могла сделать, что?..

Генрих. Не смотрите так. Дело не во мне. Нас, молодых, так учили, понимаете?.. Нас так учили.

Ланцелот. Всех учили. Но почему ты оказался первым учеником, скотина?!.

Наступил момент, когда пришел черед и Ланцелоту «играть в бога». Глядя на него, герой А. Збруева плачет от счастья, но герой А. Абдулова упрекает Фридрихсена, что точно так же он плакал при виде Дракона или когда кричал герою Е. Леонова «слава победителю дракона!»:

Ланцелот. Вы же знали, что не он победил дракона?

Фридрихсен. Дома – знали.

Жена Фридрихсена. Дома мы знали. Но когда вся эта обстановка, когда все вместе, вот тут все плакали от счастья.

Фридрихсен. Мы были искренни, господин Ланцелот. Ведь ко-го-то надо любить! (*Встает на колени*). Ну что нам делать, господин Ланцелот?

Ланцелот. Встать! Вы же свободный человек! (*Жена Фридрихсена встает на колени*). Да вы что?! Вы что?! Вы уже год как свободные люди! Вы же свободные люди! (*Все встают на колени*). Встать! Вы! Вы рабы! Вы! Вы! Вы не люди! Вы – бараны, стадо скотов! Поймите же, он здесь!..

Я сейчас заставлю каждого это понять и убить дракона в себе. В себе, понимаете?! Эльза, ко мне, сюда! Будешь моей женой!..

Но героиня А. Захаровой резким движением выплескивает налитое в бокал вино в лицо Ланцелота, возвращая героя А. Абдулова в реальность. Совсем недолго довелось Ланцелоту побыть Волшебником и испытать себя «игрой в бога»; показательно, что первой восстает против его власти возлюбленная. Недавний Президент вольного города, преобразившийся мгновенно в «умалишенного» бургомистра, признается герою А. Абдулова: «Холодно с вами, холодно...». Герою Е. Леонова вторит Шарлемань: «Зима будет долгой, надо подготовиться». И надевает на голову меховую шапку-ушанку...

Финал картины «Убить дракона» – финал открытый, как это свойственно и сценическим, и экранным работам Захарова. В последнем кадре камера смотрит в спину Ланцелоту, который с мечом в руке идет по бескрайнему заснеженному полю. Навстречу ему бегут дети, и герой А. Абдулова раскрывает руки, чтобы принять их в свои объятия. Но, как и в сцене на болоте, где Ланцелот призывал идущих ему навстречу людей быть свободными и начинать думать самостоятельно, контакта не случилось... Дети пробегают мимо, их влечет возможность поближе рассмотреть парящий в небе воздушный змей, в котором узнаваемы черты облика дракона, каким он был представлен в виде модели, подвешенной под куполом собора. Дети плотно окружают бородатого мужчину, запускающего воздушного змея; О. Янковский в концовке захаровской картины играет этого человека так, что он и похож, и не похож на прежнего Дракона. Увидев Ланцелота, герой О. Янковского внимательно всматривается в него:

Дракон (*Ланцелоту*). Ну что, прохожий, все с начала? Может быть, не сейчас? Все-таки дети. Потом?

Ланцелот (*всматриваясь в лица детей*). Нет, сейчас.

Дракон. Ну, значит, ха-ха, теперь начнется самое интересное... Готов?

И Дракон вместе с Ланцелотом, окруженные детьми, идут по заснеженному полю прочь от снимающей их камеры...

Метасюжет «игры в бога», который объединяет такие захаровские картины, как «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Формула любви» и «Убить дракона», совсем не случайно обрамляют экранные работы, снятые Захаровым по мотивам пьес Е. Шварца. И. В. Павлосюк показал, что метасюжет «игры в бога» связывает такие шварцевские пьесы, как «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо»³⁴⁷. Наличие подобного метасюжета позволило Павлосюку отнести названные произведения Шварца к литературе потерянного поколения, в нашей стране представленной прежде всего творчеством Э. Хемингуэя и Э. М. Ремарка³⁴⁸. Продолжая эту линию

³⁴⁷ См.: Павлосюк Игорь. Указ. соч. С. 82–89.

³⁴⁸ См.: Там же. С. 88.

в искусстве, экранные негероические герои захаровских картин могли рассчитывать лишь на три вещи, способные творить обыкновенные чудеса, а именно: любовь, дружбу и творчество, – да и то далеко не всегда.

П. Б. Богданова справедливо относит Захарова к поколению режиссеров-шестидесятников, но, в отличие от серьезного театра Товстоногова, Ефремова, Любимова и Эфроса, театру Захарова в серьезности отказывает, оставляя лидеру Театра им. Ленинского комсомола удел режиссера, обслуживающего массового зрителя³⁴⁹. Да, Захаров-художник не приемлет скучной правды; да, для Захарова-режиссера нет ничего страшнее скуки в зрительном зале, заполненном самой разной публикой – от профессионала-знатока до самого обыкновенного, рядового, неискушенного зрителя; но и не замечать в захаровском творчестве серьезных тем и мотивов невозможно. Захаров как режиссер сформировался в 1960-е годы, но почти четверть века его деятельности режиссера-профессионала связана с другой исторической эпохой – «эпохой развитого социализма» (или «эпохой застоя»). Для многих представителей творческих профессий исторический период конца 1960-х, 1970-х и первой половины 1980-х годов стал эпохой «нового потерянного поколения», плоть от плоти которого и были захаровские негероические герои, в том числе и те, кто претендовал на роль «волшебника» и пробовал «играть в бога». Случай Ланцелота из фильма «Убить дракона» – самый сложный вариант такого сюжета. Проблема борьбы с драконом вовсе не в том, чтобы сразить Дракона, а в потенциальной опасности для любого победителя дракона – самозваного, как Президент Е. Леонова, или подлинного, как Ланцелот А. Абдулова, – превратиться в нового Дракона, поскольку дракон потенциально существует в душе каждого человека. Отсюда и открытый финал захаровского фильма. Детей влечет летающий дракон, который пока всего лишь парящий в небесах воздушный змей, и предстоит долгая борьба за души этих детей, которая и даст ответ, смогут ли они, когда вырастут, быть свободными; сумеют ли свободно мыслить; будут ли знать, что им делать с предоставленной свободой; или предпочтут вручить свою жизнь и судьбу очередному претенденту на место и роль Дракона...

Уходили вдале по заснеженному полю герои снятого в 1988 году захаровского фильма «Убить дракона». Пройдет несколько лет, и в прошлое уйдет Советский Союз, а вместе с ним уйдут и советское телевидение, и советский кинематограф, в контакте с которыми Захаров создавал свои экранные работы. Тем самым были пресечены непосредственные связи Захарова с телевидением и кинематографом.

При подведении итогов главы, посвященной экранным произведениям лидера Ленкома, особое внимание следует уделить *музыкальным принципам композиции* теле- и кинофильмов, снятых Захаровым.

³⁴⁹ См.: Богданова 2010. С. 16.

М. Ю. Давыдова считала настоящим призванием Захарова-режиссера создание мюзиклов³⁵⁰. И действительно, мюзикл как один из вариантов музыкальной конструкции захаровских произведений встречался довольно часто и в драматических спектаклях, и в экранных работах лидера Ленкома. Классический пример – строение музыкально-драматической структуры телефильма «Двенадцати стульев», а именно: песенные номера в захаровской картине не были вставными номерами, они являлись частями единого сюжета наряду с игровыми фрагментами действия, эти специфические сюжетные компоненты служили и для характеристики Остапа Бендера в исполнении А. Миронова, и для продвижения сюжета, но не игровыми, а вокально-музыкальными средствами. Например, вхождение героя А. Миронова в Старгород и, соответственно, первое появление Остапа на экране в качестве непосредственно действующего лица сопровождается закадровым песенным номером о городе-мечте сына турецкоподданного. Так была представлена главная мотивирующая великого комбинатора сила и задан режиссерский контрапункт картины – несоответствие мечты (Рио-де-Жанейро) и реальности (Старгород), столкновение мечты и реальности. Главное – очевидно: и собственно игровые фрагменты, и музыкальные (песенные или песенно-танцевальные) номера захаровской картины находятся в строго определенной режиссером последовательности и соподчиненности друг с другом и совместно раскрывают коллизии телефильма. С точки зрения музыкального строения мюзиклом является и захаровское «Обыкновенное чудо».

Среди кино- и телефильмов Захарова есть экранные произведения, которые по музыкальным принципам композиции близки к мюзиклам, но таковыми не являются. Например, жанр картины «Стоянка поезда – две минуты» официально обозначен как «музыкальный фильм», сама кинолента перенасыщена песенными и песенно-танцевальными номерами, но они фактически превратились в связки, поясняющие, почему за одним игровым эпизодом должен следовать другой. Иными словами, «Стоянка поезда – две минуты» по особенностям компоновки своей музыкально-драматической структуры скорее является музыкальным ревью, нежели мюзиклом как таковым.

Обратную картину можно обнаружить в телефильме «Дом, который построил Свифт». Музыкальные номера здесь включены в состав захаровской картины, но занимают в архитектонике ленты скромное место. В «Доме, который построил Свифт» доминирующее положение принадлежит приему «фильм в фильме», стихии игры и буйству масочного карнавала. Песенные и песенно-танцевальные номера – не стержень действенной конструкции телефильма «Дом, который построил Свифт», но – лишь комментарий к ней.

³⁵⁰ См.: Давыдова 2005. С. 119–121.

Телефильм «Тот самый Мюнхгаузен» предлагает совершенно иные, отличные от мюзикла композиционные принципы. Музыкально-драматическая структура картины «Тот самый Мюнхгаузен» построена по мотивно-тематическому принципу, в ней есть главная тема («тема барона Мюнхгаузена»), пронизывающая захаровскую ленту от начала и до конца, и остальные мотивы, которые выступают как темы второстепенные, побочные. Иными словами, речь идет действенной конструкции, которую имел в виду Мейерхольд при использовании термина комедия на музыке или, шире, спектакль на музыке, когда музыка как таковая в спектакле может не звучать вовсе, но при этом действие в постановке построено по законам, аналогичным принципам музыкальной композиции. Чаще всего сопоставление главных и побочных тем происходит на основе *контрапункта режиссера*.

В телефильме «Формула любви» мотивно-тематический принцип организации музыкально-драматической структуры соединен с применением песенных и песенно-танцевальных номеров, которые используются в соответствии с принципами композиции мюзикла. Точнее, музыкальные темы, составляющие основу музыкальных номеров, используете и как побочные темы в мотивно-тематической структуре «Формулы любви».

В кинофильме «Убить дракона» и звучащая за кадром музыка, и действенная структура картины были скомпонованы по мотивно-тематическому принципу. Есть несколько главных тем: например, тема дракона или тема отсутствия потребности в свободе. Среди побочных сюжетных тем стоит отметить тему пробуждения, тему соглядатайства, тему насилия – и др.

Построение архитектоники экранного произведения по мотивно-тематическому принципу открывало перед Захаровым-постановщиком богатейшие возможности использования контрапункта режиссера. Но это вовсе не означает, что в действенных конструкциях, составленных по принципу мюзикла, нет места для режиссерского контрапункта. И пример тому – уже приводимый в пример ранее и ставший культовым эпизод, в котором Остап А. Миронова и героиня Л. Полещук танцуют под песенный номер «Жестокое танго».

ГЛАВА ПЯТАЯ
СПЕКТАКЛИ
«МУЗЫЧНО-ДРАМАТИЧНЫЕ...»

Глава посвящена анализу сценической поэтики «громких» захаровских спектаклей, то есть постановок собственно музыкальных («музычно-драматичных», как шутливо называл их лидер Ленкома³⁵¹) – от «Тиля» (1974) и до «Юноны и Авось» (1981).

В главе второй «Право на профессию» было показано, что постановкой спектаклей «Разгром» (1971), «Темп – 1929» (1972) и «Автоград – XXI» (1973) Захаров не только отстоял обоснованность своих занятий профессиональной режиссурой, но и был назначен в 1973 году главным режиссером Московского театра им. Ленинского комсомола. Новый художественный лидер театра считал, что постановкой «Автограда – XXI» он завоевал плацдарм «на том берегу», в среде молодежи, с которой и должен работать театр, носящий имя Ленинского комсомола, а для этого адресата в силу возрастной специфики музыкальные пристрастия имеют высокую субъективную значимость. Музыка должна была стать тем проводником, что позволил бы «стратегическому резерву» (веселым, умным и современным спектаклям) продолжить завоевание «того берега» (современного молодого зрителя). Первым из таких музыкально-драматических постановок стал спектакль «Тиль» (1974).

Считается, что «Тиль» – первая комедия Г. Горина из целой череды «шутовских» комедий³⁵². Начиная с «Тиля», образ шута стал одним из самых любимых горинских персонажей, шутовское начало в большей или меньшей степени обнаруживалось во многих героях произведений Горина. В программке к спектаклю «Шут Балакирев» (2001) по последней пьесе драматурга Захаров отметил, что шуты часто становились борцами и героями, но, порой, как и случается с людьми, они переживали душевный кризис, оказывались во власти сомнений, неуверенности в собственных силах. Горин в «Тиле» вольно обошелся с романом Ш. де Костера. В пьесе драматург сохранил основную событийную канву романа, но попытался придать пьесе форму притчи. Пьеса представляла собой свободное поэтическое переложение истории о Тиле, которое открывало перед Захаровым-режиссером

³⁵¹ См. фотоклейку между с. 192–193 в книге: Суперпрофессия. С. 192–193.

³⁵² См., напр.: Рудницкий 1990. С. 293–294.

возможность создать шумный, праздничный и музыкальный спектакль о человеке, который оставался верен себе вопреки любым обстоятельствам. К. Л. Рудницкий писал, что Тиль Н. Караченцов вобрал в себя лучшие качества известных героев (смекалку Иванушки-дурочка, отвагу д'Артаньяна, хитрость Ходжи Насреддина), он и «гневный безбожник и самоотверженный воин, и в тоже самое время – потешник, шут, клоун»³⁵³.

О сценографии спектакля, представлявшей собой «<...> како-то странное деревенское сооружение на колесах» и являвшейся *единой сценической установкой*, обладавшей возможностями трансформации – это «<...> и повозка странствующего Тилья, и столб мученика, у которого будет стоять перед смертью Клас, и шутовская карусель. Прямоугольные деревенские столы, как у Брейгеля, легко превращались в подмости для площадного балагура. Костюмы казались совсем брейгелевскими и вместе с тем были *неуловимо современны* (курсив мой. – А. Р.)»³⁵⁴. Дополнительные детали подметил Рудницкий: «На подмостках был поставлен грубый деревянный столб, который исполнял на протяжении спектакля несколько „ролей“ – то столба придорожного, то столба позорного, а то и дыбы, а то и виселицы. Атмосфера чаще всего возникала мрачная, события совершались страшные, и о том, что разыгрывается „комедия“, да еще и „шутовская“, говорила только музыка, в которой бурлила веселая ярость, да актерская игра, которая велась с бравадой»³⁵⁵. «Роли» деревянного столба менялись от того, как этот предмет *обыгрывал* Караченцов-Тиль.

Н. А. Таршис считала, что в захаровском «Тиле» музыка была использована механически, вне взаимодействия с собственно драмой, и выполняла роль своего рода допинга, агрессивного средства обеспечить «<...> *безусловный контакт* с залом <...> чрезвычайно экспрессивного героя (Н. Караченцов). Он живет на сцене в раскаленном ритме, который передается зрителям. Однако главный источник ритма не в крайних, напряженных *жизненных, исторически определенных ситуациях*, в которых оказывается Тиль (курсив мой. – А. Р.)»³⁵⁶. Но захаровский Тиль существовал именно вне *жизненных, исторически определенных ситуаций*; этот Тиль – *герой из легенды*, существующий вне определенности конкретного времени. Захаров писал, что благодаря монтажу, ритм которого был подчинен музыке, «<...> спектакль *приобрел* характер музыкального представления, по существу *не являясь таковым* (курсив мой. – А. Р.)»³⁵⁷. Близкую мысль высказал В. О. Семеновский: «<...>

³⁵³ Там же. С. 294.

³⁵⁴ Комиссаржевский В. Легенды и люди // ЛГ. 1974. 8 мая. С. 8.

³⁵⁵ Рудницкий 1990. С. 293–294.

³⁵⁶ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 100.

³⁵⁷ Захаров Марк. Сомнения и надежды // Т. 1975. №8. С. 74.

музыка служила камертоном пластического рисунка актерской игры, сгущая эмоциональные состояния персонажей таким образом, что спектакль должен был приобретать характер музыкального представления, по существу оставаясь представлением *драматическим* (курсив мой. – А. Р.)»³⁵⁸.

Как и в спектакле «Автоград – XXI», в захаровском «Тиле» принимал участие ВИА «Аракс», его музыканты, облаченные в монашеские робы, непосредственно присутствовали на сцене, по мере необходимости либо включаясь в игру массовки, либо, подобно солистам, выделяясь из общей массы и исполняя свои музыкальные и вокальные партии в характерной роковой манере. «Захаров выстроил сценическую композицию, всецело соблюдая законы музыкального жанра. <...> Связь между залом и теми, кто находился на сцене, по другую сторону рампы, рождала именно музыка»³⁵⁹. И в музыкальном строении спектакля, и в его визуальном облике авторы постановки решительно отказались от *принципа историзма*, в частности, композитор Г. Гладков «<...> ушел от проблемы создания колорита „той“ музыкальной эпохи, переведя весь интонационный строй спектакля в русло эффективной, микрофонной, *битловой* (так у автора; курсив мой. – А. Р.) эстрады»³⁶⁰.

Для Караченцова роль Тили стала судьбоносной, до прихода Захарова в Театр им. Ленинского комсомола актер уже восемь лет работал на данной сцене, с большим или меньшим успехом играл разные роли, но успех этот был совершенно не сопоставим с той славой, что обрушилась на Караченцова после выхода в свет «Тили». Захаровский спектакль предоставил актеру благодатный материал для раскрытия всех присущих ему талантов и способностей. «По ходу действия ему приходится играть и петь множество комических, обличительных, эксцентрических (с акробатическими трюками) номеров большого актерского диапазона. <...> И в том, что с такой виртуозностью и артистизмом исполняет Караченцов все свои сцены и песни, особенно центральную „скитальческую“ песню, с пружинистым, как ритм верховой езды, припевом „Тили-тили...“, – в этом большая заслуга режиссера-постановщика»³⁶¹.

Музыка послужила основой для построения музыкально-драматической структуры действия, она задавала ритм монтажа, диктовала тон и настроение. Т. Хазина отметила: «<...> режиссер высветил *две контрастные* музыкальные темы, которые последовательно прошли через весь спектакль: „Дорожную песню“ Тили, этого *вечного*

³⁵⁸ Семеновский. С. 56.

³⁵⁹ Хазина Т. Чувство меры // ТЖ. 1979. №9. С. 14.

³⁶⁰ Там же.

³⁶¹ Грум-Гржимайло. С. 41.

*странника и бунтаря, кочующего по городам и весям, и лирическую тему его возлюбленной Неле, стилизованную в виде старинной средневековой баллады (курсив мой. – А. Р.)»³⁶². Иными словами, в действенной архитектонике спектакля соединились два композиционных принципа: *номерной структуре* сопутствовал *контрапункт* двух сквозных сюжетных тем. «Жанр мюзикла, предполагающий свободное развитие, чередование эпизодов, законченность отдельных сцен, сочетание разнообразных стилевых особенностей и тяготеющий к эстрадной броскости и яркости формы, оказался близок режиссерской манере Захарова. Умение выстроить *музыкальный номер*, подать его, как говорят в кино, крупным планом – одна из характерных особенностей творческого почерка режиссера (курсив мой. – А. Р.)»³⁶³.*

В. Г. Комиссаржевский заметил, что «<...> театр недооценил трагическую мощь романа» Ш. де Костера, в спектакле «<...> гул электрогитар заглушал слова, говорящие о мучениях страны»³⁶⁴. О. Е. Скорочкина, в свою очередь, заявляла: «Мы видели на сцене Тилья – веселого шута и прекрасного акробата, но – не душу Фландрии, не сына Фландрии, чье сердце сжигает пепел Клааса»³⁶⁵. Если бы создатели сюжета спектакля поставили бы перед собой задачу оценить трагическую мощь романа, то они, вне всякого сомнения, обязательно это сделали бы. Но в том-то и дело, что подобной задачи Захаров и Горин перед собой не ставили. Тиль Караченцова воплощал «душу Фландрии» ровно постольку, поскольку он олицетворял архетипическую *фигуру* бунтаря. Тиль Караченцова в той же мере «сын Фландрии», в какой он же – сын России, представитель молодого поколения 1970-х годов.

Среди многочисленных критиков «Тилья» лишь Семеновский обратил внимание на *трагизм* центральной фигуры: «<...> в „Тиле“, спектакле ёрническом, шутовском и поэтому *неромантическом*, звучала *романтическая тема* героя, который сначала всем вокруг был нужен, а потом перестал, оказался *лишним, неуместным*. То <...> обстоятельство, что гордый сын Фландрии выпадал из жизни, подавалось <...> *жизнерадостно*. Что называется, пропадать – так с музыкой (курсив мой. – А. Р.)»³⁶⁶. В постановке звучала *лирическая нота*, в эпоху «нового потерянного поколения» 1970-х годов режиссер-шестидесятник ощущал себя *лишним*, его герой оказывался явно не в ладах с современниками и современностью. Семеновский утверждал, что «<...> в „Тиле“ герой был, что называется, *свой парень*. <...> В „зонгах“ он время

³⁶² Хазина Т. Чувство меры // ТЖ. 1979. №9. С. 13.

³⁶³ Там же. С. 12.

³⁶⁴ Комиссаржевский В. Театр, который я люблю. М., 1981. С. 298.

³⁶⁵ Скорочкина 1990. С. 115.

³⁶⁶ Семеновский. С. 67.

от времени выговаривал душу, и в самом стремлении к этим *открытым обращениям в зрительный зал* обнаруживались *рецидивы обесмысленного энтузиазма*; мол, все-таки, может быть, все мы тут заодно, что бы там ни было (курсив мой. – А. Р.)»³⁶⁷. Но единства в поколении 1970-х уже не наблюдалось, оно распалось.

А. Демидов отмечал неоднородность жанровой природы «Тилия», не сводимой к определению «шутовская комедия». Критик выделял в постановке три жанровых плана – романτικο-патетический, „эстрадный“ и интеллектуально-драматический. Спектакль Захарова совмещал «<...> „эстрадность“ с *театральной патетикой*. На „эстрадность“ <...> „провоцировал“ режиссера текст пьесы – *репризного характера*. Но патетики у Горина мы не найдем, и *романтическая взволнованность* спектакля – плод усилий режиссуры и актеров. Кроме того, спектакль тяготеет к форме своеобразного диспута <...>, который <...> должен <...> дать некое *интеллектуальное наполнение* празднично-веселому сценическому действию (курсив мой. – А. Р.)»³⁶⁸. Рудницкий отказывал Тилею Караченцова в трагизме на том основании, что динамика постановки не оставляла актеру времени открыть зрителю душевную боль своего героя, «<...> выполнить это задание Караченцов просто не успевал», ибо его «<...> Тиль-пересмешник сломя голову мчался сквозь спектакль, не оглядываясь и не задумываясь»³⁶⁹. *Трагедийное и лирическое содержание* воплотила И. Чурикова, исполнившая в «Тиле» сразу три роли женщин, очень разных, но связанных одной фигурой – Тилем. Это Неле, невеста Тилия; трактирщица Беткин и Анна, жена испанского генерала. Неле – воплощенное терпение, постоянство, верность; Беткин – напротив, вульгарность и грубое кокетство; Анна – аристократичность, надменность, но и безрассудство страсти; при всем различии трех чуриковских героинь актриса сквозь весь спектакль вела тему любви к Тилею³⁷⁰. Ю. С. Рыбаков, вслед за Рудницким, заметил, что в «Тиле» раскрылся не только талант Н. Караченцова, но и заявила о себе как о театральной актрисе «<...> И. Чурикова, хорошо знакомая зрителям по фильмам „В огне брода нет“ и „Начало“»³⁷¹.

Захаров не считал спектакль «Тиль» произведением выдающимся, но при этом полагал, что ему удалось создать «<...> красочное и весьма заразительное зрелище», произведение комедийное, но «<...> с элементами подлинной драмы и подлинной сатиры»³⁷². При этом Захаров

³⁶⁷ Там же.

³⁶⁸ Демидов А. Большая прогулка // Т. 1975. №2. С. 32, 36.

³⁶⁹ Рудницкий 1990. С. 294.

³⁷⁰ См.: Там же. С. 294–295.

³⁷¹ Рыбаков Ю. Театр, время, режиссер. М., 1975. С. 73–74.

³⁷² Контакты 2000. С. 198.

не забывал отдавать должное своему соавтору, особенно подчеркивая «<...> широкую амплитуду воздействия» шуточных реприз и комедийных диалогов Горина, которые оказались «<...> одинаково смешны как для начинающего, так и для искушенного зрителя», привлекая, тем самым, «<...> разнородную зрительскую аудиторию»³⁷³.

Постановка «Тилия» имела грандиозный успех в молодежной среде и в Москве, и на гастролях – по нашей стране и за рубежом. Введение, таким образом, стратегического резерва «на тот берег» обеспечило Московскому театру им. Ленинского комсомола «форсирование реки» и позволило выйти на новые рубежи завоевания молодежного зрителя. Теперь необходимо было развивать удачно складывающееся «наступление».

Захаров в 1975 году заявил, что он вместе с композитором А. Рыбниковым «<...> поставили перед собой скромную задачу: либо умереть, либо сочинить для драматического театра оперу»³⁷⁴. Первой пробой стала рок-опера «**Звезда и смерть Хоакина Мурьеты, чилийского разбойника, убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года**», сочиненная по мотивам драматической кантаты Пабло Неруды. Переводчик, автор либретто и сценической редакции П. Глушко. Хореограф А. Дразнин. В главных ролях выступили А. Абдулов (Хоакин), Л. Магюшина (Тереса; Звезда) и Н. Караченцов (главарь рейнджеров; Смерть).

Московское комсомольское начальство давно и настоятельно «советовало» Захарову откликнуться на события государственного переворота 1973 года, совершенного в Чили военной хунтой во главе с генералом Пиночетом. Кантата чилийского поэта П. Неруды (1904–1973), написанная по мотивам народной легенды о разбойнике и мстителе Хоакине Мурьете и опубликованная в 1971 году в журнале «Иностранная литература», как нельзя удачнее подходила и для создания рок-оперы, и для выполнения социально-политической функции театра, которым руководил Захаров (Неруда скончался в дни военного путча в столице Чили Сантьяго, считалось, что он стал одной из жертв нового пиночетовского режима). Переводчик кантаты П. Глушко существенно переработал текст Неруды для нужд сцены, что позволило лидеру Театра им. Ленинского комсомола положить в основу спектакля выверенный с социально-политической точки зрения сюжет, который, вместе с тем, являлся сюжетом романтическим и, в сущности, вневременным, «вечным». Ведь Хоакин – герой, вписывающийся в череду благородных разбойников и народных мстителей от Робин Гуда до Зорро. Сюжет «Звезды и смерти ...» рассказывал о чилийских бедняках, отправившихся во время «золотой лихорадки» 1850-х годов в Калифорнию, но их надежды на обретение счастья рушились, на приисках бесчинствовали

³⁷³ Там же. С. 202.

³⁷⁴ Захаров Марк. Сомнения и надежды // Т. 1975. №8. С. 74.

американские рейнджеры и их главарь. Тересу, невесту Хоакина, насилуют и убивают, и он становился мстителем. В сценической версии поэмы, помимо мужских и женских хоров, появились и такие поэтико-символические персонажи, как Звезда и Смерть. Кантата Неруды, по мнению Л. Черновой, сочетала «<...> обобщенность поэтических образов с проекцией сегодняшней истории на события более чем столетней давности. Лирико-эпическое начало преобладает над драматическим, создавая некоторую размытость формы»³⁷⁵. Такое строение кантаты, как считала Л. Чернова, открывало перед режиссером широкие возможности для свободной сценической интерпретации. А. Рыбников создал музыкальную партитуру, в которую включил и «<...> национальные мотивы Чили, и современные ритмы»³⁷⁶.

Спектакль, по описанию Л. Черновой, начинался прологом, который читал Ведущий (Ю. Астафьев), а на спущенный сверху экран-парус проецировались портрет Неруды и начальные столбцы кантаты на испанском языке. По сюжету Хоакин обретал свою Тересу в плавании к берегам золотоносной Калифорнии на парусном корабле, поэтому сценографы постановки А. Иванов и М. Коренева должны были найти театральный эквивалент подобному месту действия. Решение художников в описании Р. Дина представляло как «<...> полотнище – продутое и проявленное, которое служит и аксессуаром декорации, и экраном, с которого глядит в зрительный зал Пабло Неруда, и экраном, на котором мы видим гравюры мексиканца Посады, документы трагедии Чили»³⁷⁷.

На сцене появлялся главный герой – А. Абдулов-Хоакин, одетый в простую холщовую рубаху и брюки. Расположившись лежа на авансцене, он рассматривал свои пальцы в луче света и напевал о своей «звезде». Л. Чернова утверждала: «У него свой, отдельный мир. Туда допускается лишь Тереса, простая крестьяночка, которую Хоакин силой своего воображения переводит в разряд звезд»³⁷⁸. Хоакин, как традиционный романтический герой, поначалу был полностью погружен в мир своей мечты и совершенно отрешен от окружающих событий, в таверне «Заваруха» над ним подтрунивали и даже издевались и местные девицы, и янки-рейнджеры. Но стоило Хоакину в ответ на плевков в лицо ударить главаря рейнджеров, как тот оборачивался Смертью, которая находила Тересу. И только после ее гибели в Хоакине пробуждался мститель.

По свидетельству В. Горшковой, в *многоэпизодном* захаровском спектакле фрагменты действия, связанные с музыкой, «<...> решены Захаровым

³⁷⁵ Чернова Л. Звезда и смерть... // Т. 1977. №1. С. 26.

³⁷⁶ Кирилов В. Хоакин Мурьета продолжает борьбу // КП. 1976. 28 дек.

³⁷⁷ Дин Р. О яростном сердце чилийца история эта... // Сов. Молдавия. 1977. 10 июля.

³⁷⁸ Чернова Л. Звезда и смерть... // Т. 1977. №1. С. 27.

как самостоятельные эстрадные *номера* (курсив мой. – А. Р.)»³⁷⁹. Иными словами, рок-опера Захарова и Рыбникова (как и большая часть рок-опер мирового репертуара) в полной мере проявила *память жанра* (определение М. М. Бахтина) в плане наследования традиционной музыкально-драматургической структуры классической оперы – структуры *номерной*. «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» стала последней захаровской постановкой, в которой принимал участие вокально-инструментальный ансамбль «Аракс». Свой коллектив сами музыканты, в соответствии с жанром спектакля, именовали *рок-группой*. Критика, впрочем, не слишком вникала в подобные тонкости и привычно воспринимала данную команду как ВИА. Музыка в захаровском спектакле звучала и в живом исполнении, и, частично, – в записи.

Не отличались оригинальностью критические упреки, адресованные захаровской «Звезде...» в связи с использованием музыки в драматическом театре. Например, В. Калиш написал, что «<...> функция вокально-инструментального ансамбля становится самодовлеющей. Он заставляет актеров существовать в условиях механической точности, отбирая у них возможность сотворить музыку на сцене и жить ею»³⁸⁰. Но были и исключения. Обозреватель Т. Хазина очень точно подметила, что музыкальная структура «Звезды...» представляла собой *политилистику*, в которой «<...> приемы рок-музыки и насыщенное звучание симфонического оркестра, джазовые ритмы и фольклор сами по себе служат *драматическими приемами*. Аскетизм в оформлении, строгость и лаконизм режиссерского рисунка – все подчинено одной цели: максимальному *тождеству* музыкального решения и постановочных принципов (курсив мой. – А. Р.)»³⁸¹.

Успех, который имел спектакль «Звезда...» в молодежной среде, сподвигли Захарова и Рыбникова искать драматические сюжеты для продолжения экспериментов в жанре рок-оперы. Основой для новой работы стал сюжет поэмы А. Вознесенского «Авось» – сюжет, посвященный российско-американской миссии графа Н. П. Резанова и заложенный в рок-опере «Юнона и Авось».

Н. А. Таршиш в связи с появлением на советской сцене настоящей волны мюзиклов, включая и такую их разновидность, как рок-оперы М. Захарова и А. Рыбникова «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Юнона и Авось», написала следующее: «Адаптированные классические сюжеты мировой культуры становились в мюзикле *мифологической канвой*, обращенной не к индивидуальному сознанию человека в зрительном зале, а рассчитанной на коллективное освоение общей сюжетной матрицы. Драматургия мюзикла <...> нуждалась в музыке

³⁷⁹ Горшкова В. Баллада о вольном чилийце // ТЖ. 1976. №21. С. 6–7.

³⁸⁰ Калиш В. Смерть героя или поиск «суперзвезды»? // МК. 1976. 6 окт.

³⁸¹ Хазина Т. Чувство меры // ТЖ. 1979. №9. С. 12–14.

<...> как в *катализаторе* этого мифологизирующего и объединяющего массу процесса. Дальнейшая эволюция жанра мюзикла к рок-опере только подтвердила эту функцию музыки (курсив мой. – А. Р.)»³⁸². Захаров вспоминал, что сюжет, близкий к мифологическому, он обнаружил в поэме «Авось»: «В ней содержался в каком-то спрессованном состоянии довольно мощный *энергетический заряд* (курсив мой. – А. Р.)»³⁸³. Именно эту *энергетику* первичного сюжета Захарову и Рыбникову предстояло развернуть в музыкально-драматическое действие, создавая максимально возможный по силе *энергетический контакт* сцены и зрительного зала.

В основу сюжета была положена реальная история. Мореплаватель и дипломат граф Николай Петрович Резанов (1764–1807) на собственные средства организовал на кораблях «Юнона» и «Авось» экспедицию для поддержки Российско-Американской торговой компании, которая вела торговлю и промысел на Аляске. Резанов сделал попытку установить взаимовыгодные политические и торговые контакты с испанским представительством в Калифорнии. 16-летняя Конча Мария де ля Консепсьон, дочь губернатора Сан-Франциско, полюбила 42-летнего Резанова и в 1806 году обручилась с ним. Резанов отправился в Петербург за разрешением на брак с невестой-католичкой, решив ехать через Сибирь, сухопутным путем, но скончался от простуды в Красноярске. Кончитта не верила слухам и ждала своего русского жениха. Только в 1841 году, спустя 35 лет после отъезда Резанова, точные сведения о его гибели были доставлены в Сан-Франциско, и лишь тогда Кончитта приняла обет молчания и стала монахиней.

Важнейшее качество данного сюжета – *контраст*. Поведение Кончитты – подвиг любви или глупость, блажь? Захаров пояснял, что театр поначалу был намерен *осмеять* странное с точки зрения XX века поведение невесты Резанова. А. Абдулов, произносящий в качестве *человека от театра* историческую справку о дальнейшей судьбе Кончитты, сначала издевательски смеется по этому поводу, а потом – замолкает, в длинной паузе словно бы думает вместе с залом и наконец тихо говорит, обернувшись к Кончитте: «„Спасибо“ <...> Тут наступает какая-то *особая тишина*, иногда звучат аплодисменты, но всегда не дружные, что интересно, многим аплодировать не хочется, и никакого единого эмоционального поля в зале не возникает. Зритель как бы *сбит с толку*, что в современном театральном искусстве бывает редко. Это место в спектакле мне нравится больше других (курсив мой. – А. Р.)»³⁸⁴. Потому что в контактах с публикой именно такого эффекта добивался Захаров, настаивая на необходимости

³⁸² Таршис Н. Музыка нас не покинет? // Режиссура: взгляд из конца века. С. 243.

³⁸³ Захаров Марк. Площадь Согласия // СД. 1985. №3. С. 262.

³⁸⁴ Захаров Марк. Площадь Согласия // СД. 1985. №3. С. 260–261.

выбивать публику из зоны комфорта и держать ее на голодном информационном пайке.

В. О. Семеновский заметил, что в захаровском спектакле ритм выступал в качестве соединяющего элемента самоценных и потому чуждых друг другу понятий, вещей, состояний и метафор «<...> в целостную картину жизни. В такую, например, картину, где высокошительное „Юнона“ и низкое „Авось“ проникаются друг другом, друг друга пародируют, так что поэтический образный смысл каждой из этих структур становится адекватен себе только в этом соподчинении»³⁸⁵.

Размышляя о природе таланта О. Шейнциса, Захаров утверждал, что сценографические решения художника поразили его *многоголосоием*. «Композитор Шейнцис научился извлекать музыку из немых металлических сочленений, прозрачной стеклоткани, из подобранного на свалке металлолома, обыкновенной фанеры и деревяшек. <...> с Шейнцисом была открыта *система неоднородного пространства*, то есть пространства с разными свойствами (курсив мой. – А. Р.)»³⁸⁶. Шейнцис для «Юноны...» соорудил станок как *совмещенную декорацию*. Основу ее составлял настил, сильно наклоненный в сторону зрительного зала и состоящий из прозрачных пластин, что давало возможность разноцветной его подсветки. Настил обладал свойствами трансформации, в нем был предусмотрен, например, люк, который обыгрывался как могила и в который опускали гроб с телом скончавшейся супруги Резанова. В настиле имелся и тоннель, проложенный прямо по центру сцены и позволявший делать фронтальный выход персонажей на авансцену. Сам прозрачный пол планшета позволял обыгрывать его и как палубу корабля, и как пол танцевального зала на балу у губернатора Сан-Франциско, и как танцпол дискотеки 1970-х – 1980-х годов или современного ночного клуба. Вверху и в центре композиции была водружена носовая часть парусного корабля с венчающей форштенью носовой женской фигурой. Завершал оформление спектакля внутренний занавес, выполненный в виде паруса на рее-штанкете, за ним располагался традиционный живописный задник с изображением ночного лунного неба, частично затянутого тучами. Именно последний элемент сценографии вызвал недоумение Захарова своей, казалось бы, архаичностью и неуместностью в пространственной среде, насыщенной лазерами, стробоскопами и прочей техникой. Но режиссер решил довериться видению более молодого художника – и не пожалел об этом. «Многоголосие» сценографии Шейнциса соответствовало представлениям Захарова о ритме, организующем все пространственно-временные элементы спектакля.

³⁸⁵ Семеновский. С. 63.

³⁸⁶ Контакты 2000. С. 302.

Размышляя о специфике и месте мюзикла на российской почве, Таршис писала, что мюзикл за рубежом – это «<...> спектакль с крепкой драматургией; опорные моменты сюжета представляют собой развернутые музыкально-танцевальные эпизоды, популярные по своему сценическому языку, легко подчиняющие зрителя обаянию узнаваемости. Тут своя музыкальная драматургия, более или менее сложная система лейтмотивов-шлягеров»³⁸⁷. Ранее в связи со «Звездой и смертью...» говорилось, рок-опера по своей музыкальной конструкции скорее «помнит жанр» традиционной оперы с ее номерной структурой, составленной из арий, дуэтов, трио, хоровых и танцевальных эпизодов и пр., нежели мюзикла как такового. Не стала исключением и рок-опера «Юнона и Авось», чье фрагментарное построение вполне очевидно.

Открывал спектакль эффектный аттракцион с прыжком и танцем Пылающего еретика (А. Абдулов), игравшего с огненным факелом. Спектакль был насыщен и даже перенасыщен *аттракционами*, что косвенно признавал сам режиссер-постановщик, который стал свидетелем следующего эпизода. После очередного выстрела Павла Смеяна в дирижера Г. Трофимова и падения последнего на авансцене одна из зрительниц вывела из зала плачущего ребенка, пытаясь утешить его тем, что и она не понимает, почему в спектакле постоянно стреляют в дирижера. Захаров вынужден был признать, что и сам до конца не понимает, зачем он придумал подобный аттракцион³⁸⁸. Собственно, здесь и не надо что-то понимать, это снова тот случай, когда зритель не должен все понимать, иначе он будет скучать. (П. Смеян, музыкант и один из вокалистов группы «Рок-Ателье», созданной Крисом Кельми по инициативе Захарова, в спектакле «Юнона и Авось» не только играл и пел в составе рок-группы, но еще и сыграл роль Рока – некоего аналога античного рока, фатума, судьбы).

Большая часть фрагментов спектакля представляла собой вокальные и хореографические номера, например: романс четырех морских офицеров «Ты меня на рассвете разбудишь, / Проводить необутая выйдешь...», повторенный впоследствии, накануне финала Резановым (Н. Караченцов), Кончиттой (Е. Шанина) и хором; ария-мольба Резанова «Господи, воззвах к тебе, услышь мя...»; ария Резанова «В море соли и так до черта...»; ария Резанова «Ангел, стань человеком, / Подними меня, ангел, с колен...»; ария Резанова «Я помираю от простой хворобы...»; ночное свидание Резанова и Кончитты, решенное как танец – эротический и, вместе с тем, трогательно-невинный; танец Резанова и дон Фернандо Лопеса, жениха Кончитты (А. Абдулов), метафорически изображающий дуэль; ария Кончитты «Десять лет

³⁸⁷ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. С. 98, 99.

³⁸⁸ См.: Захаров Марк. Площадь Согласия // СД. 1985. №3. С. 266.

в ожидании прошло...»; хоровые партии – хор моряков «Вместо флейты поднимем флягу...», «Песенка о белом шиповнике», хоровая партия «Прими Господь и помилуй меня...», финальный хор «Аллилуйя возлюбленной паре...».

Резанов, с одной стороны, – герой романтический, одиночка, он чужой и на Родине, и за ее пределами (Резанов: «Российская империя – тюрьма, / Но за границей та же кутерьма»). И, вместе с тем, он – избранник небес (Резанов: «Меня по свету гонит страшный бред. / Душой я болен с отроческих лет, / Когда на мне остановился взгляд / Казанской Божьей матери!»). Преодолевая сопротивление графа Румянцева и иже с ним, организуя на свой страх и риск экспедицию в Америку, Резанов смутно предчувствовал, что он был ведом Роком, Провидением; что там, в Новом Свете, суждено ему было встретить в лице шестнадцатилетней Кончи Марии де ля Консепсьон земное Божество.

Захаров не был бы Захаровым, если бы и в сюжет о любви Резанова и Кончитты не внес социально-политические мотивы, ведь Резанов – одиночка и, вместе с тем, представитель определенной генерации (Резанов: «Родилось рано наше поколение, / Чужда чужбина нам и скучен дом, / Расформированное поколение, / Мы в одиночку к истине бредем. / <...> / Нас мало, нас адски мало, / А самое главное, что мы врозь...»). (Курсив мой. – А. Р.)). Такое вполне мог сказать о себе и сам лидер Театра им. Ленинского комсомола, и достаточное количество его единомышленников. Деятельное и инициативное поколение шестидесятников задыхалось в атмосфере 1970-х – первой половины 1980-х годов. В рок-опере дух времени выражала Золотая маска (П. Смеян), которая от лица графа Румянцева давала такой ответ на инициативы и проекты Резанова – надо подождать (граф Румянцев: «В промедлении – благодарить...»). О своем поколении (а значит – и о «новом потерянном поколении») умирающий Резанов произносил такой текст: «Прости, мы рано родились, желая невозможного, / Но лучшие из нас срезались с полпути. / Мы дети пол-дорог. Нам имя – полдорожье! / Прости, никто из нас дороги не осилил. / Да и была ль она, дорога, впереди?! / Прости меня, свобода и Россия. / Не одолел я целого пути!..»

В. О. Семеновский отмечал, что Резанов в исполнении Караченцова вполне соответствовал определению «герой безгеройного времени»; он человек инициативный и предприимчивый, готовый к деятельности в условиях, когда очевидна невозможность осуществления этой деятельности. Бесстрашие Резанова, высота его устремлений далеки от бесплотной мечтательности, его деятельность показывает его человеком *государственным*. Романтичность Резанова менее всего романтичность в байроновском духе. «Это скорее романтичность *флибустьера*, который одухотворен порывом ветра, натягивающего паруса. Его пружинистый шаг, уверенные, крупные жесты, <...> его

повадки *предводителя, обольстителя и завоевателя* – все свидетельствует о жизненной силе (курсив мой. – А. Р.)»³⁸⁹. Захарову импонировала *прагматичная, деятельная, инициативная и победительная* фигура Резанова. Другое дело – собственно победы Резанову Караченцова не было дано. Как справедливо заметил Семеновский, гибель от простуды нелепа лишь с житейской точки зрения, но «<...> в художественной системе спектакля *абсолютно доказана, закономерна* (курсив мой. – А. Р.)»³⁹⁰. Кончитта Е. Шаниной исполняла арию «Десять лет в ожидании прошло...» с повторяющимся рефреном: «<...> Ты в пути. Ты все ближе ко мне. / Чтоб в пути тебе было светло, / Я свечу оставляю в окне». Возлюбленные воссоединялись лишь после смерти, и финальный хор «Аллилуйя возлюбленной паре...», адресованный непосредственно жителям конца двадцатого столетия, производил сильнейшее впечатление на публику и, между прочим, производит до сих пор. Меняются исполнители ролей Резанова и Кончитты, но вариации на тему мифа о великой и всепобеждающей любви обеспечили захаровскому спектаклю успех, который не ослабевает и спустя почти четыре десятка лет после премьеры.

Еще один музыкальный спектакль Захарова, «**Парень из нашего города**» (1977), интересен с точки зрения использованных при его постановке *монтажных* приемов. М. Захаров и Ю. Махаев в предисловии к телевизионной версии своего спектакля рассказали о том, что пьесу К. Симонова они поставили к 50-летию Московского театра им. Ленинского комсомола. Захаров писал: «<...> пьеса эта неотделима от истории нашего театра»³⁹¹. Она впервые была поставлена в Театре им. Ленинского комсомола И. Н. Берсеневым в 1941 году.

Захаров заявлял, что постановщики «Парня из нашего города» «<...> искали современную интерпретацию пьесы, потому что было совершенно очевидно, что точное повторение (оригинального текста. – А. Р.) невозможно»³⁹². К. Симонов разрешил сделать новую редакцию пьесы – поэтическую версию рассказанных там событий. Поэтическая природа спектакля определялась не только и не столько тем, что в постановке читались стихи К. Симонова, М. Светлова, И. Уткина, Н. Отрады, М. Кульчинского и С. Гудзенко и звучали песни 1930-х годов, но самим строением спектакля на основе монтажных приемов, постановку с полным правом можно было назвать *спектаклем на музыке*.

Поэтическим мостом между военными и современными спектаклю временами служили стихи поэтов военного поколения: «<...>

³⁸⁹ Семеновский. С. 66.

³⁹⁰ Семеновский. С. 67.

³⁹¹ Захаров М. О времени наших отцов // ЛГ. 1978. 22 февр.

³⁹² Там же.

они – будучи частью и нашего, людей семидесятих годов, духовного опыта – как бы непосредственно к нам приближают те отдаленные десятилетиями события, о которых рассказывает пьеса»³⁹³. Аналогичную задачу призвано было решать музыкальное оформление. Захаров и его сопостановщик «<...> вспомнили любимые мелодии наших отцов»³⁹⁴. В спектакле были использованы джазовые мелодии, бытовая музыка и «<...> целая антология песен 30-х годов»³⁹⁵, иными словами, все то, что Захаров определил следующим образом: «<...> музыкальная фантазия на тему того времени»³⁹⁶. Захаров подчеркивал, что создатели постановки хотели, чтобы спектакль шел с улыбкой, чтобы в нем присутствовала легкая ирония по отношению к изображаемым событиям и персонажам. Тем самым, во-первых, намечались игровые отношения с самим сюжетом; и, во-вторых – доминирующим способом существования актера в постановке «Парня из нашего города» намечался игровой способ исполнения ролей.

В структуре спектакля выделялись несколько сюжетных блоков: «Саратов, 1934 г.», «Танковая школа, 1934 г.», «N-ский военный округ, 1936 г.», «Саратов, 1939 г.» и «Халкин-Гол, 1939 г.». Они соответствовали времени и месту действия происходящих событий, а сами, в свою очередь, распадалась на эпизоды с весьма простым строением. В случае с пьесой «Парень из нашего времени» Захарову не было нужды мифологизировать сюжет, симоновская пьеса изначально опиралась на все самые расхожие советские мифы предвоенной поры.

Первый из таких мифов – это противопоставление напористости простого советского парня Сергея Луконина (В. Проскурин) и интеллигентской нерешительности Аркадия Бурмина (О. Янковский), родного брата Вари (Т. Дербенева) – поначалу луконинской девушки, потом – жены. Сквозным лейтмотивом, связанным с сюжетной линией Бурмина, стала песня «Неудачное свидание» (музыка А. Цфасмана, стихи С. Трофимова), она звучала, когда на сцене появлялись Аркадий и Женя (Л. Зорина), с которой Бурмин так и не объяснится в любви и которой так и не сделает предложения. В предфинальном эпизоде, когда Аркадий был смертельно ранен пленным японским летчиком, которого Бурмин только что прооперировал, *контрапунктом* к происходящему звучали слова песни: «Тебя просил я быть на свиданье, / Мечтал о встрече, как всегда. / Ты улыбнулась, слегка смутившись, / Сказала: «Да, да, да, да!..»

Закольцован был и сюжет Сергея Луконина, впервые он эффектно появлялся на сцене, словно Тарелкин из мейерхольдовской «Смерти

³⁹³ Горшкова В. ...Ни удара сердца сберечь // ТЖ. 1978. № 20. С. 8.

³⁹⁴ Захаров М. О времени наших отцов // ЛГ. 1978. 22 февр.

³⁹⁵ Галанов Б. Парень из нашего времени // Правда. 1978. 19 февр.

³⁹⁶ Захаров М. О времени наших отцов // ЛГ. 1978. 22 февр.

Тарелкина» (Театр ГИТИС, 1922), исполняя трюк с полетом на веревке, и кричал в окно квартиры Бурминых: «Где Варька?!» В финале спектакля тот же аттракцион исполнялся каким-то совсем молодым мальчишкой, что было своеобразным символом того, что советская страна никогда не оскудеет лукоными. Стихотворным повторяющимся рефреном, связанным с Лукониным, были по-разному варьируемые строки из стихотворения «Барабан» И. П. Уткина: «Мы подбили крепко ноги, / Подковали каблуки, / И далекие дороги / Далеко не далеки! / Мы горячим сердцем видим / Все четыре стороны: / Если Гитлер – ненавидим! / Если Либкнехт – влюблены!..»

Сценография спектакля представляла собой *совмещенную установку*, в центре сцены был сооружен станок, обозначавший в первом эпизоде комнату Бурминых в коммунальной квартире. В эпизодах омской танковой школы часть предметов быта было убрано, на планшете шла спортивная и боевая подготовка бойцов: одни курсанты прыгали через гимнастического козла, другие упражнялись в стрельбе, третьи тренировали приемы штыкового боя и т.д. В эпизоде допроса взятого в плен Луконина франкисты устраивали в комнате Бурминых полный разгром. Единая установка позволяла в каждом из эпизодов компоновать события посредством внутрисценического монтажа и одновременно параллельного монтажа.

Тема ревности Луконина была воплощена так. В первом эпизоде Бурмины и их гости, Женя и Сергей, обедали, а в качестве ответа на вопрос, где же Варя, появлялась мизансцена: на лавочке сидела Варя и лузгала семечки, а вокруг располагались трое ее поклонников. В последующих эпизодах данная мизансцена несколько раз повторялась, но Варя на тот момент уже училась в московском театральном вузе, поэтому теперь в руке сидящей на лавке девушки был бокал, куда один из ее поклонников наливал шампанское. Связи между эпизодами осуществлялись разными способами. В первом фрагменте, например, Варя никак не могла сообразить, как сообщить Сергею, что она в ближайшем будущем собралась ехать в Москву, поступать в театральный институт, она боялась, что он ее не поймет. Но Луконин, исполнив трюк с падением из окна и оставшись вполне невредимым, ошарашивал Варю известием, что он должен ехать в омскую танковую школу – и ехать уже завтра! Но он – все решил: через два года придет и женится... Практически каждый эпизод завершался песней в сопровождении баяниста (В. Шкиль) и, в некоторых случаях, еще и гитариста (актер Ю. Зайцев в роли саратовского паренька или друга Сергея по танковой школе Ваню Гулиашвили).

Часто поэтические и песенные вкрапления вводились в соответствии с режиссерским контрапунктом. Вот пример. В танковой школе Сергей получал письмо от Вари. Ваню Гулиашвили запевал песню:

«Долго я бродил среди скал / Я могилу милой искал, / Но ее найти нелегко. / Где же ты, моя Сулико?» Затем бросал ироническую фразу: «Полную отставку тебе дают». И тут же возникала картинка «Варя и поклонники». Но смутить Луконина – невозможно.

Луконин. Два года меня не видела, соскучилась. Я много писать не люблю. Много писать – скоро забудет. Приеду в Москву – увезу!

Варя (со своей скамеечки). Увози!.. (И далее поет.) Расстались мы, осталась я одна...

Сергей мечтал о том, что если суждено ему было умереть, то он хотел бы умереть где-нибудь на чужой земле, то есть в полном соответствии с довоенным мифом о том, что будущая большая война будет разворачиваться на чужой территории. Луконин упрямо учил иностранные языки – французский и английский, ведь неизвестно, заявлял он Полине Францевне (Е. Фадеева), какой из языков перестанет быть иностранным. В силу, конечно же, революций, которые обязательно свершатся на Западе. Сергей расспрашивал Полину Францевну о ее родном городе Тулузе и о том, бывала ли она в Испании, ведь от Тулузы там совсем недалеко. Возникла сцена, которая изображала повседневную жизнь в коммунальной квартире Бурминых (одна соседка стирала белье в оцинкованном корыте и т.д.), но при этом все говорили по-французски. В сцене допроса франкистами Луконина, который происходил на том же станке, Сергей говорил по-французски с ужасным акцентом, что он – француз, родом – из Тулузы. Вот еще один вариант связи между эпизодами. Варя в костюме Джульетты читала монолог «Приди, о мой Ромео...» В антракте Варя спрашивала Полину Францевну, как она думает, где теперь Луконин и что он делает в день ее, варькиного, рождения. Далее шла сцена с допросом Сергея франкистами, после чего снова вступала Варя: «Ничего, он придет, и мы у него спросим, что он делал 5 апреля в 10 часов ночи!» Варя плакала и пыталась выяснить ситуацию у командира Сергея, ведь от Луконина уже пять месяцев не было писем, но командир заверял ее, что он знал Сергея не один год и уверен, что тот был способен пройти огонь и воду. Появлялся Луконин и читал знаменитые симоновские стихи: «Жди меня, и я вернусь. / Только очень жди...» Варя от лица Джульетты играла сцену после того, как Ромео убил Тибальда: «Супруг мой жив...». После чего Луконин снова читал: «Жди, когда из дальних мест / Писем не придет, / Жди, когда уж надоест / Всем, кто вместе ждет...» Тяжело раненный Сергей появлялся в блоке саратовских эпизодов 1939 года, но он уже рвался в бой, да и в сценах на Халкин-Голе, где Луконин оказывался пациентом военного госпиталя, он норовил сбежать в родную воинскую часть, где требовалась его помощь. И погибал, конечно, профессор медицины Аркадий Бурмин, но только не Сергей – подобного рода герои в огне не горят и в воде

не тонут. Завершался спектакль строчками из стихотворения «Мир» Николая Отрады (Н. К. Турочкина), которые составляли один из лейтмотивов постановки и которые в финале читал Луконин: «Мир. / Он такой, что не опишешь сразу, / Потому что сразу не поймешь! / Дождь идет... / Мы говорим: ни разу / Не был этим летом сильный дождь». И далее исполнялся уже упоминавшийся выше аттракцион – трюк с полетом мальчишки на канате.

Из сказанного очевидно, что действие захаровского спектакля строилось по законам *мюзикла*: в сюжет как таковой были включены стихи и песни военных лет, при этом они не были вставными концертными номерами, но выступали составными частями и движителями данного сюжета. При этом наличие двух любовных сюжетов (Луконин-Варя и Бурмин-Женя) потребовало использования *параллельного монтажа*, а связи эпизодов, разнесенных географически (Луконин в танковой школе, Варя в Москве; Варя в Саратове, Луконин в Испании; и т.д.) – *монтажа внутрисценического*, часто основанного на режиссерском *контрапункте*.

ГЛАВА ШЕСТАЯ
МАРК ЗАХАРОВ В ПЕРИОД
ПЕРЕСТРОЙКИ

Перестройку 1985–1991 годов можно рассматривать на «оттепель №2», как продолжение и завершение насильно оборванной «оттепели» 1956–1968 годов. Политика открытости и гласности, ослабление требований цензуры привело к возвращению запрещенных ранее произведений литературы, кино, театра. Например, в 1986–1987 годах советский зритель смог увидеть такие картины «полочного кино», как фильмы «Комиссар» А. Аскольдова (1967), «Интервенция» Г. Полоки (1968), «Проверка на дорогах» А. Германа (1971), «Покаяние» Т. Абуладзе (1984) и др. Или на сцене Театра на Таганке 12 июня 1988 года Ю. П. Любимову удалось показать спектакль «Борис Годунов» по А. С. Пушкину, запрещенный в 1982-м, а 23 февраля 1989 года – выпустить в свет спектакль «Живой», постановка по Б. Можаяву ждала своего часа с 1968 года.

Когда речь заходит о произведениях искусства эпохи Перестройки, то стоит сказать, что если стилем оттепели 1950-х годов был *неореализм*, то стилем перестроечного искусства – стал *неонатурализм*; художники спешили воспользоваться окном возможностей, чтобы наиболее полно и детально осветить ранее запрещенные темы алкоголизма, проституции, наркомании и других неприглядных сторон жизни Советской Страны. В сфере сценического искусства в первую очередь следует назвать такие постановки Л. А. Додина на сцене Ленинградского МДТ, как «Звезды на утреннем небе» (1987; по А. Галину) и «*Gaudeamus*» (1990; первоначальное название «Стройбат» по одноименной повести С. Каледина, положенной в основу спектакля). Захаров и его *фантазийный, поэтический театр* был крайне далек от стилистики неонатурализма, но лидер Ленкома не мог не откликнуться на запросы времени, хотя и сделал это своеобразно – спектаклем «**Три девушки в голубом**», который был поставлен Захаровым в 1982 году по пьесе Л. Петрушевской, заказанной лидером Ленкома специально для И. Чуриковой и Т. Пельцер. Три года готовый спектакль цензура не разрешала вынести на публику. Первая постановка (в современной лексике – мировая премьера) «Трех девушек в голубом» состоялась в 1985 году, телеверсия спектакля была снята в 1988 году.

Исследовательская литература не обошла спектакль стороной³⁹⁷, однако имеющиеся научные работы представляют собой либо очерки творчества Захарова, либо посвящены отдельным составляющим его режиссерской методологии. О. Е. Скорочкина считала постановку Захаровым «Трех девиц в голубом» неудачей, объясняя эту неудачу несовпадением жанров – «трагического абсурда» драмы Петрушевской и спектакля, решенного «в духе свое своеобразного „физиологического очерка“». «Трагический абсурд драмы, – утверждала автор очерка „Марк Захаров“, – требовал каких-то иных форм сценического существования, иной образности – ключ к нему найден не был»³⁹⁸. Стоит, во-первых, еще раз напомнить предложение В. О. Семеновского судить Захарова по законам захаровского театра и не требовать от режиссера того, что не входило в его постановочные намерения и в арсенал его постановочных средств. И, во-вторых, имеет смысл, прежде чем решительно возражать выводам Скорочкиной, сначала представить те сценические формы спектакля, которые были использованы режиссером в Московском театре им. Ленинского комсомола при воплощении драмы Л. Петрушевской.

При создании сценографии ленкомовской постановки О. Шейнцис отталкивался не только от тех ремарок, которые были прописаны Петрушевской в пьесе. Действие происходило на даче, недалеко от Москвы, где героини пьесы жили в одной постройке, словно в коммуналке, в маленьких темных комнатках с протекшей крышей и с туалетом на улице. Шейнцис только в правой части сцены отдельными деталями обозначил подмосковную дачу³⁹⁹, а с другой стороны подмостков сделал следующее: «Слева <...> стена, (которая. – А. Р.) как бы теряя плотность и постепенно истончаясь, переходила в некую ирреальную, словно миражную „обледеневшую“ живопись, навеянную мотивами Борисова-Мусатова и воплощавшую тему безвозвратно ушедшего прошлого»⁴⁰⁰. Много разнообразных смыслов было заложено в сценографию спектакля, ведь не зря за Шейнцисом закрепилось определение *художник-философ*. Для Шейнциса необходимо было показать две жизни героинь: прошлую и настоящую. Когда героини погружались в воспоминания, то левая часть стены становилась прозрачной, сквозь нее можно было увидеть женские образы в белых и голубых одеждах, в руках у которых находились скрипки (все это разыгрывалось во время рассказов героинь о прошлом)⁴⁰¹. Но в конце спектакля эти две жизни, эти два времени – прошлое и настоящее – соединились:

³⁹⁷ См., напр.: Скорочкина 1990. С. 119–120.; Смелянский 1999. С. 218–219.; Скорочкина 2018. С. 693–728.; и др.

³⁹⁸ Скорочкина 1990. С. 120.

³⁹⁹ См.: Березкин В. Олег Шейнцис // Pro Scenium. Вопросы театра. М., 2006. С. 209.

⁴⁰⁰ Там же.

⁴⁰¹ См.: Там же. С. 209.

«И только в финале, когда стена приходила в движение, <...> эта миражная зона пространства тоже оказывалась местом действия. Героиня вступала в образовавшийся вертикальный „космический“ коридор, и в сценографии спектакля закономерно и естественно выстраивалось „лобное место“, *трагический зигзаг, пространство катарсиса* (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁰². С помощью трансформации сценического пространства режиссер раздвинул границы двух времен – прошлого и настоящего: «Таким был для Захарова смысл этой финальной сценографической акции (разворота стены. – А. Р.), которую придумал Шейнцис, чтобы в решающий момент пьесы соединить два прежде параллельных пласта существования ее героев, материальный и духовный: „умерший“, романтический и возвышенный, и современный, ущербный и злобный»⁴⁰³.

По пьесе героини воспоминаниям посвящают много времени. Особенно это касается главной героини, Ирины (И. Чурикова), она как будто существовала в прошлом, которое позволяло ей выжить в мире, где она жила сейчас, и давало ей силы идти дальше. Будущего она боялась, но все-таки пыталась рискнуть, отправившись вслед за новым возлюбленным Николаем Ивановичем (Ю. Колычев) на курорт. Но, став отвергнутой, у героини хватало сил вернуться обратно в свою настоящую подмосковную жизнь: к сыну, к троюродным сестрам и ко всем текущим житейским проблемам. Она пыталась улыбаться, даже сквозь слезы, и верить в будущее с его миражным счастьем. Про И. Чурикову в этом спектакле Скорочкина, которая *социальное амплуа* актрисы определила как «человеческая женщина»⁴⁰⁴, написала: «В „Трех девушек в голубом“ ее Ирина мечется в сутолоке большого города механично и наспех, словно проживая не единственную жизнь, а черновик, участвует в играх и ритуалах судорожной городской жизни. Задержанная мать одиночка, вечно не успевающая к своему сыну, неизвестно чья троюродная сестра, родства не помнящая, переводчица с корнуэльского языка, никому не нужная...»⁴⁰⁵.

Цензурные запрет спектакля по пьесе Петрушевской был вполне закономерен. А. М. Смелянский писал: было «<...> ощущение, что она (пьеса. – А. Р.) открывает незнакомую страну. В стране этой правили иные законы, был в обиходе иной язык и иная шкала событий. Кошка сбежала из дома – напасть, крыша течет – несчастье, сортира нет на даче и приходится ходить в курятник – кошмар, поважнее съезда партии»⁴⁰⁶. При этом Смелянский отрицал принадлежность «Трех девушек

⁴⁰² Там же. С. 210.

⁴⁰³ Там же.

⁴⁰⁴ См.: Скорочкина 2018. С. 712.

⁴⁰⁵ Там же.

⁴⁰⁶ Смелянский 1999. С. 218.

в голубом» к «чернухе»⁴⁰⁷ или к так называемой «правде жизни»⁴⁰⁸. Драма Петрушевской вводила в мир *новой поэзии и нового языка*. Петрушевская, в частности, «<...> выворачивала наизнанку все привычные для нашей драмы темы и сюжетные ходы, мастерски играла языковыми штампами. Из мутной стихии русско-советского „недоязыка“, на котором изъяснялись ее герои, она извлекла свой театр... „Я надела туфли желтые, зубы, плащ синий, невестка подарила раз в жизни“, – <...> Татьяна Пельтцер (исполнительница роли Федоровны. – А. Р.), склеивая разнородные слова и понятия, произносила их одним махом, под громовой хохот зала»⁴⁰⁹. Вот еще несколько примеров языка Петрушевской. Валерик Козлосбродов (Б. Чунаев), который заявлял: «<...> я испытываю отвращение от физической работы, а от умственной меня тошнит», – приходил вместе с троюродными сестрами Ирины, Светланой (Л. Поргина) и Татьяной (С. Савёлова), своей бывшей женой, к героине И. Чуриковой с бутылкой водки, чтобы мириться и «решать жилищный вопрос», а в связи с отказом Ирины выпить вместе со всеми упрекал ее: «Ира, ты гордая, пойми об этом». Герой Ю. Колычева, знакомый героини И. Чуриковой по электричке, принес английское лекарство для сына Ирины Павлика и «лекарство» (бутылку) для себя и Ирины; на улице вот-вот должен был начаться дождь – и Николай Иванович обращался к героине И. Чуриковой так: «Не гоните меня, я соскучился за вами». Некоторые другие речевые обороты героев Петрушевской будут использованы ниже.

По свидетельству Захарова, для понимания специфики языка Петрушевской в ходе первых репетиций их участники «<...> пробовали добавлять в текст что-то из <...> нынешних сленговых выражений. И сразу почувствовали: фразы, якобы усиливавшие достоверность происходящего, – тела инородные»⁴¹⁰, разрушающие тонкую поэтическую вязь драматургического текста. Режиссер утверждал, что именно последователи и подражатели Петрушевской «<...> знаменовали собой нашествие глобальной „чернухи“. В основе таланта Петрушевской лежал *поэтический дар*, у ее последователей грубая норма жизни с обильным использованием ненормативной лексики (курсив мой. – А. Р.)»⁴¹¹. Трансформация языка, на котором говорили действующие лица «Трех девушек в голубом», – *художественный прием*, позволивший Петрушевской

⁴⁰⁷ Определение «чернуха» прочно вошло в кинематографический и театральный сленг перестроечного времени для обозначения фильмов и спектаклей, стремившихся показать темные стороны жизни и быта, сцены жестокости и насилия – и пр.

⁴⁰⁸ См.: Смелянский 1999. С. 218.

⁴⁰⁹ Там же.

⁴¹⁰ Контакты 2000х. С. 318.

⁴¹¹ Там же. С. 319.

по-новому обнажить разлом жизни – разлом одновременно и *трагический*, и *комический*.

Сюжет пьесы построен на двух взаимосвязанных сюжетных линиях. Первая – история о кошке Альке-большой и кошке Альке-маленькой. Федоровна, хозяйка той половины дома, которую сняла под дачу Ирина, сетовала, что кошка Алька-большая загуляла с котами и забросила своего котенка. В пьесе Петрушевской вообще много биологических параллелей, так, например, Валерик, имея в виду пусть и далекое, но родство Ирины, Светланы и Татьяны, заметил, что они «из одного помёта». В спектакле эта сюжетная линия была существенно купирована и сведена к истории потери и находки котенка.

Вторая сюжетная линия – линия Ирины. Она преподавала английский язык, знала и другие языки – мэнский, валлийский, корнуэльский. Зарплата 120 рублей. Для не рожденных в СССР сегодня нужно пояснять, что 120 рублей в месяц – это зарплата подавляющего большинства советских дипломированных специалистов в 1980-е годы, во времена, когда водка, самая твердая в советской стране валюта, стоила 3 рубля 62 копейки. Героиня И. Чуриковой – мать-одиночка, бывший муж на сына Павлика платит 25 рублей алиментов. Ребенок простужен, троюродные сестры заняли ту половину дома, где имела право жить и Ирина, но ее туда не пускают, как не пускают и в туалет на той половине участка. Ирина сняла другую половину дома за 240 рублей, которых у нее нет, взяла у матери (Е. Фадеева) сто рублей на первый взнос. На вопрос Федоровны, как она думает с ней расплачиваться, героиня И. Чуриковой ничего не ответила. Ирине, судя по всему, было свойственно импульсивное, ситуативное поведение (попросила мать присмотреть за больным сыном, вышла в булочную за хлебом – и оказалась вместе с Николаем Ивановичем в Крыму).

Ирина в электричке попросила у героя Ю. Колычева газету «Неделя», он, в свою очередь, назначил девушке встречу, но героиня И. Чуриковой и газету не вернула, и на свидание не пришла, а теща Николая Ивановича «Неделю» подшивала, номер к номеру, и газету надо было обязательно вернуть. Герой Ю. Колычева из электрички был менее всего похож на баталовского Гошу из кинофильма «Москва слезам не верит», да и на электричку попал только потому, что его машина оказалась в ремонте. Петрушевская этот тип советского мужчины называла «кормилец», потому что занимаемое социальное положение и должность позволяли ему, как, например, одному из героев повести «Смотровая площадка», и «Мерседес» собственный иметь, и кормить «<...> не только пятерых учеников, но и жену с двумя детьми, затем Артемиду, а затем еще свою незабываемую любовь, одну аспирантку, и еще кое-кого временами...»⁴¹² В телеверсии «Трех девушек

⁴¹² Петрушевская Л. Смотровая площадка: Повесть // URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/10/j17.html (дата обращения 11.08.2020).

в голубом» Николай Иванович появился на даче, снимаемой Ириной, с ракеткой для большого тенниса (в 1980-е излюбленный вид досуга в кругах партийного и производственно-хозяйственного начальства), но в спортивном костюме и в кроссовках отечественного производства. Даже в самый разгар горбачевской Перестройки, в 1988 году цензура на телевидении сделала свое дело, а в 1985 году герой Ю. Колычева во время первого выхода на сцену Ленкома был, как тогда говорили, «упакован» в сверхдефицитные спортивный костюм и кроссовки фирмы Adidas, что в глазах рядовых советских зрителей было верным знаком принадлежности Николая Ивановича к партийно-хозяйственной номенклатуре, подкрепленным и его рассказом о том, как он однажды заблудился, будучи в Лондоне. На советском языке тех лет это означало, что герой Ю. Колычева был «выездным», то есть входил в крайне узкий круг лиц, которым разрешались поездки в страны капиталистического Запада.

Николай Иванович пришел к Ирине не с пустыми руками, принес апельсины для сына, готов был поделиться эффективным лекарством, привезенным из Англии. Герой Ю. Колычева, не стесняясь, рассказывал, что и у него есть дочь пятнадцати лет, она с женой отдыхала на юге. Николай Иванович предлагал героине И. Чуриковой сходить вместе с ним за импортным препаратом, обещая Павлику, что мать вернется минут через тридцать, максимум – через сорок-сорок пять, и рассчитывая быстро и без хлопот «отдохнуть» (в лексике героя Ю. Колычева это был эвфемизм интимной близости) вместе с Ириной. Сцена носила *трагикомический характер*, Николай Иванович просил Ирину взять с собой плед.

Ирина. Но у меня нет пледа!

Николай Иванович. Одеяло есть?

Ирина. Одеяло есть.

Однако героиня И. Чуриковой даже ради английского лекарства не решилась оставить сына.

Николай Иванович. Ну ладно, пойду.

Ирина. Одеялко-то возьмите.

Николай Иванович. Что же я с ним буду один делать, загорать что ли?..

Скорочкина писала об Ирине: «Чурикова играет не просто разнообразные социальные роли своей героини – она демонстрирует, как груз этих ролей, проигранных наспех и начерно, придавливает в ней человека. „Человеческая женщина“ в Ирине пробуждается только к финалу спектакля, когда страдание вырвет ее из замкнутого круга механической жизни, и она вдруг тихим голосом скажет, что „все люди братья, а некоторые даже сестры“»⁴¹³. Далее, проанализировав несколько ролей актрисы, Скорочкина приходила к выводу: «Ее героини обладают особым

⁴¹³ Скорочкина 2018. С. 712.

душевым строем, они отмечены печатью уникальности и даже когда силою житейских обстоятельств они поставлены „в ряд“ (как, например, Ирина в „Трех девушках в голубом“), они все равно из ряда выделяются. Они всегда женщины не от мира сего, даже если мир, земная жизнь держат их возвышенные души в своих цепких объятиях»⁴¹⁴. И. Чурикова из тех актрис, у которых получается раскрыть наиболее точно психологические образы через внешние факторы. Например, в начале спектакля Ирина в разговоре с Федоровной быстро ходила по сцене из одного угла комнаты в другой, периодически заглядывая за деревянную дверь, где спал Павлик. Она нервничала, переживала за больного ребенка и не могла усидеть на месте. Потом, взяв из холодильника яблоко, она стала растирать его на терке, очевидно для сына. При этом она говорила Федоровне дрожащим голосом, что со всеми проблемами справится сама, и не нужны ей соседи в комнату. Из этой сцены зрители понимали, что Ирина хотела бы казаться сильной, но на самом деле ей не хватало поддержки и опоры. Такую поддержку и опору, как показалось героине И. Чуриковой, она нашла в Николае Ивановиче, он даже решил ее главную дачную проблему – посредством его связей и возможностей на участке Ирины был сооружен сортир. В телеверсии спектакля данный эпизод был купирован, потому что при следующей встрече героиня И. Чуриковой благодарила Николая Ивановича следующими словами: «Мы вас теперь каждый день вспоминаем. А иногда и по несколько раз на день...»

Захаров много работал над способом существования актера на сцене. Режиссер добивался от артистов, чтобы они забыли о том, что на них смотрят зрители, перестали следить за собственной выразительностью и за красотой своих движений. Задачей режиссера было показать на сцене не актера в той или иной роли, а воплотить, насколько это возможно, обычного человека в самой обычной обстановке. Зачатки такой манеры игры стали реализовываться в захаровском спектакле «Вор» (1978). И, наверное, конечным результатом этого эксперимента по поиску нового способа актерского существования стал именно спектакль «Три девушки в голубом», где исполнители ролей вели себя абсолютно не театрально. Захаров особенно выделял актера Б. Чунаева, который в роли Валерика был точно таким, как в жизни. Он не пытался запомниться или понравиться зрителю, к чему обычно стремятся все актеры. Он играл обычного человека в реальных жизненных условиях. Столкнулись создатели «Трех девушек в голубом» и с проблемой театрального костюма, особенно когда речь шла о джинсах. Сколь бы изощренными не были усилия пошивочного цеха, но выдать изготовленные в театре джинсы за «фирменные» никак не получалось⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Там же. С. 711.

⁴¹⁵ См.: Контакты 2000. С. 324.

Спектакль был поделен на эпизоды, один фрагмент действия отделялся от другого музыкально-шумовыми отбивками, чаще всего использовались шумы летящего самолета. Перемены мест действия в оформлении Шейнциса происходили через затемнение, когда на авансцене высвечивалось только нужное место с вынесенными на него необходимыми предметами. Спектакль шел с одним антрактом. Ирина поначалу сопротивлялась самой возможности отношений с героем Ю. Колычева, но, уступив настойчивости Николая Ивановича, она бросилась в эти отношения как в омут. Героиня И. Чуриковой, оставив сына на попечении матери, побежала в булочную за хлебом, а оказалась в квартире своего нового героя. Она просила Николая Ивановича отвезти ее домой, ведь есть машина. И вдруг Ирина разоткровенничалась и рассказала, что раньше, несколько лет назад, у нее был мужчина. Квартира у него была рядом с метро, но она все равно опаздывала домой. И долго стеснялась попросить у него денег на такси, а потом – все-таки решилась. «Моя цена, – констатировала героиня И. Чуриковой, – поездка на такси...»

В пьесе не написано, а в спектакле не показано, как получилось, что герой Ю. Колычева отвез Ирину не домой, а в Крым, где уже находились его жена и дочь. Героиня И. Чуриковой на переговорном пункте пыталась по междугородному телефону втолковать матери, что на даче дожди, крыша течет, и она никак не может приехать. С Николаем Ивановичем она виделась урывками, он был с семьей, и Ирина специально приплывала на закрытый пляж санатория, чтобы полюбоваться на своего героя, которого стала явно тяготить экзальтированная страсть героини И. Чуриковой. Катастрофа настигла Ирину сразу с двух сторон. Во-первых, мать Ирины уехала ложиться в больницу, оставив Павлика одного в квартире. И, во-вторых, жена и дочь Николая Ивановича заметили героиню И. Чуриковой, интрижка с ней перестала быть тайной. Положение и место в партийном аппарате или в государственной структуре таких, как герой Ю. Колычева, напрямую зависели от так называемого «морального облика», им позволено было сколько угодно тихонько «отдыхать» с девушками, но их семьи должны были оставаться в неприкосновенности. При очередной встрече Николая Ивановича невозможно было узнать, в разговоре с героиней И. Чуриковой он сразу перешел на «Вы» (не забывая, впрочем, и обращения на «ты») и потребовал, чтобы Ирина немедленно уехала. «Кончайте преследования меня тобой», – заявил он героине И. Чуриковой и отсчитал сорок рублей ей на дорогу. Денег этих Ирина, конечно, не взяла, бросилась в аэропорт Симферополя, пыталась за бесценок продать свой венгерский плащ...

Спектакль стал скандальным, ведь он был словно зеркалом жизни, на которую были обречены миллионы советских людей в то время. Негодование захаровская постановка вызывала не только у властей,

но и у части зрителей. И этого стоило ожидать: в спектакле режиссер показал «кривое», но реальное отражение жизни людей эпохи развитого социализма. С властями все сразу было ясно, чего только стоила фраза Ирины в середине спектакля: «Как жить? Как жить...?» Или тот факт, что герои «Трех девушки в голубом» часто разговаривали или спорили о деньгах, которых им катастрофически не хватало от зарплаты до зарплаты (а такое не было принято на советской сцене), зачастую мотив безденежья становился одной из главных тем бесед персонажей. Что, безусловно, разрушало привычные идеалы и стереотипы советского человека.

Скорочкина писала: «В финале спектакля внезапно и угрожающе разворачивалась диагональная стена, сметая все на своем пути, тревожно гудела сирена, мигал красный свет и звучал долгий, пронзительный крик И. Чуриковой... Этот крик был бесстрашен и уродлив в своей *натуралистичности*: так в нашем театре еще не кричали, это был какой-то новый, еще не освоенный сценой „тембр жизни“ (курсив мой. – А. Р.)»⁴¹⁶. Здесь стоит специально остановиться на сцене поворота стены – на этом *кульминационном* захаровском аттракционе (данная сцена была отнюдь не финалом сюжета, но его кульминацией). Героиню И. Чуриковой настигал ментальный сдвиг, ей открылось, что ее сын (единственный по-настоящему дорогой ей человек, которому она действительно была нужна) заперт в московской квартире за полторы тысячи километров от нее, и она может не успеть спасти его. Такого рода сдвиги сознания у героев захаровских постановок всегда сопровождались эффектной трансформацией сценического пространства, не стал исключением и спектакль «Три девушки в голубом».

Возвращаясь к вопросу о сценическом жанре постановки, стоит привести такое высказывание Смелянского: «Спектакль Марка Захарова меньше всего был „чернухой“ <...>. Ставя „бытовую“ пьесу, режиссер вел дело к *катарсису* <...>. Ведомая поэтическим любовным бредом, она (Ирина; курсив мой. – А. Р.) бросалась в Крым за своим дружком, оставляла мальчика на попечение матери, а та в свою очередь решала проучить непутевую дочь и лечь в больницу именно тогда, когда ребенок остался один в квартире. Отвергнутая любовником, Ирина пыталась вылететь из Симферополя, билетов, естественно, не было, <...> в этот-то момент и подступало высшее театральное мгновение. Инна Чурикова ошпаривала зал монологом, состоявшим из одной фразы: „Я могу не успеть“. Это была не сентиментальная жалоба, не просьба и даже не крик. Это был душераздирающий хрип, приличествующий Электре или Медее, но не советской женщине. Простая жизнь оглушала своим *трагизмом*»⁴¹⁷. Конечно, ленкомовская постановка «Трех

⁴¹⁶ Скорочкина 1990. С. 120.

⁴¹⁷ Смелянский 1999. С. 219.

девушек в голубом» не была собственно трагедией, спектакль включал в себя *трагическое* содержание, но и *комическое* – тоже. Иными словами, жанр захаровской постановки – *трагикомедия*.

В этой постановке музыка была сведена к минимуму. Лишь в конце спектакля актеры в полукруге играли на скрипках и виолончелях под дирижерством маленького мальчика. Завершающее постановку появление на сцене героини И. Чуриковой вместе со спасенным сыном и найденным котенком, рассказ о том, что проведенная матери операция обнаружила лишь застарелую грыжу, примирение Ирины с родственницами и ее фраза о том, что не все люди братья, некоторые еще и сестры, – все это был свойственный творчеству Захарова *открытый финал*, в данном случае подобный завершающей сцене чеховских «Трех сестер» и реплике Ольги: «О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!» О спектакле было больше положительных отзывов, чем отрицательных. Критики анализировали не только сам спектакль, но и его литературную основу. Название пьесы и сюжет прямыми параллелями указывали на пьесу А. П. Чехова «Три сестры». Многие исследователи, занимающиеся творчеством Л. Петрушевской, выделяют несколько главных пунктов схожести ее стиля со стилем драматурга «новой драмы» XIX – XX рубежа веков, вот одни из них: «В целом А. Чехов и Л. Петрушевская придерживаются близких эстетических взглядов; проявляют интерес к художественному изображению обычного человека, обыденного сознания, в их произведениях возникают похожие сюжетные ситуации. Писатели оказываются близки по типу художественного мышления: работают одновременно над созданием драматического и прозаического текста, очевиден интерес обоих художников к малой драматической форме»⁴¹⁸.

Что же касается сценической жизни пьесы в Московском театре им. Ленинского комсомола, то вот о чем писали театральные обозреватели. Н. Агишева, например, отметила, что «<...> чем дальше в прошлое уходит эта премьера, тем более теплые чувства она вызывает»⁴¹⁹. Н. Велехова так объяснила успех спектакля: «М. Захаров внес в нее (пьесу; курсив далее мой. – А. Р.) драматизм утверждающей мысли, утверждающей человека, и от пьесы отпали ненужные детали, ничего не несущие, и стало открываться то, о чем надо, наверное, думать: иссякание поэзии, ее уход, ее таяние при почти сновиденческом нашем неучастии, недеятельности. <...> М. Захаров так проработал в сознании важность зада-

⁴¹⁸ Васильева С. С. «Чеховское» в художественной интерпретации Л. С. Петрушевской // URL: <http://www.jurnal.org/articles/2011/fill2.html> (дата обращения 6. 09. 2020).

⁴¹⁹ Агишева Н. Звуки «Му» // Т. 1988. № 9. С. 62.

чи драматично показать уход, потерю, гибель поэзии, что самый *показ непоэтичности* стал одеваться в поэзию»⁴²⁰.

Возвращаясь к началу анализа спектакля, к мнению Скорочкиной о неудаче захаровских «Трех девушек в голубом» и о том, что режиссер не подобрал нужных ключей к драме Петрушевской, стоит сказать следующее. Вполне можно согласиться со Скорочкиной в плане оценки попыток режиссера выстроить на сцене систему отсылок к чеховским героям и эпохе модерн (женщины в старинных платьях, живопись в духе В. Э. Борисова-Мусатова и пр.), данные сценические мотивы оказались слабо связанными с основной сюжетной линией – историей Ирины⁴²¹, а в телеверсии спектакля – не прочитываются вовсе. Что же касается остального, то имеет смысл привести другую оценку, с которой автор данной работы, как очевидец премьерных показов, солидарен: «Ленком выдвигался вместе с этим спектаклем («Три девушки в голубом». – А. Р.) <...> в ряд важнейших театров страны»⁴²².

Ослабление цензуры и вал публикаций, посвященных жертвам сталинских репрессий, сыграли с идеями шестидесятников в годы Перестройки злую шутку: выяснилось, что соратники Ленина, оказавшиеся жертвами сталинских политических процессов 1930-х годов, были ничем не лучше Сталина, а при определенных исторических раскладах могли и занять его место. Да и фигура самого Ленина за эти шесть перестроечных лет растеряла ореол «ума», «чести» и «совести» революционной эпохи. «Чистый источник революции» иссяк, «возвращаться» действительно было некуда. Но это вовсе не означало, что Захаров перестал быть шестидесятником. Взглянем еще раз пристально на графа Резанова как на центральную фигуру рок-оперы «Юноны и Авось». Герой Н. Караченцова – представитель нового потерянного поколения, поколения *раздробленного*, где каждый бредет поодиночке. Но Резанов при этом, как заметил Семеновский, – отнюдь не рефлектирующий интеллигент, традиционно ищущий утешения на дне бутылки. Нет, граф Резанов скорее – *флибустьер*, «вольный добытчик», на личные средства организующий кругосветную экспедицию двух российских кораблей, затевающий на свой страх и риск коммерческое дело в далекой Америке. В распоряжении Резанова лишь его личные качества: ум, трезвый расчет, отвага, смелость, дерзость и пр. И еще один новый мотив, явно привнесенный в спектакль автором музыки А. Рыбниковым, но упавший на подготовленную почву: *православные религиозные мотивы* (Андреевский флаг, икона Казанской Божьей Матери и др.). Стоит ли удивляться, что Захаров на рубеже 1980-х – 1990-х годов стал одним из самых активных борцов за десакрализацию образа Ленина,

⁴²⁰ Велехова Н. Добрый, злой, хороший // Т. 1986. № 3. С. 104.

⁴²¹ См.: Скорочкина 2018. С. 720.

⁴²² Смелянский 1999. С. 219.

постоянно призывая вынести тело вождя из Мавзолея и захоронить его согласно принятым в нашей стране обычаям и традициям. Впрочем, у Ленина была найдена одна не утратившая в конце 1980-х годов актуальности идея – идея не идеологического, но – экономического характера. Это была идея, положенная в основу ленинской Новой экономической политики (НЭП), а именно – разрешение частной инициативы и разных форм предпринимательства. «Закон о кооперации в СССР» 1988 года разрешил коопертивам все формы предпринимательской деятельности, не запрещенные законом.

Стоит отметить, что в системе воззрений лидера Ленкома установка на личную инициативу вполне органично соединилась с *западничеством*: марксизм пришел в Россию из Европы, для Ленина и его соратников основой западничества стала вера в неизбежность мировой пролетарской революции; для Захарова рыночные отношения выступили тем фундаментом, на котором могло быть построено единство России и Запада. В годы Перестройки Захаров заявил о себе как один из самых активных публицистов по самым актуальным вопросам соответствующего времени. Но прежде всего и ранее всего лидер Московского театра им. Ленинского комсомола в эпоху гласности включился в обсуждение назревшей необходимости реформы театрального дела. В своих многочисленных газетных и журнальных публикациях Захаров ставил важные и острые вопросы, относящиеся к экономической и организационной стороне функционирования театра⁴²³.

Захаров задавался, например, такими вопросами. Допустимо ли держать в репертуаре театра более двух десятков названий спектаклей? Возможно ли играть такое количество названий в месяц при условии, когда на современного человека обрушивается все более увеличивающийся информационный поток, когда театр должен выдерживать конкуренцию со стороны кино, телевидения, нарождающейся и набирающей обороты видеокассетной культуры? Совершенно очевидно, что спектакль, идущий один-два раза в месяц, не может быть высокого качества, а значит – стоит попробовать сократить количество названий в афише, а сами спектакли – играть чаще, чтобы держать занятых в нем исполнителей в соответствующем игровом тоне. Наконец, можно ли поставить эксперимент и попробовать выяснить, можно ли играть только один спектакль и как долго удастся эксплуатировать единственный

⁴²³ См., напр.: Площадь Согласия.; Захаров М. Аплодисменты не делятся // ЛГ. 1985. 31 июля. С. 8.; Захаров М. Прямо в кассу // Неделя. 1985. № 39. 23–29 сент. С. 4.; Захаров М. Проводим эксперимент // ЛГ. 1986. 11 июня. С. 8.; Захаров М. Сколько стоит некомпетентность // СК. 1986. 29 нояб. С. 3.; Захаров М. О бедном режиссере замолвите слово // ЛГ. 1987. 25 марта. С. 8.; Захаров М. Как руководить культурой? // ЛГ. 1988. 25 мая. С. 8.; Захаров М. Движение к творческому поиску // ТЖ. 1988. №16. С. 6–7.; и др.

спектакль афиши⁴²⁴. Можно ли продолжать терпеть уравниловку в заработной плате театральных работников, когда примерно треть труппы фактически вообще не участвует в творческой работе и в театр ходят за авансом и получкой, а другая часть, которая выходила на сцену в ущерб работе на стороне (съемки в кино и на телевидении, озвучивание зарубежного кино и сериалов, запись на радио, участие в творческих вечерах и концертах), вынуждена мириться с неизбежным ударом по семейному бюджету. Захаров со всей определенностью констатировал: «Только высокая сознательность популярного актера заставляет его иногда участвовать в театральном спектакле – все экономические факторы против этого крайне невыгодного для него „мероприятия“»⁴²⁵. И только адекватно высокая оплата труда способна вернуть сделавшего себе имя актера на театральную сцену.

Экономическая уравниловка в театре сопровождается уравниловкой творческой: сегодня, писал Захаров, считается недопустимым, чтобы одни играли много и преимущественно «гамлетов», а другие мало и в основном «фортинбрасов». Захаров задавался вопросом, почему новый, полюбившийся зрителю (и, особенно, молодому зрителю) спектакль, такой, как, например, «Жестокие игры» по пьесе А. Арбузова, в первые годы его существования (и, по очевидным причинам, лучшие его годы) играть можно было не чаще двух-трех раз в месяц? Между тем активная эксплуатация такого спектакля, как «Жестокие игры», открывала перед театром возможности для организационно-экономического маневра, для проведения гибкой политики в хозяйственной сфере. Захаров писал: «В какой-то момент своей жизни, если сложилась удачная конъюнктура <...>, театр может сделать основную ставку на получении высокой прибыли, с тем чтобы совершить техническое перевооружение устаревших служб, закупить необходимые материалы, оборудование и т.д., во вторую половину сезона или в следующий год иногда было бы выгодно закрыть⁴²⁶ на полтора-два месяца для интенсивного обновления репертуара»⁴²⁶.

В сценической практике самого Захарова существовал прецедент полуторамесячной игры одного спектакля каждый день. Случилось это событие в 1983 году, когда труппа Московского театра им. Ленинского комсомола по приглашению Пьера Кардена ежедневно исполняла рок-оперу «Юнона и Авось» в его парижском деловом центре «Эспас Карден», в зале на 500 мест. Главный режиссер театра и постановщик спектакля не без удивления отметил: «Мы, дети репертуарного театра, всегда страшились этого буржуазного кошмара: играть каждый день один и тот же спектакль. Мы не понимали этого метода и, выезжая на парижские

⁴²⁴ См.: Захаров М. Аплодисменты не делятся // ЛГ. 1985. 31 июля. С. 8.

⁴²⁵ Там же.

⁴²⁶ Там же.

гастроли, не признаваясь себе в том, сильно трусили. Да, у нас были в Париже выходные дни, было время для восстановления сил, но вспоминали все наши московские срочные вводы, неожиданные заболевания, подворачивающиеся руки и ноги, эпидемии гриппа, растяжения связок на ногах и хрипы в голосовых связках – все это наводило нас на очень тревожные размышления. И вот оказалось, что при умелой организации дела, при правильном отношении к собственному здоровью, при высоком профессионализме всех и каждого играть в течение длительного времени один и тот же спектакль ежедневно – полезно. Более того, выгодно во многих отношениях. Не хочу поставить под сомнение принцип репертуарного театра, просто хочу сказать, что есть в природе и такой способ театрального творчества, и он помимо своих явных недостатков имеет и свои сильные стороны. Недаром профессиональные хоккеисты считают, что для поддержания хорошей спортивной формы играть надо через день, не реже»⁴²⁷.

Опыт парижских показов рок-оперы «Юнона и Авось» отнюдь не привел Захарова к идее отказаться от принципов репертуарного театра (в том числе – отказаться и от дотаций, государственных и муниципальных). Но режиссер достаточно радикально снизил количество названий в репертуаре своего театра, чтобы спектакли игрались ритмично и довольно часто, а исполнители не теряли набранной «спортивной» формы и необходимых сценических кондиций. Парижские гастроли в деловом центре «Эспас Карден» заставили Захарова задуматься о том, что театр – дело дорогое: один билет на «Юнону и Авось» стоил 400 франков, посещение театра вдвоем выливалось в сумму порядка тысячи франков (билеты, программка, такси и пр.). Для сравнения стоит сказать о том, что в 1983 году зарплата в Франции считалась хорошей, если она составляла пять-шесть тысяч франков в месяц. Захаров настаивал на том, что театральный режиссер должен учиться считать деньги, чтобы, во-первых, отдавать себе отчет, в какие суммы обходятся государству его постановочные фантазии; и, во-вторых, уметь рачительно, эффективно и гибко распоряжаться предоставленными ему средствами. В этой связи Захаров писал следующее: «Очень полезно было бы <...> сделать театрального режиссера лицом материально ответственным и передавать в его распоряжение всю допустимую сумму постановочных расходов, с тем чтобы он <...> мог делить их достаточно смело и свободно, варьируя театральными средствами в зависимости от того, на какие постановочные компоненты делается его основная режиссерская ставка. Можно, к примеру,шить очень дорогие костюмы, но тогда сэкономить на музыке или, скажем, наоборот, записать высококачественную фонограмму с известным оркестром, но тогда ужаться в других сферах»⁴²⁸.

⁴²⁷ Площадь Согласия. С. 263–264.

⁴²⁸ Захаров М. Аплодисменты не делятся // ЛГ. 1985. 31 июля. С. 8.

Гастрольный опыт, приобретенный в Париже, предоставил Захарову дополнительные аргументы в его размышлениях о том, каким должен быть процесс возникновения новых театров и, что еще более важно, процесс «умирания» тех театральных коллективов, которые утратили интерес публики. О том, что на Западе происходит с театрами, утратившими творческую энергию саморазвития, Захаров писал так: «Если они не разрабатывают новые театральные идеи, если в них не бьется энергия дерзновенного поиска, интересного для современного общества, в котором они функционируют, если к ним теряет интерес зритель – такие <...> театры <...> очень быстро завершают свое существование»⁴²⁹. Сходные задачи, по мнению лидера Московского театра им. Ленинского комсомола, стояли и перед отечественными театрами: «<...> сегодняшняя сценическая культура стоит на пороге слияния с режиссурой и совместного открытия усложненных форм пространственного и пластического качества. Сегодняшний серьезный спектакль по своей технологической сложности – я убежден – не уступает космическому аппарату. Соединение тончайших биологических процессов в организме актера с полифоническим движением всех остальных сценических „выразителей“, причудливая по своей сложности система, комбинирующая импровизационные (автономно существующие) блоки театрального процесса с опорными, но тем не менее подвижными конструкциями других сценических построений. Сегодня такую надежно функционирующую систему один человек придумать и „запустить на орбиту“ не в силах. <...> Постановщик все чаще мечтает о режиссерской группе <...>. <...> Сегодня тезис „Театр – дело коллективное“ приобретает, мне кажется, особое, и, во многом, новое значение»⁴³⁰.

Наличие такой группы, подобного рода коллектива – вот та основа, которая, по мнению Захарова, позволит на новом этапе управлять театральным процессом и проводить театральный эксперимент 1987 года в жизнь. Современный театр должен опираться на такого рода творческие коллективы с творцом-лидером во главе – то есть коллективы, наделенные, с одной стороны, достаточно широкими творческими и организационно-экономическими полномочиями, а с другой – несущие предусмотренную законом или иными правилами и нормами ответственность за свою деятельность. Режиссер утверждал: «<...> не настало ли время подумать о проведении еще одного эксперимента в будущем?... Призвать очень авторитетного (желательно молодого) театрального лидера со сработавшейся административной командой, сильным собственным юристом, одаренным театральным бухгалтером и предложить им всем поработать два-три года так, как они сочтут

⁴²⁹ Захаров М. Как руководить культурой? // ЛГ. 1988. 25 мая. С. 8.

⁴³⁰ Площадь Согласия. С. 270.

нужным для дела. Можно предположить, что подобная команда, куда войдут ведущие артисты театра, успешно решит ряд сложнейших вопросов формирования труппы, опробует систему постоянного и временного состава, перспективную оплату актерского труда, „потиражное“ режиссерское вознаграждение»⁴³¹. При подобной организации дела Захаров готов был поменять достаточно стабильное положение штатного главного режиссера Театра им. Ленинского комсомола на свободный контракт лидера театральной команды – контракт сроком на два-три года⁴³². По результатам работы коллектива, которому предоставили достаточно свободную возможность располагать большой суммой денег и других ресурсов, контракт либо пролонгируется еще на один срок, либо – аннулируется. Впрочем, судьба лидера Ленкома пошла по иному пути, о чем – чуть позже, а пока стоит отметить, что задолго до крушения СССР в конце 1991 года и до вхождения России в эпоху экономических реформ 1990-х годов, лидер Ленкома в своих постановках перестроечного времени обнаружил дар *предвидения* будущего.

Премьера спектакля «**Мудрец**» состоялась 21 марта 1989 года, в афише постановка Захарова была обозначена как «сценическая фантазия в 2-х частях на тему комедии А. Н. Островского „На всякого мудреца довольно простоты“». Постановщик изменил название пьесы как минимум по двум причинам. Во-первых, комедия «На всякого мудреца ...» неоднократно ставилась в Москве, и хорошо известное название пьесы могло отпугнуть часть публики, знакомой с данным произведением Островского либо непосредственно, либо по предыдущим постановкам. Во-вторых, называя свой спектакль «Мудрец», Захаров обозначил и театральную традицию, которой он следовал, которую он продолжал и которую он развивал. Лидер Московского театра им. Ленинского комсомола имел в виду спектакль «Мудрец», который был поставлен С. М. Эйзенштейном в 1923 году на сцене Первого театра Пролеткульта, где режиссер не только вольно прочитал сюжет комедии Островского, но и радикально изменил *драматургическую структуру*, построив действие по принципу *монтажа аттракционов*. Воспользуемся термином Е. И. Горфункель «спектакль, сделанный по модели», с помощью которого можно показать, что «Мудрец» Захарова – *спектакль, сделанный по модели* «Мудреца» Эйзенштейна и с привлечением отдельных приемов из арсенала режиссуры Мейерхольда.

«Мудрец» Захарова, помимо двух уже названных, был связан и с еще одной сценической традицией – на этот раз традицией собственно захаровского творчества, а именно – преемственностью с постановкой «Доходного места», которая увидела свет на излете оттепели. На указанную

⁴³¹ Захаров М. Аплодисменты не делятся // ЛГ. 1985. 31 июля. С. 8.

⁴³² См.: Захаров М. Как руководить культурой? // ЛГ. 1988. 25 мая. С. 8.

преемственность обратил внимание А. М. Смелянский, который в рецензии на захаровского «Мудреца» заявил, что благодаря «Доходному месту» Захаров в конце 1960-х годов «<...> имел возможность познать потайную взрывчатую силу Островского»⁴³³. Двадцать два года спустя, в период Перестройки, которая попыталась стать продолжением насильно оборванной хрущевской оттепели, Захаров обратился к комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Произошло это, по мнению Смелянского, потому что Островский в 1868 году «<...> ударил театральную публику в России своим, если хотите, *политическим памфлетом*, психологически и человечески выверенным и потому неотразимо убедительным. Настолько убедительным, что и сегодня пьеса продолжает бить в цель (курсив мой. – А. Р.)»⁴³⁴. Смелянский справедливо заметил, что Захаров вновь обратился к творчеству Островского, рассчитывая обнаружить «<...> переходность эпохи, ее торопливую жадность, смутность и разброд», показать «<...> время митингов и банкетов, перераспределение благ и прав»⁴³⁵.

«Мудрец» был поставлен на четвертом году Перестройки, и взгляд режиссера-шестидесятника на происходящие в стране общественно-политические и экономические преобразования, зафиксированный в художественной ткани спектакля, был крайне пессимистичен. Смелянский писал: «Конфликт (в постановке. – А. Р.) разворачивается между глумовщиной, чудовищно развратной силой на все готового „ума“, таившегося в подполье, и хамским миром официозного веселья и маразма, которым начинено прежнее общество. Мы и раньше знали, что мир „мудрецов“ полон глупости, пошлости и словоблудия. М. Захаров представил его и как абсолютно непристойный, похабный. Такого патологического скотства <...>, такого обилия животных инстинктов общества, которым, как выяснилось, владеют стареющие женщины и отставные генералы, мы еще в комедии Островского не видели»⁴³⁶. Сценичность комедии «На всякого мудреца ...» и ее неизменный и устойчивый успех у театральной публики во многом обусловлены тем, что пьеса эта представляет собой ярко выраженную плутовскую комедию, двигателем авантюрной интриги в ней является Глумов – персонаж, решивший сменить роль обличителя общественных пороков на традиционную роль плута или авантюриста и достигнуть, тем самым, жизненного успеха.

В спектакле Захарова сюжет комедии был парадоксально переосмыслен. В. Гульченко в отзыве на захаровскую постановку написал: «Короля, как известно, играет свита. А кто играет свиту?»

⁴³³ Смелянский И. С. 159.

⁴³⁴ Там же. С. 158.

⁴³⁵ Там же. С. 159, 160.

⁴³⁶ Там же. С. 160.

Король?.. Сама же свита?.. Марк Захаров <...> задает нам своим новым спектаклем „Мудрец“ именно этот вопрос»⁴³⁷. Изменилось время, и для власть и состояние имущих стало очевидно, что перемены нужны, но при этом перемены должны быть таковыми, чтобы не противоречить основополагающей для России идее «о вреде реформ вообще». Для этого процессом перемен надо руководить «сверху», привлекая к делу талантливых и умных молодых людей наподобие Егора Дмитрича Глумова, который и спич для Городулина набросает, и рукопись трактата Крутицкого подправит, и зрелым дамам из общества скучать не даст. Для такого и «доходного места» не жалко: представим, что это не Жадов в тяжелую для себя минуту пришел к дяде просить места, где он мог бы хоть что-нибудь приобрести, а вызвал бы его Вышнековский и попросил бы помочь перестроить вверенный ему департамент в соответствии с духом времени... Картина, конечно, близкая к фантастике, и все-таки определенную *преемственность*, как будет видно далее, между Глумовым В. Ракова и Жадовым А. Миронова можно обнаружить.

Отталкиваясь от текста классической комедии о пореформенных временах 1860-х годов, «<...> Захаров, – по мысли Ю. Гладильщикова, – конечно же, делал спектакль о сегодняшней „революции сверху“ – перестройке... А еще точнее – спектакль о том, *почему перестройка буксует*, о бюрократии – могучей силе, прослойке между „верхами“ и „низами“, которая-то, в сущности, всегда и управляла государством, никогда не шла против своих интересов и все перестройки в России XIX и XX веков приспособливала к себе, превращая в пародию (курсив мой. – А. Р.)»⁴³⁸. Гладильщиков дал такое описание режиссерского пролога к спектаклю: «<...> поднимался мило-сусальный занавес с церквами и башнями старинной Москвы, настроивший на что-то такое же старинное и спокойное <...> а сцены нет! Сплошная железная стена и узкая полоска пола. Глумов <...>, очевидно, едва спасшись от полиции, прячет в тайник то ли прокламации (!), то ли стишки <...>. Тут стишки явно политические (!!)<...>. Завязка в том, что молодой человек Глумов жаждал сломать существующий скверный порядок и понял, что это ему не по зубам. И вот тогда он решает приспособиться к нему, сделать карьеру»⁴³⁹.

Между Жадовым Миронова и Глумовым Ракова действительно наблюдалась определенная преемственность, заключенная, по мысли Гульченко, в узнаваемости жизненного типа: «Жадов, которого вдохновенно играл Андрей Миронов, как бы приготавливал зал к предстоящим годам расставания с честностью. Уже все обитатели пьесы сдались, уже все приноровились к нормам „доходной“ жизни, и только

⁴³⁷ Гульченко В. Герой свиты // ТО. 1989. № 17. С. 8.

⁴³⁸ Гладильщиков Ю. Современный мудрец // ЛГ. 1989. 10 мая.

⁴³⁹ Там же.

Жадов шагал не в ногу – его вернула в строй любовь, во имя которой он и поступился принципами. Глумов, спустя 22 года явившийся на смену малодушному Жадову в новой постановке Захарова, опять был понят и признан залом: Глумов прошел именно ту школу жизни, какую прошли и они. Другое дело, что в отдельных несознательных зрителях и по сей день таится Жадов, так и не поддавшийся „доходным“ соблазнам. Однако не станем преувеличивать опасностей данной добродетели. Если Жадов отставал от общепринятого марша, то Глумов несколько забежал вперед, совершив тем самым тактическую ошибку»⁴⁴⁰. Жадов Миронова в захаровском «Доходном месте» предстал перед зрителем совсем молодым человеком, только вступающим в жизнь. Е. Холодов, опираясь на творчество Островского, попытался прикинуть, каковы могли бы быть варианты дальнейшей судьбы главного героя «Доходного места»: «Перед Жадовым, как показала Островскому жизнь, два пути. Один – в Глумове („На всякого мудреца довольно простоты“). Другой – в Мелузове („Таланты и поклонники“). Если Мелузов – это Жадов, отказавшийся от своих иллюзий, но не отрехившийся от своих идеалов, то Глумов – это Жадов, окончательно предавший сам себя»⁴⁴¹.

Захаров всегда умел создать калейдоскоп ярких и запоминающихся лиц из персонажей второго ряда, что оказалось исключительно важно для формирования «свиты» Глумова как «лже-короля». Крутицкий Л. Броневого, щеголяющий в форме советского генерала, «<...> непроходимо мудр в толковании своего прожекта тотального торможения»⁴⁴². Консерватор до мозга костей, Крутицкий действительно «крупный армейский чин», он, как истинный «свой парень», «<...> играет на аккордеоне и формирует <...> боевые подразделения»⁴⁴³, готовые, если понадобится, идти и брать власть силой. «Нечаянный либерал»⁴⁴⁴ Городулин А. Збруева (или, во втором составе, С. Чонишвили), по всей видимости, постоянно и торопливо перемещался «<...> на каком-то пылящем автомобиле с трубой, прадедушке современного „Мерседеса“»⁴⁴⁵, из собрания в собрание, с банкета на банкет, с митинга на митинг, и везде произносил пламенные речи, не имея ни малейшей возможности их хоть как-то обдумать; «<...> он тренируется с теннисной ракеткой и молится на граммофон»⁴⁴⁶. Мамаев В. Ларионова (во втором составе – Ю. Колычев), по первому

⁴⁴⁰ Гульченко В. Герой свиты // ТО. 1989. № 17. С. 8.

⁴⁴¹ Холодов Е. Вот вам доказательство // Т. 1990. №7. С. 104.

⁴⁴² Гульченко В. Герой свиты // ТО. 1989. № 17. С. 8.

⁴⁴³ Гладильщиков Ю. Современный мудрец // ЛГ. 1989. 10 мая.

⁴⁴⁴ Гульченко В. Герой свиты // ТО. 1989. № 17. С. 8.

⁴⁴⁵ Смелянский И. С. 159.

⁴⁴⁶ Гладильщиков Ю. Современный мудрец // ЛГ. 1989. 10 мая.

и обманчивому впечатлению, – «пустобрех»⁴⁴⁷, но на деле «<...> Мамаев – высокопоставленный конформист с явным уклоном „вправо“, тихо проваливающий реформы „верхов“»⁴⁴⁸. Зрители никогда «<...> не видели такой Мамаевой, какую предъявила Инна Чурикова. В „Оптимистической трагедии“, где она играла героиню, хотели „комиссарского тела“. Здесь „комиссарша“ прошлого века хочет „глумовского тела“ и, добываясь его, готова, кажется, на все»⁴⁴⁹. Итог, который подводила И. Л. Вишневская, был неутешительным: «<...> не Глумов центральное <...> лицо, <...> но общество, которое он собирается подчинить своекорыстным <...> интересам. В спектакле Ленкома глупое общество, на завоевание которого пускается мудрец Глумов, оказывается куда умнее, хитрее, чем он. Глумовы – они, а не он <...> они „глумятся“ над ним, они, а не он одерживают победу»⁴⁵⁰. Вишневская констатировала, что вместо привычно пронырливого Глумова «<...> неожиданно на сцене оказывается достаточно *наивный*, в чем-то даже *глуповатый* Глумов (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁵¹ в исполнении В. Ракова. В режиссерском прологе спектакля герой вместе с его маменькой (Т. Кравченко), которая, словно на митинге, кричала о социальной справедливости, тщетно билась о металл пожарного занавеса, отделяющего их от столь вождельного, но недоступного для простых, непричастных к касте номенклатуры, смертных, мира изобилия, а значит – и благоденствия. Но вдруг свершилось чудо, и этот буквальный смысл слова *железный занавес* приоткрылся и обнаружил расположенный на сцене огромный стол и невероятное количество разноразмерных и разностильных хрустальных люстр над ним (художник – О. Шейнцис). Мир, который так привлекал Егора Дмитрича и его маменьку, впустил Глумова, но этот столь притягательный мир оказался устроен отнюдь не так, как это мнилось глумовскому семейству. Вишневская писала: «<...> глумовым здесь только кажется, что это они ведут интригу. На самом же деле ведут их, словно кукол на ниточках, – умные, предприимчивые кукловоды. Глумов нужен обществу „торможения“ <...> как дополнительная, бойкая, молодая, энергичная, беспринципная сила, которая *по внешности* будет более цивилизованной, более современной, более продвинутой среди начинающих „неформальных“ организаций, слоев, прослоек и прочих масс (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁵².

Многokrратно использованный в спектакле аттракцион с появлением на сцене стоящего по отношению к публике спиной и совершенно

⁴⁴⁷ Гульченко В. Герой свиты // ТО. 1989. № 17. С. 8.

⁴⁴⁸ Гладильщиков Ю. Современный мудрец // ЛГ. 1989. 10 мая.

⁴⁴⁹ Смелянский I. С. 160.

⁴⁵⁰ Вишневская И. Темное царство «застоя» // ТЖ. 1989. № 15. С. 3.

⁴⁵¹ Там же.

⁴⁵² Там же.

обнаженного Ракова-Глумова, выполнял (помимо мощной, как это и положено при использовании аттракциона, эмоциональной встряски зрителя зала), еще одну функцию, как полагала Вишневская. Так называемое высшее общество (облаченное в полное соответствие с дресс-кодом одежды и защищенное ими, словно своего рода мундирами) видело насквозь героя Ракова: «Голый, словно на рентгене просвеченный Глумов, плотно стиснутый фраками и генеральскими мундирами – какая суперполитическая метафора, найденная режиссером, желающим сказать, что наивные „мудрецы“ приходят и уходят, а „генералиссимовские“ мундиры остаются»⁴⁵³. Стоит заметить и уточнить, что в этом случае, когда «король» действительно и буквально голый, речь идет не о метафоре, а о ее буквализации – или, иными словами, о деметафоризации метафоры. Новая эпоха требовала призыва на службу власть и состояние имущим новых людей. «Мелкого беса Глумова ангажируют бесы „крупнокалиберные“. Они его, а не он их. И „железный занавес“ тоже рушат они, а не он – у них больше возможностей, энергии, информации»⁴⁵⁴. Прежде чем впустить Глумова в свои ряды и потратиться на него, так называемое высшее общество устраивало ему серьезную проверку: «<...> ему и открывают рот, и рассматривают зубы, и щупают мускулы»⁴⁵⁵.

Истинные «мудрецы» захаровском постановки представлены были режиссером и соответствующими исполнителями ролей свежо, по-новому, нетрадиционно. Крутицкий Л. Броневого – «<...> крепкий лидер, масштабная фигура, гений консерватизма, вождь регресса, торможения. Не маразматик и не рамолитик этот Крутицкий, не порос мхом и не отстал от жизни, как играют его по старинной актерской традиции. Полон ленивой (а зачем суетиться, и так все получится) энергии, Крутицкий Броневого немногословен – его и так поймут, каждое его слово и так ловят на лету разные „неформальные“ организации, что постоянно наполняют живо-деловой, а не отставно-безжизненный кабинет Крутицкого»⁴⁵⁶. «Шустый либерал» Городулин А. Збруева или С. Чонишвили – олицетворение «шумливого», «петушинно-задиристого авангардизма» и оборотная сторона «неподвижного консерватизма»⁴⁵⁷. Наконец, Клеопатра Львовна в исполнении И. Чуриковой. Гульченко заметил: «<...> Глумов здесь не плейбой. Но невозможно не признать в чуриковской Мамаевой законченную плейгёрл. Между нами говоря, не совсем в общем-то и „гёрл“, но уж истинная правда – „плей“ <...>. Мамаева исполняет свои застоявшиеся

⁴⁵³ Там же.

⁴⁵⁴ Там же.

⁴⁵⁵ Там же.

⁴⁵⁶ Там же.

⁴⁵⁷ Там же.

обязанности перед природою с прилежностью, достойной и зависти, и подражания. Заключив союз с глумовской маменькой <...>, полагающей единственным предосудительным пороком бедность, Мамаева обеспечивает стремительное повзросление Глумова»⁴⁵⁸. Хозяева жизни и в новые времена хотели остаться элитой общества, а значит – были готовы защищать свои права и интересы. Записи в дневнике Глумова для них – открытие неприятное, но это совсем не тот «компромат», что мог бы их всерьез обеспокоить, и вчерашнего зарвавшегося «выдвиженца» – сегодня жестко и без сантиментов «ставят на место». «Все они (то есть „элита“, „сливки общества“ – А. Р.) – сила, ибо при непосредственном их участии осуществлялась реальная – какая уж есть, не до идеалов – жизнь»⁴⁵⁹.

Главный герой захаровского «Мудреца» хотя и специфически, но во многом тоже *негероический герой*, каковым был Жадов в захаровском «Доходном месте». Вот Глумов <...> присутствует в качестве своего за пиршественным „доходным“ столом, и его наперебой обласкивают юная невеста Машенька (Л. Артемьева) и зрелая любовница Мамаева, чуть ли не с ложечки кормят. Но Глумову вдруг муторно, Глумов вдруг портит праздник. Вкусная и здоровая пища ему теперь, видите ли, претит»⁴⁶⁰. Герой Ракова, которого подташнивало за столом мамаевых, крутицких и городулиных, и которого удалят из-за этого стола, еще <...> наденет <...> штаны и вернется в общий строй. Это в нем синдром Жадова разыграл. По молодости всякое бывает»⁴⁶¹. Как и Жадов-Миронов в 1970-е – 1980-е, так и Глумов-Раков в 1990-е – 2000-е годы станет важным *лирическим героем* Захарова, ведь лидеру Ленкома не раз придется оказаться за одним столом и с представителями бизнеса, и с носителями высшей власти, федеральной и региональной, московской. И есть все основания думать, что не раз Захарову в таких случаях бывало муторно... Но возраст, опыт, в том числе и художественный, интересы вверенного ему театра не оставляли места для проявления мальчишества. Спектакль Захарова рисовал картину жизни, которая получалась безрадостной и горькой, но картиной истинной и верной. Гульченко считал, что театр выставил гражданам России серьезный счет: <...> мы и есть *не герои* своего времени. То есть мы, конечно, герои, но – герои свиты. Сопровождающие Его лица. Кого Его? Короля. На этот раз не мы играем его. Это он играет нас. И довольно успешно (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁶².

Итак, в основе пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» лежит *плутовской* сюжет, который Захаров переосмыслил *парадоксально*, то есть не плут и авантюрист Глумов ведет интригу, играя в своих

⁴⁵⁸ Гульченко В. Герои свиты // ТО. 1989. № 17. С. 9.

⁴⁵⁹ Там же.

⁴⁶⁰ Там же.

⁴⁶¹ Там же.

⁴⁶² Там же.

интересах другими власть и состояние имущими персонажами, но, наоборот, старые «хозяева жизни» для сохранения своей власти и положения используют Глумова и покровительствуют ему лишь до тех пор, пока он послушная игрушка в их руках.

Жанр спектакля – *политический памфлет*.

Текст комедии А. Н. Островского был существенно сокращен ради повышения *темпа* действия, но порядок основных событий сохранен. Было бы преувеличением назвать структуру действия захаровского «Мудреца» *монтажом аттракционов*, но аттракционов в спектакле Ленкома действительно много, с их помощью выстраивается *ритм* постановки. Арсенал аттракционов, примененных Захаровым, многообразен. Аттракционы-репризы были отданы режиссером преимущественно генералу Крутицкому, игравший эту роль Л. Бронева владел исключительным мастерством подачи репризы, как, например, в случае с репликой о взятках: «Не берут только те, кому не дают...» При организации аттракционов режиссер широко использовал мейерхольдовский прием *игры с вещью*. В сцене специально подстроенной Глумовым первой встречи с дядюшкой и в тот момент, когда тот называет себя, В. Раков намеренно с максимальным грохотом роняет металлическую тарелку с едой чтобы подчеркнуть, сколь неожиданна для его героя, якобы, встреча с Мамаевым. Неизменно вызывали оживление в зрительном зале игра Клеопатры Львовны с пенсне или манипуляции героини И. Чуриковой с юбками невероятной ширины (художник по костюмам – В. Комолова). Фурор производил эпизод на приеме у Турусиной (М. Струнова), где Крутицкий Л. Бронева появлялся на сцене в мундире советского генерала и с баяном на груди, исполняя живую песню «По Муромской дорожке / Стояли три сосны...» Самые, пожалуй, сильные аттракционы – сцены с обнажением Глумова, которые были решены на основе *контрапункта* пластики и речи, то есть с использованием мейерхольдовского *приема переключения*, когда пластика актера сталкивается с произносимым им словом и меняет, переключает смысл этого слова. В качестве примера фрагмент спектакля – первая встреча Глумова и Клеопатры Львовны. Мать Глумова рассказывает героине И. Чуриковой о том, что сын совсем еще дитя и все время говорит о ее красоте, мол, «<...> тетушка – ангел!» Тетушка откликнулась: «Милый мальчик!» В это же время героиня Т. Кравченко жадно лапала (именно так! – А. Р.) Клеопатру Львовну, высоко задирает ей юбку, обнажая ноги, и потом подводила героиню И. Чуриковой к ширме, из-за которой более чем наполовину был виден стоящий спиной к публике и абсолютно голый Глумов-Раков. Клеопатра Львовна теряла дар речи, но медленно обходила племянника, внимательно его разглядывая. Встревала мать Глумова: «Натура – кипяток!..» С трудом оторвав взгляд от племянника, героиня И. Чуриковой произносила: «Ему еще во всем нужны

руководители. Под руководством умной женщины он несомненно сможет...» Героиня Т. Кравченко подхватывала фразу, бросая реплику: «Вот вы и поруководите им, вы же такая добрая...» – и одновременно смачно шлепая ладонью Клеопатру Львовну ниже спины...

Контрапункт – принцип, на основе которого чаще всего строились сцены в захаровском спектакле. Вот один из примеров. В эпизоде приема у Турусиной основная группа гостей располагалась на среднем плане планшета. Из дверного проема слева появлялся дворецкий Григорий (И. Фокин) и объявлял: «Странные люди пришли». Героиня М. Струновой поправляла: «Странники!.. Отведи их на кухню и прикажи накормить». Герой И. Фокина делал призывающий жест рукой, и из приема появлялись мужчины в расстегнутых пальто или шинелях без погон, один был на костылях; вслед за Григорием они проходили по авансцене и исчезали в правом дверном проеме. Глядя на них, казалось, что все-таки прав дворецкий Турусиной – по виду это были то ли бродяги, то ли бандиты... Через какое-то время снова появлялся Григорий и объявлял: «Уродливый пришел». Турусина опять его поправляла: «Юродивый!.. Отведи на кухню и прикажи накормить». И герой И. Фокина вызывал из проема здорового мужика с ярко-красной рожей то ли от загара, то ли от спиртного... Ну и т.д.

Перестройка была в самом разгаре, но лидер Ленкома уже ясно видел, что «ускорением» и «торможением» в стране руководили все те же «кадры», что были при власти в 1970-е – 1980-е годы. Сценическая версия «На всякого мудреца...», в отличие от «Доходного места», имела на подмостках Ленкома счастливую и долгую театральную судьбу: последний раз спектакль был показан 16 июня 2004 года. Изменились исторические условия, на смену Перестройке и эпохе экономических реформ 1990-х в начале миллениума, то есть нового, третьего тысячелетия нашей эры, отсчитываемой от Рождества Христова, пришла эпоха «новой стабильности» и новых героев.

Постановкой «**Поминальной молитвы**» 1989 года лидер Ленкома откликнулся на взрыв национальных проблем, которые начали сотрясать СССР в конце 1980-х годов. Лидер Ленкома справедливо утверждал, что в своей постановочной работе он всегда стремился не отрываться от актуальных *социальных проблем* своего времени⁴⁶³. В этом плане ленкомовская «Поминальная молитва» как нельзя лучше соответствовала данной захаровской установке. А. М. Смелянский свидетельствовал: «Уже во всю лилась кровь в Карабахе, Тбилиси и Вильнюсе, советские немцы уезжали в Германию, а советские евреи десятками тысяч покидали Россию в поисках „земли обетованной“»⁴⁶⁴. И на этом «рубеже времен» в Ленкоме появилась постановка, где на сцене «<...> смеялись,

⁴⁶³ См.: Театр без вранья. С. 23.

⁴⁶⁴ Смелянский 1999. С. 225.

плакали и молились разным богам, которых Захаров *пытался примирить* (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁶⁵.

В прологе «Поминальной молитвы» из правой кулисы выходил Евгений Павлович Леонов (1926–1994) в джинсах и джинсовой куртке из синего денима и в кроссовках фирмы «Adidas», он доставал из кармана свернутый листочек бумаги, разворачивал его и читал написанное в 1916 году завещание Шолом-Алейхема, особенно подчеркивая, что автор завещания вне зависимости, будут ли на его похоронах читать поминальную молитву или какой-либо из его рассказов, хотел, чтобы это было сделано *весело, со смехом*. Тем самым трагический сюжет изгнания еврейской семьи из деревни Анатовка, с давно обжитого места, подавался в жанре *трагикомедии*.

Перед нами на сцене был именно ленкомовский актер Е. Леонов, который доставал из кармана пачку сигарет, закурил и почти сразу гасил сигарету, жалуясь зрителям, что врачи запретили ему курить. Для Захарова было принципиально и существенно, чтобы молочника-еврея Тевье сыграл русский актер. Более того, Н. А. Крымова особо подчеркивала значение спектакля, поставленного не в еврейском, а в русском театре, и сыгранного русскими актерами⁴⁶⁶. Когда Леонов говорил, что издавна в Анатовке вместе жили русские, украинцы и евреи и только умирать уходили по своим кладбищам, постановщику было важно, что говорил это русский актер, подчеркивая, что на уровне простых, обычных людей русские, украинцы и евреи жили в Анатовке *вместе* (к тому, что умирать они уходили по своим кладбищам, вернемся позже).

По свидетельству Смелянского, лидер Ленкома долго репетировал «Поминальную молитву»: «Когда прошли генеральные, по беспроволочному московскому телеграфу разнеслась весть, что Евгений Леонов играет несравненно. Но спектакль тогда не вышел. Актер перенес тяжелейший инфаркт, который разразился на гастролях в Германии. Теперь можно сказать, что немецкие врачи не только спасли человека по имени Евгений Павлович Леонов. Они спасли для искусства еще одного человека, многодетного отца семейства и труженика, которого Шолом-Алейхем назвал Тевье-молочником»⁴⁶⁷.

Захаров подчеркивал, как важно для актера иметь связь с тем или иным *социальным типом*, к которому актер был близок⁴⁶⁸. Е. Леонов, обращаясь от лица своего героя к Богу, называл Тевье-молочника *маленьким человеком*. По утверждению О. Е. Скорочкиной, *социальное амплу* актера Е. Леонова – это «сосед по лестничной клетке»⁴⁶⁹,

⁴⁶⁵ Там же.

⁴⁶⁶ См.: Крымова З. С. 88.

⁴⁶⁷ Смелянский 1999. С. 223.

⁴⁶⁸ Ленком. С. 213.

⁴⁶⁹ Скорочкина 2018. С. 709.

такой сосед найдется в любом подъезде любого дома нашей страны. Присущее Е. Леонову «<...> обаяние „человека толпы“, заполняющей общественный транспорт в часы пик, непреодолимо»⁴⁷⁰. Качество «обычности», свойственное актеру, как справедливо заявляла Скорочкина, Захаров чаще всего использовал *парадоксально*, как, например, в роли Вожака («Оптимистическая трагедия», 1983): маленький человек, облеченный неограниченной властью, поначалу вводил зрителя в заблуждение своей простотой и кажущейся бесхитростностью, и лишь постепенно раскрывая свою людоедскую сущность. В «Поминальной молитве» Захаров для роли Тевье-молочника использовал социальное амплуа Е. Леонова напрямую, постановщику нужна была «<...> трогательная душевность и демократическая простота Леонова»⁴⁷¹. Захаров обратился к актерской технике игрового театра, превращение Е. Леонова-актера в Тевье-молочника происходило исподволь и оформлено было как постепенный переход от джинсовой пары к собственно костюму Тевье (художники по костюмам – В. Комолова и Е. Пиотровская). Актер произносил реплику о том, что мужики в Анатовке снимали шапки при встрече или во время еды, а евреи шапок никогда не снимали, таков был обычай; при этом Е. Леонов доставал из кармана картуз и надевал его. Потом джинсовую куртку актера пробовали поменять на пиджак, который с дальним прицелом сшил из разных кусков ткани и подарил Тевье молодой портняжка Мотл (А. Сирин), влюбленный в дочь молочника Цейтл (Е. Шанина). В отдельный *аттракцион* превращались попытки героя А. Сирина застегнуть пиджак на животе героя Е. Леонова, но стоило Тевье сделать глубокий вдох, и швы подмышками разошлись. Оторвав рукава, герой Е. Леонова утешал портняжку, что пусть его подарок будет в виде жилетки. В следующем эпизоде Тевье уже появился полностью в национальной одежде, окончательно давая зрителем понять, что перед ними теперь не актер Е. Леонов как таковой, но актер Е. Леонов, играющий молочника Тевье.

Остальные актеры в большей или меньшей степени прибегаали к *технике харáктерности*⁴⁷², но особо следует отметить сценический образ Менахема-Мендла, созданного А. Абдуловым. В этом неудачнике, пытающемся выступать в роли свахи, не было ничего от привычного облика победительного красавца. Костюм Менахема состоял из странной затасканной шляпы с загнутым вверх козырьком, выдавшего виды не застегнутого пальто, на ногах рваные носки и сандалии зимой и летом. Самая характерная деталь – все предметы, которыми пользовался герой А. Абдулова, были на веревочках, как зимние варежки у детей, дабы не потерять: и огрызок карандаша, и маленький перочинный ножик,

⁴⁷⁰ Там же.

⁴⁷¹ Там же.

⁴⁷² См. эскизы типажей: Шейнцис 2008. С. 230–231.

которым Менахем точил карандаш, и карточки с данными о клиентах – женихах и невестах, и носовой платок.

Художник-постановщик О. Шейнцис предложил в качестве оформления «Поминальной молитвы» *сценическую установку*, которая обеспечила быстрые переходы от одного эпизода к другому. Передняя часть сцены была отделена от части задней стеной на всю высоту, видимую из зрительного зала через порталный проем, сама стена была грубо сколочена из плохо подобранных досок. Стена отделяла мир здешний от мира иного, входящий в состав стены щит в виде узкого и длинного прямоугольника поворачивался на зрителя, словно крепостной мост рыцарского замка, и занимал горизонтальное положение, открывая в стене проем, который можно было использовать для выхода персонажей, как это было при первом появлении семейства Тевье – его жены Голды (Л. Матюшина) и дочерей. По ходу спектакля опущенный горизонтально щит мог использоваться и как стол в доме молочника, и как ложе умирающей Голды. В одном из проемов стены виден был купол православной церкви с характерным крестом на вершине. Другой проем был сделан для того, чтобы включить в условное сценическое пространство спектакля абсолютно реальную деталь: с обратной стороны стены была привязана живая лошадь так, чтобы голова лошади была обращена в сторону зрительного зала; с внешней стороны стены стороны стены располагались ясли с кормом, и лошадь, просунув голову в проем, могла подкреплять свои силы. Лошадь была старая, смиренная, но – порабатывавшая в свое время в цирке, и в моменты зрительских аплодисментов она качала головой, словно кланяясь в знак благодарности.

С точки зрения композиции структура действия захаровской «Поминальной молитвы» представляла собой *эпизодный спектакль*, монтаж отдельных фрагментов и сцен, в строгом соответствии с жанром *трагикомедии*, строился *по контрасту*: трагическим эпизодам предшествовали остро-комические, их *контрастное столкновение* делало трагические сцены еще более трагическими. Так, например, характер комедийного *аттракциона* имела сцена встречи в трактире Тевье и совсем не молодого владельца мясной лавки Лейзера-Вольфа (В. Ларионов), где за изрядной выпивкой мясник окольными путями подводил разговор к сватовству дочки молочника Цейтл, а Тевье думал, что Лейзер хочет купить у него бурю корову. К моменту, когда выпита была уже вторая бутылка водки, молочник, скрепя сердце, соглашался на свадьбу дочери. А в следующем эпизоде Мотл держал на руках спасенную им Цейтл, которая, узнав, что отец ее пропил и отдает за мясника Лейзера, бросилась в реку.

Традиционно широко Захаров для создания комедийных эффектов использовал *репризы*. Тевье спрашивал у православного батюшки (Ю. Колычев), что раньше было, яйцо или курица, на что священник отвечал репликой, весьма актуальной для времени сплошного дефицита конца

1980-х годов: «Раньше, голубчик, все было!..» После гулянья в трактире Тевье мучило тяжелое похмелье, русский сосед молочника Степан (Б. Чунаев), помогавший по субботам ухаживать за коровами и вообще по дому, приносил охапку дров и неодобрительно заключал: «Ну, если евреи начали пить, конечно. Пропьем Россию!» Мотл, надеясь доказать, что он достоин быть мужем Цейтл, сообщал, что ему дают швейную машинку в кредит, на что следовал ответ Тевье: «Напиши об этом Ротшильд, он лопнет от зависти», и т.д.

В конце первого акта сцена свадьбы Цейтл и Мотла проходила при кроваво-красном освещении (художник по свету – М. Бабенко), потому что завершалась она погромом. Для Захарова важно было подчеркнуть, что бесчинства устраивали не коренные жители Анатовки, а некие люди из города, о чем урядник (С. Степанченко) заранее предупредил Тевье, как и о том, что ему «сверху» пришло предписание не препятствовать. Поначалу сцена погрома развивалась вяло, как традиционное и заорганизованное мероприятие, некая барышня из города (Т. Захава) криком пыталась взбодрить и активизировать вооруженных топорами погромщиков, и кровавое действие свершалось...

Во втором акте «Поминальной молитвы» несчастья преследовали Тевье одно за другим. Он терял своих дочерей. Сначала это была Голд (Л. Артемьева), которая решила следовать за студентом киевского университета Перчиком (И. Агапов), он разыскивался полицией и подлежал высылке. Прежде чем покинуть сцену, молодые люди запевали «Варшавянку»: «Вихри враждебные веют над нами, / Темные силы нас злобно гнетут. / В бой роковой мы вступили с врагами, / Нас еще судьбы безвестные ждут...» Чтобы обвенчаться с русским парнем Федором (А. Леонов), сбегала из дома Хава (А. Захарова) и при крещении принимала имя Христина. Герой Е. Леонова проклинал свою дочь. Батюшка пытался урезонить молочника доводом, что дочка его полюбила хорошего человека, а теперь они хотят повенчаться. «Бог у нас один!» – утверждал священник. Тевье отвечал: «Я русский человек еврейского происхождения иудейской веры! Вот она, моя Троица. И я ни от чего не отрекись. Бог один, а дороги к нему – разные!..» Слегла жена молочника, Степан просил ее: «Крепись, не помирай! Зима, земля промерзла, до весны дотяни». Выпив водки, герой Б. Чунаева признавался Голде: «В молодости я жениться на тебе хотел, но не стал. Родня тебя за меня бы не выдала, а обрезать на ваш манер мне тоже глупо. Нет, это можно, конечно, но – глупо». Задержало на земле жену Тевье не ожидание весны, а желание дожить до родов Цейтл – до рождения внучки. Плач появившегося на свет ребенка прозвучал одновременно с похоронной песней и выносом тела Голды. Наконец, урядник сообщал Тевье, что евреев выселяют из Анатовки. Пришло предписание, с которым не поспоришь, речь шла о двадцати четырех часах, но герой С. Степанченко давал семье молочника трое суток, чтобы успеть продать дом и нехитрый скарб.

Прежде чем выйти на финал «Поминальной молитвы», Захаров, выдерживая до конца жанр *трагикомедии*, включил в постановку самый известный *аттракцион* этого спектакля, реприза из которого ушла в народ. Предполагалось, что Тевье с домочадцами отправятся на первое время к Менахему-Мендлу и его матери (Т. Пельтцер), но, когда все вещи были уже собраны, на сцене появлялись герой А. Абдулова и его мать, принявшие телеграмму о приезде семейства молочника за приглашение в гости. Т. Пельтцер на момент первых представлений «Поминальной молитвы» была весьма в неважном состоянии, на сцене ее плотно опекал А. Абдулов. И когда исполнитель роли Менахема несколько раз щелкал пальцами перед лицом актрисы и произносил *реплику-репризу*: «Мамаша! Мамаша, мы уже не в поезде!» – адресована эта фраза была не только героине Т. Пельтцер, но в большей степени – самой актрисе. В телевизионном фильме 1993 года роль матери Менахема-Мендла играла Е. Фадеева, и вполне закономерно, что трюка со щелчками пальцев не было, а реплика героя А. Абдулова о том, что они с маменькой были уже не в поезде, лишена была свойств репризы.

Финальная сцена «Поминальной молитвы» имела *двойственный* характер. С одной стороны, концовка спектакля была вполне *трагичной*: семейство Тевье-молочника изгонялось с обжитого места и отправлялось в полную неизвестность. С другой стороны, происходило *единение семьи*, вместе с героем Е. Леонова в путь отправлялись и Годл с Перчиком, и Хава с Федором. Лейзер перед отъездом в Америку заходил попрощаться с Цейтл, принес ей немного денег. Давал деньги героине Е. Шаниной и Степан, он распродал живность молочника, обещал следить за домом Тевье, чтобы жилище молочника было в порядке к их возвращению, придавая, тем самым, финалу элемент *открытости* – надежды, что возвращение возможно.

И вот теперь самое время вернуться к прологу и к реплике Е. Леонова-актера о том, что в Анатовке вместе жили русские, украинцы и евреи и только умирать уходили по своим кладбищам, замкнув, тем самым, финал режиссерского сюжета на его начало. Героиня Е. Шаниной просила Степана не бросать могилу ее матери, и простой русский мужик отвечал: «Тут люди по разным кладбищам разбегаются, там мы все вместе будем!» Иными словами, *пафос* захаровской «Поминальной молитвы» 1989 года – это *пафос единения*.

«Поминальная молитва» 1989 года в ряду захаровских *программных спектаклей*, таких как «Доходное место» (1967), «Тиль» (1974), «Иванов» (1975), «Жесткие игры» (1979), «Юнона и Авось» (1981), «Оптимистическая трагедия» (1983), «Мудрец» (1989), «Шут Балакирев» (2001), «Вишневый сад» (2009) и «Небесные странники» (2013), заняла свое почетное место и в плане сценической формы, и в плане театрального содержания.

Лидер Ленкома на основе пьесы Г. Горина создал *эпизодный* спектакль в жанре *трагикомедии*, последовательно проводя принцип монтажа

эпизодов *по контрасту*, когда *столкновение, сопоставление* комического фрагмента действия с трагическим делало трагическое содержание фрагмента еще более трагическим. Созданная минималистичными и разнородными средствами *сценическая установка* О. Шейнциса обеспечивала и возможность быстрой смены одного эпизода другим, и, вместе с костюмами В. Комоловой и Е. Пиотровской, создавала необходимую образность драматических коллизий. В плане актерской техники Захаров минимально использовал *характерность* и опирался на принципы *игрового театра*. В ленкомовской постановке напрямую использовалось *социальное амплуа* Е. Леонова как «человека толпы». На рубеже 1980-х – 1990-х годов, на сломе эпох, в ситуации обострения национальных противоречий Захаров первым заговорил о необходимости и возможности *единении* людей разных национальностей на человеческом уровне.

После кончины Е. Леонова спектакль был выведен из репертуара, но в современном Московском театре «Ленком Марка Захарова» существуют планы по возобновлению тех захаровских спектаклей, которые по разным причинам выбыли из репертуара Ленкома. Первой такой постановкой, имевшей статус «новая версия театра», стал спектакль «Поминальная молитва» (режиссер А. Лазарев, премьера 17 марта 2021 года).

Спектакль 1990 года «**Школа для эмигрантов**» (1990) был поставлен Захаровым по абсурдистской пьесе Д. Липскерова «Школа с театральным уклоном». В середине 1990-х годов перед Захаровым со всей неизбежностью встали вопросы, почему такие, например, процессы, как рыночные преобразования в России, демократизация российского общества, установка на евроинтеграцию и пр., происходили не совсем так, как это виделось на рубеже 1980-х – 1990-х годов, а порой – и совсем не так. Суть проблемы представлялась лидеру Ленкома в особенностях национального характера, в специфике российского *менталитета*. Серия спектаклей Захарова конца 1990-х – начала 2000-х годов: «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2001), «Вабанк» (2004), «Женитьба» (2007) и др., – были посвящены постижению тайн и загадок менталитета граждан России. Но «первой пробой пера» на этом пути стала «Школа для эмигрантов», сценическая версия пьесы Д. Липскерова «Школа с театральным уклоном».

Оформлением постановки занимался художник О. Шейнцис, который создал *сценическую установку* с возможностью *трансформации*. На огромном темном пространстве сцены Ленкома был представлен некий условный спортзал школы с театральным уклоном. Сетка для баскетбола, шведские лестницы на обшарпанных стенах, завешенных газетами, маты, передвижная вешалка с костюмами. Множество предметов, рассеянных по большому пространству сцены. Раскладушка, на которой располагался Трубецкой. У другой стены металлическая кровать, старое пианино, гитара, пальма, свисающий сверху канат, чучела

для упражнений борцов самбо. В нужный момент появлялся или изящный белый столик, или рождественская елка, или еще что-то. Для сцены корриды Шейнцис создал электромеханического быка, в основе его конструкции – рама трехколесного велосипеда, собранного из множества мелких подвижных деталей⁴⁷³. Получив от матадора Хулио смертельный удар, электромеханический бык начинал сильно вибрировать, а потом падал так, словно у него подкашивались передние ноги. Это был один из многочисленных *сценографических аттракционов*, которыми Шейнцис насытил оформление захаровского спектакля.

Спектакль игрался в двух составах, парами: А. Абдулов и А. Збруев; О. Янковский и Н. Караченцов. В процессе репетиций и на выездных спектаклях пары иногда менялись местами – Абдулов играл с Караченцовым. Серж (Збруев, Караченцов), учитель географии, приходил к учителю физкультуры, князю Виктору Трубецкому (Абдулов, Янковский). Трубецкой лежал на старой раскладушке, небрежно одетый. Серж приносил с собой авоську с бутылками водки, подарками жене и апельсинами. Разгорался бурный спор, начавшийся с отклоненного Виктором предложения выпить и перешедший в полемику о происхождении присутствующих, пересыпаемую ругательствами. Виктор чувствовал явное превосходство над своим коллегой. Он постоянно демонстрировал его, то отказываясь от водки или чая, то неожиданно соглашаясь. Трубецкой оскорблял Сержа: «Вонючий плебей!», – на что получал ответное: «Вонючий князь!». Они любили и ненавидели друг друга одновременно. Не могли один без другого. У Виктора больше никого не было. У Сержа оставалась надоевшая жена и больной взрослый сын. От такой жизни хотелось убежать, и они убежали в мир фантазии.

Серж рассказывал о том, как один из учеников школы, бросив куклу на пол, сказал: «Я ее убил». Серж ответил: «Да это же кукла. Из нее опилки сыплются». А тот – свое: «Нет, она живая». Тут школьные учителя и натыкались в процессе разговора о тяжелой семейной жизни на чучело для борьбы. Уже изрядно подвыпившие, они натягивали на него, вернее – на «нее», нижнее белье, а позднее находилось и платье. Серж, замечая, что у дамы нет груди, засовывал в лифчик апельсины, которые периодически беззастенчиво поправлял, доставал один апельсин и, надкусив, засовывал обратно.

Есть такое сленговое выражение в русском языке: «крыша поехала». Когда в спектаклях Захарова и Шейнциса у кого-то из центральных героев происходил важный сдвиг в сознании, тогда и в сценическом оформлении происходила какая-то существенная трансформация. Пьеса Д. Липскерова состоит из практически не связанных логически эпизодов. Она о путешествии героев в сознании или подсознании. Абсурд пьесы – абсурд кошмарного сновидения, вместившего в себя

⁴⁷³ См. эскизы художника: Шейнцис 2008. С. 235.

подсознательные желания героев: желание убежать из этой страны, желание стать кем-то значительным и ярким, желание страстной и губительной любви, желание обладать женщиной-идеалом. Это одновременно и театр в театре, и кошмарное сновидение со сбитой логикой и повторяющимися, пусть и не точно, эпизодами. Произведение Д. Липскерова подходило лидеру Ленкома, который постоянно подчеркивал свою приверженность театру фантазии, театру *поэтического вымысла*, вахтанговской концепции театра *фантастического реализма*. В захаровском спектакле «крыша поехала» буквально: сдвиг в сознании героев, их переход в состояние измененного сознания приводил к тому, что плоскость потолка сцены с квадратной выемкой люка начинала двигаться вниз, а герои карабкались по канату, чтобы попасть во вновь открывшееся пространство – пространство *ментальных* путешествий.

По способу организации сюжета пьеса Липскерова – *интеллектуальная драма*, поскольку исходная драматическая ситуация создана искусственно как некий *эксперимент*, требующий изучения средствами театра. Герои «Школы с театральным уклоном» попадали в мир смещенного, трансформированного сознания, которое необходимо было постигнуть. По средствам воплощения сюжета жанр произведения Липскерова, как и захаровского спектакля – *абсурдистская драма*. Строение ленкомовской постановки представляло собой *многоэпизодную структуру*, каждый фрагмент которой обладал законченным действием, имевшим начало, середину и конец, завязку и развязку. Сюжеты каждого эпизода определялись *ментальными* путешествиями, которые совершались героями, и которые были далеки от реальности.

Перед зрителем разворачивалась карусель разных мест действия и разных времен. Соответственно, и костюмы в спектакле менялись не реже, чем места и времена действия (художник по костюмам – В. Комолова): цилиндр на голове дуэлянта Сержа; белые элегантные одежды молодоженов; наряд матадора Хулио; обвешенное пулеметными лентами кимоно самурая Вани, вооруженного для охоты на уток станковым пулеметом Калашникова и гранатами; и др. Переход от одного эпизода к другому обозначался *сценографически*: под верхней плоскостью сцены небольшая модель самолета совершала круговой полет.

Стоит привести несколько примеров таких переходов от одного ментального путешествия к другому. Чучело для борьбы превращалась в живую прекрасную женщину (И. Пиварс), что приводило к смертельному соперничеству между героями вплоть до дуэли, до убийства. Женственная, красивая героиня – идеал из фантазий среднего советского гражданина. Пока Серж, свернувшись калачиком, засыпал на раскладушке Виктора, тот начинал признаваться в любви чучелу – Мэрилин. Он разговаривал с ней, как на светском рауте XIX века. Виктор снимал с вешалки и надевал на себя фрак, белые перчатки. Брал

трось. Теперь он снова князь Трубецкой. Сев на стулья вместе с дамой, он представлял, что едет в карете на прием. В этот момент просыпался Серж. Когда он снимал пиджак, вид у него был довольно смешной. Под пиджаком манишка, воротничок и манжеты, а рубашки нет. Но, пара минут, и он, надев на себя фрак, менялся. Распрямлялась осанка, лицо приобретало некоторую величавость. Теперь Серж – граф Винницкий. Виктор представлял ему свою возлюбленную, но тот в ужасе произнес: «Какого черта вы притащили в мой дом эту шлюху?!» Вот и повод для дуэли. Трубецкой элегантно снимал с руки перчатку и нарочито театральнo хлестал ею Винницкого по щекам. Сидя все на тех же стульях, они «ехали» на дуэль. А дальше – Винницкий в цилиндре, «<...> с коробкой пистолетов, сидел на снежной поляне, а на голову ему сыпался классический, легкий снежок»⁴⁷⁴. Пародия на классическую сцену дуэли Онегина и Ленского из оперы П. И. Чайковского была вполне очевидна. Соперники стрелялись, и Виктор убивал Винницкого. Серж, картинно умирая, замечал: «Простите, что испортил вам настроение».

Вот новое превращение. Венчание Виктора и Мэрилин. Конечно же, тоже фарсовое. Венчал их Серж, взяв на себя роль священника, исполняемый им обряд был полным юродством. Он путал имя, называя невесту то Марией, то Мэрилин. Нараспев задавал вопросы: «Согласны ли отречься от земных благ во имя любви?» – подражая манере служителей в храме. В прекрасных белых костюмах, Виктор в белой шляпе, Мэрилин с белым цветком в темных волосах, они становились мужем и женой. Медовый месяц проводили в Испании, тоже, конечно, условной. И какая Испания без корриды? Мэрилин и Виктор сидели за изящным белым столиком, в его руках тонкий бокал, во рту сигара. Виктор О. Янковского был узнаваемо элегантен и немного холоден. Серж (теперь уже матадор Хулио), в костюме испанского тореро, бился с электромеханическим быком. Он, «<...> накрыв морду быка красным полотном, механически всаживал перочинный нож в его шею, и тот, как живой, падал на колени»⁴⁷⁵. Хулио (Серж) подсаживался к столику с букетом цветов и оказывал внимание Мэрилин.

На протяжении всей пьесы в диалогах персонажей давала о себе знать тема особенностей русского *менталитета*. Так, например, Серж замечал: «У русских холодная кровь, но иногда она вскипает, как вулканическая лава и сжигает все на своем пути»⁴⁷⁶. Это было почти определение последующих событий.

Хулио узнавал в Мэрилин стриптизершу из бара в Америке, и оскорбленный Виктор угрожал ему пистолетом. Мэрилин падала в обморок от переизбытка чувств и «<...> ползла, цепляясь скрюченными

⁴⁷⁴ Рошин М. Театральная радость // Театр и сцена. 1991. № 4. С. 5.

⁴⁷⁵ Свободин А. В стране Гденаснет // Московский наблюдатель. 1991. №3. С. 16.

⁴⁷⁶ Липскеров Дмитрий. Школа с театральным уклоном. М., 1989. С. 36.

пальцами за воздух»⁴⁷⁷. Она беременна, и князь звал на помощь. Но и эта ужасная сцена была окрашена в фарсовые тона: далее следовали суетливые поиски врача, возгласы князя возле Мэрилин, которая, судя по доносящимся звукам, рожала. Вновь смена времен и поколений. В домике, где-то в тайге, жила семья. Виктор, одетый в демонстративно русском стиле, в косоворотке, курил трубку. Мэрилин уже состарившаяся, рядом с ней ребенок. Состояние постоянных семейных ссор. Из рассказа Виктора становилось ясно, что они потомки всех тех Трубецких, которых мы видели раньше. Чем дальше поколение, чем ближе по времени к нашему XX веку, тем больше было заметно вырождение и нищета духа. Где тот элегантный князь, стрелявшийся из-за любви к женщине? Где та прекрасная дама, ради которой умирали мужчины-соперники? Эмоциональные реплики сменились монотонными разговорами между супругами. Но тут появился охотник Ваня (Серж) в одеждах японского самурая. Так мог выглядеть только самурай из фантазий неискрушенного советского человека. Он представлялся неким суперменом, расстреливающим утиные стаи из пулемета. Кимоно Сержа было перевязано пулеметными лентами, как у революционных матросов времен Гражданской войны, а выражение его лица было комически устрашающим. Ваня (Серж) становился любовником Мэрилин. Вырождение Виктора достигло того, что он не мог быть возлюбленным своей жены, он и не мешал до поры любовным играм Вани и Мэрилин. В одном из монологов, рассказывая Ване о своей жизни, князь Трубецкой признавался, что он вовсе не князь, а всего лишь сирота с болезненным самолюбием.

Серж, переодетый в свой обычный костюм, уже не слышал этого страстного признания. Он раздевался и скрывался с обнаженной подругой, стоявшей на заднем фоне под простынями. Далее имитировались любовные игры. Но проходило немного времени, и чучело, в которое превратилась Мэрилин, было выброшено из-под простыни. Серж заявлял, что они с Мэрилин уходят и что сын Виктора – на самом деле его сын, сын Сержа. Виктор, в порыве ревности, закалывал ножом чучело, которое он принимал за жену, и из чучела сыпались опилки. Тут же дом становился импровизированной операционной, и Виктор с Сержем пытались реанимировать Мэрилин. Сдирали с чучела одежду, и дама исчезала из их сознания. Она умирала. Виктор подскакивал к неработающему телефону и пытался вызвать милицию, сообщив об убийстве.

С точки зрения сценической *фабулы* действие представляло собой набор разрозненных событий, которые, казалось бы, не имели *причинно-следственных связей* и монтировались по *случайностному принципу*, поскольку ментальные подвиги измененного сознания не могли быть логически просчитаны и выверены. Но при всей абсурдности нарисованной театром картины сюжета захаровского спектакля

⁴⁷⁷ Роцин М. Театральная радость // Экран и сцена. 1991. №4. С. 5.

формулировался вполне рационально, а именно – перед нами была картина *национального вырождения, история деградации поколений*.

Лидер Ленкома не мог завершить свой спектакль на подобной ноте, будучи *режиссером-романтиком* и вполне отдавая себе отчет в реальном устройстве мира, Захаров не был готов смириться с таким положением дел и подарил постановке столь излюбленный им *открытый финал*. Два бывших извечных соперника сидели за одним столом и кормили, каждый со своей ложки, ребенка, а значит – не все еще было потеряно, еще оставалась надежда на перемены.

Любопытно, что тема изучения особенностей российского менталитета, как и тесно связанная с ней тема будущего России, открытая Захаровым в 1990 году спектаклем «Школа для эмигрантов», оказалась актуальной для лидера Ленкома на протяжении трех десятков лет и была не столько завершена, сколько оборвана постановкой «Капкан» (2019), волею судьбы оказавшейся последней сценической работой Захарова (спектакль доделывался и был доведен до премьеры дочерью режиссера, А. Захаровой, и режиссером И. Фокиным). В последней сценической фантазии Захарова показана абсурдная картина ментальных путешествий современных граждан России по сталинской эпохе, режиссер с констатировал, что образ Сталина по-прежнему присутствует в сознании как противников сталинизма, так и тех, кто любит говорить: «Сталина на вас нет!» Иными словами, сталинское наследие продолжает быть неотъемлемой частью современного российского менталитета, держит его в капкане. Рецепта, что в этом случае необходимо делать, лидер Ленкома не дал, традиционно прибегнув к открытому финалу: один из героев, профессор Зеленин (В. Юматов), заявлял, что он верит в Бога и в будущее России...

Захаров, как известно, активно участвовал в защите Белого дома в августе 1991 года, статус классического имеет аттракцион сжигания Захаровым билета члена КПСС в прямом телеэфире. Провал путча ГКЧП и последующие события в новой постсоветской России сняли с повестки дня вопрос конкурса на управление Ленкомом – права Захарова тут уже никем и никогда не оспаривались, поскольку лидер Ленкома вошел в круг высших эшелонов власти. В созданном в 1996 году Совете по культуре и искусству при президенте Российской Федерации Захаров занимал должность заместителя председателя Совета – заместителя Б. Н. Ельцина. Не было ни одного торжественного праздника или юбилея Ленкома в 1990-е годы, где с поздравлениями не выступал бы московский мэром Ю. Лужков. А. М. Смелянский в очерке «Королевские игры» упрекал Захарова в избыточном и не принятом в среде деятелей российской культуры сближении с властью⁴⁷⁸. О том, как работалось лидеру Ленкома в новых условиях новой России, речь и пойдет в следующей главе.

⁴⁷⁸ См.: Смелянский 1999. С. 210–234.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
«КОРОЛЕВСКИЕ ИГРЫ»
МАРКА ЗАХАРОВА

19 января 1993 года вышел в свет спектакль «**Безумный день, или Женитьба Фигаро**», посвященный памяти А. Миронова (1941–1987). Вполне закономерно, что современники воспринимали захаровский спектакль в контексте своего времени. И первое, что сразу бросалось в глаза, – это *пародийно* поданный параллельно событиям комедии Бомарше сценический сюжет, отсылающий к приметам Великой Французской революции: из кулисы слева в кулису справа передвигающиеся по сцене ползком или бегом солдаты с ружьями; стрельба серпантинном из пушки; девушка с обнаженной грудью, размахивающая флагом, словно на картине Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ»; и др.

А. М. Смелянский в очерке «Королевские игры», посвященном Захарову, упрекал лидера Ленкома в том, что именно он в первые годы существования новой не советской и не социалистической России свел воедино политическую и театральную элиты и «<...> стал оформлять художественную идеологию эпохи „свободного рынка“. Брежневское руководство коллективно посещало „Так победим!“ во МХАТе, ельцинское – „Женитьбу Фигаро“ в Ленкоме»⁴⁷⁹.

Смелянский привел цитату из статьи Б. Н. Любимова «Как добиться красивой жизни мирным путем» (Аргументы и факты. 1993. №4), в которой, по мнению автора очерка «Королевские игры», было сформулировано следующее «послание» ленкомовского «Безумного дня...» публике: «Дорогие господа-товарищи, графы и третье сословие! Если у вас есть голова на плечах, как у Фигаро, вы добьетесь хорошего состояния и красивой жизни мирным путем. Если нет – вы можете беспробудно пить, как садовник Антонио. Только не надо ружей, пушек и революций, особенно Великих»⁴⁸⁰.

Кажется, что лидер Ленкома впервые *разошелся со временем*: через полгода после премьеры «Женитьбы Фигаро» был расстрелян Белый дом, причем, как заметил Смелянский, стреляли отнюдь не серпантинном. Впрочем, в обществе не существовало единства и в оценке произошедшего,

⁴⁷⁹ Там же. С. 225.

⁴⁸⁰ Цит. по: Там же.

а именно: для одних взятие Белого дома был «расстрел», для других – новая «революция». Автор очерка «Королевские игры» подчеркивал, что на девятый день после расстрела Белого дома, то есть в тот день, когда принято помянуть усопших, в Ленкоме состоялось чествование 60-летия Захарова, которое превратилось, с одной стороны, в показательную театрально-политическую «тусовку», а с другой – в мероприятие, имеющее характер государственного события⁴⁸¹.

Можно и далее приводить аргументы, доказывающие, что ленкомовский «Безумный день...» отражал свое время и был данью этому времени, но канули в Лету 1990-е годы, а захаровская постановка продолжала идти на сцене Ленкома, и в 2005 году, спустя двенадцать лет после премьеры, спектакль был зафиксирован телеканалом «Культура» – снят и смонтирован в качестве телефильма. В 2018 году ленкомовский «Безумный день...» отметил 25-летие сценической жизни⁴⁸², спектакль и в настоящее время присутствует в афише театра. Следовательно, данная сценическая версия «Женитьбы Фигаро» обладает *театральным содержанием*, выходящим далеко за рамки времени рождения спектакля и на протяжении трех десятков лет привлекающим внимание зрителей совершенно иной генерации, чем это было в начале 1990-х годов. На выявлении этого содержания постановки и сосредоточим свое внимание, центром исследования станет сценическая *поэтика* спектакля.

Начинать следует с изучения жанра сценической версии комедии Бомарше. Ленкомовский «Безумный день...» продолжил линию *музыкально-драматических спектаклей* Захарова, основу партитуры композитора С. Рудницкого составили *музыкальные и музыкально-вокальные фрагменты* из опер «Севильский цирюльник» Дж. Россини и «Женитьба Фигаро» В.-А. Моцарта в современных обработках. Фрагментарность была особенно характерна для вокальной стороны используемого материала названных опер, поскольку певческие возможности ленкомовских артистов оказались весьма ограниченными, но, в силу исключительной популярности музыки Россини и Моцарта, исполнения двух-трех фраз на итальянском языке было достаточно, чтобы создать необходимую атмосферу действия. Выручал исполнителей арий, дуэтов и хоровых партий широко используемый *вокализ*. Основная нагрузка в музыкально-драматических номерах выпала на танцевальные, пластические средства выражения. В партитуре Рудницкого, кроме материала опер Россини и Моцарта, использовались и другие музыкальные фрагменты. Это и «Марсельеза», например. Или обращение к музыке И. Кальмана из оперетты «Принцесса цирка»: в сцене суда по иску Марселины (А. Якунина) ответчик Фигаро (Д. Певцов) утверждал, что он не может

⁴⁸¹ См.: Там же. С. 227.

⁴⁸² См.: Борзенко В. Бастилия рухнула. «Женитьбе Фигаро» Марка Захарова исполнилось 25 лет // Театрал. 2018. 24 февр.

жениться на дуэнье, потому что он – дворянин, что его цыгане похитили, когда он был еще младенцем; в этот момент звучала музыка арии Мистера Икса («Всегда быть в маске судьба моя»). По приметам на теле (татуировка, изображающая шпатель – намек на причастность к масонству) Марселина узнавала в Фигаро своего потерянного сына Эммануэля, а оркестр в это время играл главную тему из кинофильма «Эммануэль» (1974; музыка Пьера Башле (Pierre Bachelet) и Эрве Роа (Herve Roy)). И подобного рода примеры можно было бы продолжить.

Если сравнивать ленкомовский «Безумный день...» с предшествующими музыкальными постановками Захарова в театре и телетеатре, то «Женитьбу Фигаро» невозможно отнести ни к жанру «рок-опера», ни к жанру «мюзикла». Музыкально-драматическое строение спектакля, поставленного по мотивам комедии Бомарше, значительно проще: общая последовательность событий комедии сохранена, текст как таковой лишь незначительно сокращен, а компоновка действия построена в виде *цепочки эпизодов*, каждый из которых завершался или музыкальной, или вокально-танцевальной, или танцевально-пластической *отбивкой*. Помимо уже упоминавшихся фрагментов арий, дуэтов и хоровых номеров из опер «Севильский цирюльник» Россини и «Женитьба Фигаро» Моцарта, Захаров в качестве материала для таких отбивок использовал и специально придуманные номера, связанные, например, с фигурой учителя музыки Базиля (С. Степанченко). Стоило только Сюзанне (Н. Щукина) сообщить Фигаро о том, что хозяин поместья имеет намерение вступить с ней в интимную связь и что в роли сводника выступает учитель музыки, как Базиль тут же появляется на сцене, чтобы исполнить короткий вокализ. Фигаро напоминает графу Альмавива (А. Лазарев) о том, что тот по случаю вступления в брак с Розиной (А. Захарова) отменил право первой ночи, – и Базиль словосочетание «право первой ночи» поет как фразу музыкальную. Как только доктор Бартоло (А. Сирин) в разговоре с Марселиной упоминает ее поклонника, учителя музыки – герой С. Степанченко уже тут как тут и готов спеть очередной вокализ. Базиль вообще оказывался вездесущ в поместье графа, поскольку был склонен подслушивать и подсматривать за всем и за всеми. В сцене, где герой А. Лазарева сообщает Фигаро, что назначен посланником в Англию и собирается взять с собой героя Д. Певцова в качестве курьера, граф пытался узнать, сообщила ли героиня Н. Щукиной своему жениху о домогательствах с его стороны. Словесная схватка привела к тому, что граф уверен – Сюзанна в стоворе с героем Д. Певцова, граф в раздражении из-за срыва его планов наводил пистолет на Фигаро, но в последний момент – стрелял в сторону кулисы, откуда раздавался полукрик-полустон Базиля: «За что, ваше высочество?!»

Сценографически постановка оформлена О. Шейнцисом предельно просто. В прологе спектакля использована система подвесов,

что позволило актерски *обыграть* щит прямоугольной формы и как качели, и как будущую супружескую кровать Фигаро и Сюзанны. Позднее те же подвесы позволили создать эффектный *аттракцион*, когда прыжок перепуганного Керубино (Д. Волков) в окно, прямо на клумбу с левкоями садовника Антонио (И. Фокин), на сцене был реализован как подвиг циркового трюка: Керубино хватался за один конец каната, переброшенного через блок, а другой – держала Сюзанна, которая, постепенно стравливая канат, опускала героя Д. Волкова в сценический люк. И постановка в целом, и ее сценографическое решение – были далеки от реализма, в том числе и реализма исторического. Костюмы, подготовленные для спектакля художником В. Комоловой, выглядели современными *театральными* костюмами, лишь стилизованными под старину, что было особенно очевидно по костюмам в духе *commedia dell'arte* участников пролога. Костюмы в ленкомовском спектакле не несли каких-то национальных примет, ведь действие пьес французского драматурга «Севильский цирюльник» и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» происходили в Испании, а соответствующие оперы были написаны на итальянском языке. Захаров неизменно подчеркивал, что его постановки – это сочинения *поэтического* толка, реализм в спектаклях лидера Ленкома возможен был лишь как вариант «фантастического реализма». Так, например, садовник Антонио попадал в будуар графини, вылезая из того же сценического люка, куда ранее Сюзанна опустила «выпрыгнувшего из окна» Керубино. В сцене суда использовалась спускаемая из-под колосников конструкция второго этажа, там помещались судья Бридуазон (С. Фролов) и другие лица, занятые в процессе. Истец Марселина, ответчик Фигаро, доктор Бартоло и другие частные лица находились на планшете сцены. Граф как высшая судебная инстанция располагался выше всех, в боковой осветительной ложе. Минимализмом отмечена обстановка будуара графини: слева клавишник, кресло в середине, справа несколько стульев с высокими спинками и арфа. В финальной сцене две садовые беседки были даны условно – контуры крыш этих сооружений были обозначены пунктирными линиями, словно набросок на рисунке.

Пролог, решенный в духе *commedia dell'arte*, дает основание рассматривать многочисленные *аттракционы* спектакля как своего рода *лацци* (итал. *lazzi* – шутки, буффонады) или *шутки*, *свойственные театру*. Ранее уже говорилось о разного рода стрельбе на сцене, о полете Керубино на канате и т.д. Приведем еще несколько примеров. Ссора Сюзанны и Марселины едва не закончилась поножовщиной – соперниц успели схватить и растащить в тот момент, когда они уже успели раскрыть складные ножи. Граф хотел во что бы то ни стало открыть дверь, за которой, как он подозревал, спрятался поклонник графини, а вовсе не камеристка графини Сюзанна. Герой А. Лазарева приносил на сцену ящик

с инструментами и «взрывал» закрытую дверь (взрыв имитировался световыми вспышками, звуком и падением заранее заготовленных деревянных «обломков», оставшихся от двери и перегородки), а на сцену выбегала героиня Н. Шукиной с перемазанными сажей лицом и нижним бельем. Судья Бридуазон был загримирован негром, что должно было усиливать комический эффект истории о том, что Фигаро некогда был в услужении у жены судьи, которая позднее родила ребенка, очень похожего на героя Д. Певцова... И данный перечень сценических аттракционов также можно продолжить.

Доминирующим способом *существования актера* в «Безумном дне...» стал *игровой* способ. Б. М. Поюровский увидел в захаровском спектакле *студийное начало*, а сама постановка 1993 года, в которой были заняты совсем молодые актеры и даже студенты, представила будущее труппы Ленкома⁴⁸³: не только занятые в главных ролях актеры, но и артисты, исполнившие вторые роли и роли на выходах, такие как, например, С. Фролов, А. Юганова, А. Большова, О. Железняк и др., стали в настоящее время ведущими актерами театра.

Конечно, неизбежны были сравнения двух исполнителей роли Фигаро – А. Миронова и Д. Певцова, и сравнения эти были не в пользу последнего. Особенно в плане сценического воплощения предфинального монолога Фигаро. Сравнения были не вполне корректны, поскольку постановки В. Плучека и М. Захарова принадлежали разным историческим временам. «Безумный день...» Плучека, увидевший свет в 1969 году, еще нес в себе идущее от шестидесятничества победительное начало, пафос которого был выражен в финальных куплетах спектакля Театра Сатиры «Всё решает ум один!» И хотя захаровская режиссура – родом из 1960-х годов, а сам Захаров никогда связи с шестидесятничеством не разрывал, но его «Женитьба Фигаро» 1993 года и соответствующий монолог главного героя несли иное содержание. Поюровский утверждал, что в исполнении Д. Певцова монолог произносил «<...> человек, который не просто все понял, но и потерял надежду на возможность что бы то ни было изменить к лучшему», который уже не верил «<...> в торжество разума»⁴⁸⁴. Посвящение ленкомовского «Безумного дня...» А. Миронову не оказалось формальным, Певцов продолжил дело Миронова, но не в роли мироновского Фигаро, а в роли мироновского *негероического героя* Жадова из программного захаровского спектакля «Доходное место».

Отсутствие в ленкомовском «Безумном дне...» всепобеждающего героя вовсе не означало отрицание победительного начала самого спектакля Захарова, который более трех десятков лет идет на сцене Ленкома. Корни подобного успеха заключены в режиссерском сюжете

⁴⁸³ См.: Поюровский 2000. С. 275.

⁴⁸⁴ Там же.

захаровской постановки. Автор статьи «Бастилия рухнула. „Женитьбе Фигаро“ Марка Захарова исполнилось 25 лет» совершенно справедливо сравнил ленкомовский «Безумный день...» с постановкой «Принцессы Турандот» (Третья студия МХАТ, 1922)⁴⁸⁵, то есть со спектаклем, в которой Вахтангов и заложил основы *системы игрового театра*. Режиссерский сюжет захаровской «Женитьбы Фигаро», как и режиссерский сюжет вахтанговской «Турандот» – это *игра в театр*, сотворение *театральности* как иной реальности. И тот, и другой режиссеры осознавали действительность, но не хотели мириться с ней и *преодолевали* несовершенство мира посредством *сценического творчества*. Время идет, но мир по-прежнему несовершенен, хотя несколько по-иному, но захаровский «Безумный день...» все еще способен вырвать публику из пут повседневной обыденности и поместить их на два с половиной часа в чудесный мир театрального творчества, насытить зрителей энергетикой сценической игры ленкомовских артистов.

Поэтика драматургии А. П. Чехова, казалось бы, не слишком близка режиссерской методологии Захарова, но лидер Московского театра им. Ленинского комсомола (Ленкома) периодически, через большие временные периоды, обращался к чеховским пьесам, составив, в конечном счете, своеобразную трилогию: «Иванов» (1975), «Чайка» (1994) и «Вишневый сад» (2009). Об «Иванове» речь уже была, о «Вишневом саде» еще предстоит в девятой главе «Подведение итогов».

По сравнению с двумя названными спектаклями постановка «**Чайки**», премьера которой состоялась 1 октября 1994 года, оказалась обойдена вниманием исследователей. В статье Смелянского «Королевские игры» захаровский спектакль просто упоминается⁴⁸⁶, а в работах Давыдовой «Марк Захаров: ремесленник милостью Божией» (2005) и Богдановой «Формула успеха Марка Захарова» (2012) о ленкомовской «Чайке» 1994 года вообще нет ни слова. В центре внимания представленного здесь исследования – изучение *сценической поэтики* захаровского спектакля «Чайка».

Спектакль начинался с полной темноты, в которой звучал голос Д. Певцова-Треплева, произносившего первые фразы пьесы о Мировой душе так, словно текст этой пьесы только-только родился – рождался здесь и сейчас. Треплев снимал занавески, скрывавшие окна в стене из застекленных панелей. Рабочие разбирали стену, чтобы открыть вид на озеро, Треплев напоминал им, что необходимо было дожждаться восхода луны. Н. А. Крымова в статье «В неосвященном переходе» утверждала, как важно для Чехова соотношение природы и человека, но в захаровской «Чайке» произошел разрыв человека с природой.

⁴⁸⁵ См.: Борзенко В. Бастилия рухнула. «Женитьбе Фигаро» Марка Захарова исполнилось 25 лет // Театрал. 2018. 24 февр.

⁴⁸⁶ См.: Смелянский 1999. С. 225.

Вот что сказано Крымовой о сценографии О. Шейндиса к спектаклю: «В сегодняшней „Чайке“ природа *выжжена*. Антрацитовые стволы деревьев мертвы – нельзя и представить, что где-то в вышине они увенчаны листвой. Не вечерней прохладой, а вселенским холодом веет от красоты „колдовского озера“. Говорится, что „на том берегу“ *чудесно поют*. Но в ответ – как злая насмешка – *тоскливый вой собаки* (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁸⁷. Использованный здесь режиссерский *контрапункт* – сквозной прием постановки.

С самого начала спектакля режиссер снял «четвертую стену» в виде стеклянных панелей буквально и отказался от создания *подтекста* психологическими средствами. То, о чем не говорится, но подразумевается, создавалось с помощью контрапункта словесного и пластического рядов роли. Медведенко (И. Агапов) произносил монолог о том, как трудна жизнь учителя, а в это время левой рукой он обнимал Машу (М. Игнатова или И. Пиварс), пальцы его левой руки нервно и порывисто пробегали по ее волосам, щекам, приближались к пуговицам машины блузки. Казалось, еще секунда, и учитель начнет расстегивать блузку на груди у Маши, но Медведенко, словно обжегшись, испуганно отдергивал руку. Полина Андреевна (М. Струнова), в отличие от учителя, отнюдь не боялась буквального проявления чувств к доктору Дорну (Л. Броневой), она так отчаянно бросалась доктору на грудь, так решительно его обнимала, упрашивая забрать ее к себе, что отнюдь не было грубым преувеличением сказать, что Полина Андреевна распускала руки и жадно лапала бедного Дорна, который лишь лениво и с досадой отмахивался от нее, как от назойливой мухи. Аркадина (И. Чурикова) перед началом спектакля по пьесе сына просила Тригорина (О. Янковский) сесть с ней рядом и жестом интимным и отчасти хозяйским, как это обычно делают мужчины по отношению к женщинам, положила ладонь на бедро Тригорина, а тот, сделав характерный для него жест – оглянувшись испуганно и воровато, смущенно убрал руку Аркадиной подальше от себя. Не без вожделения смотрела и Нина Заречная (А. Захарова) на знаменитого беллетриста, при возможности – подсаживалась к нему близко-близко, снова и снова заставляя героя О. Янковского быстро и испуганно оглядываться. В сцене, где увлеченный Ниной писатель просил Аркадину отпустить его, актриса воздействовала на Тригорина не только с помощью грубой лести, но, по воле режиссера, Аркадина И. Чуриковой превращала данный эпизод в поединок, в нечто подобное борцовской схватке буквально. Актриса, выражаясь языком борцов вольным стилем, мастерски переводила своего противника «в партер», в положение лежа, клала его на обе лопатки и, усевшись сверху, словно оседлав Тригорина, убеждалась в том, что ею была одержана «чистая победа». Только после этого Аркадина могла позволить

⁴⁸⁷ Крымова З. С. 199–200.

себе сказать «раздавленному» ею писателю, что тот, мол, волен делать все, что захочет. Если хочет, пусть едет с ней, к Нине; если не хочет – пусть остается... Наконец, первый акт венчала сцена, в которой Тригорин несколько раз перебежал из будуара Аркадиной в жилище Заречной и обратно, словно предвосхищая позднейший рассказ Треллева о том, как Тригорин смог одновременно быть и с Аркадиной, и с Ниной. Если поначалу, прибежав от Аркадиной, Тригорин оказывался лишь рядом с постелью Нины, то, после следующей пробежки, утратив по дороге брюки, Тригорин неизбежно попадал в постель к Заречной.

Конечно, режиссерский контрапункт как сложный и основополагающий способ организации чеховского драматургического материала был детально проработан Захаровым уже в «Вишневом саде» 2009 года. Но и в «Чайке», жанр которой А. П. Чеховым был определен как *комедия*, перечисленные примеры контрапункта служили цели жанрового сдвига захаровской постановки. Конечно, спектакль Ленкома 1994 года не стал комедией в буквальном смысле этого термина, но количество смешного в нем значительно превышало тот уровень, что обычно принято для этой чеховской пьесы.

В «Чайке» А. П. Чехова постоянно возникают разговоры о театре, пересекаются разные точки зрения на сценическое искусство. В захаровской версии акценты высказываний о театре были смещены. Шамраев (Б. Чунаев) вспоминал актеров прежних, «допотопных» каких-то, как не без досады выражалась Аркадина. Для нее самой театр – это место, где ее принимали, где она имела успех, где был источник для пополнения ее банковского счета. Самые глубокие мысли о театре Чехов отдал Дорну, но доктор Л. Броневого – давно и безнадежно постарел, и ему уже нет никакого дела ни до любви Полины Андреевны, ни до болезней Сорина, ни до духовных исканий Треллева. Стоило последнему всерьез заговорить о необходимости новых форм, как у молодого новатора пошла носом кровь. Картина жизни как таковой и картина жизни творческой, нарисованная лидером Ленкома, была весьма неутешительной...

Сорин (Ю. Колычев) уверял Треллева, что мать его любит, но вот «<...> звучит громкая музыка, и в водах озера появляется чудище, похожее на огромную красную рыбу. Взмахами плавников-опухал оно не колблет озерных вод, а, пугая выпученными глазами, никого не видит. Это Аркадина. <...> Захватчица, скряга, виртуоз пошлости. Воплощение дурного театра, его агрессии и силы»⁴⁸⁸. Если монстрообразность Аркадиной была заявлена с самого начала постановки, то существо образа Тригорина в исполнении О. Янковского раскрывалось не сразу. Вот, к примеру, небольшой эпизод с Тригориним и Машей. «Двое стоят у столика и быстро закусывают, держа навесу тарелки. <...> Тригорин трезв, все

⁴⁸⁸ Там же. С. 202, 203.

замечает, а к чужой беде холоден. Маша основательно приняла, но твердо знает свою меру. Тригорин слушает и ест *жадно*, но с *оглядкой* – в соседней комнате Аркадина, где-то в доме Нина... А откровенность Маши ничего от него не требует – действует только его *аппетит и профессиональное любопытство* (курсив мой. – А. Р.)⁴⁸⁹. Вот на эту самую оглядку как на устойчивую и повторяющуюся деталь поведения («постоянную, как тик, быструю оглядку по сторонам, влево-вправо») обратила внимание Крымова: «<...> беллетрист не „съедает собственную жизнь“, не берет у жизни как художник, но постоянно что-то *подворовывает* (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁹⁰. Сущностное родство Аркадиной и Тригорина раскрывалось в финале захаровского спектакля, когда беллетрист, рассказывая о своей страсти к рыбалке, о том, какое это счастье – поймать ерша, и сам становился похож на какую-то монстрообразную хищную рыбу.

Треплев во второй части спектакля был лишен жизни изначально. Он был отстранен, держался строго и сдержанно, словно был душевно застегнут на все пуговицы, как и его сюртук. Литературный труд принес Треплеву признание читателей, но, вместе с тем, и горькое осознание, что никаких новых форм у автора, некогда написавшего пьесу о Мировой душе, – уже нет.

Крымова писала о героине А. Захаровой, что в ее Нине Заречной есть намек на незаурядность, на художественность природы, ведь пока она гнала лошадь, она «<...> успела заметить и „красное небо“. <...> Она уловила, что в треплевской пьесе играть трудно, потому что в ней нет живых лиц, – и была права. Наконец, в ней вспыхнуло новое, неизвестное чувство к Тригорину. Сначала как любопытство, как понятный интерес к знаменитости, но потом как страсть, не знающая стыда. А потом и как любовь. Любовь, которая прошла через унижения, бездомность, случайные номера гостиц, через самое страшное – смерть ребенка, но не исчезла, а в отчаянии и муках лишь осознала самое себя»⁴⁹¹. Нина в исполнении А. Захаровой прошла путь от юной провинциалки-простушки, мечтающей о сцене и о связанной с ней славе, до зрелой женщины, у которой, несмотря на все постигшие ее бедствия, сохранились жизненные опоры, дававшие ей силы и возможность жить: во-первых, это истинная любовь и способность, в отличие от Треплева, жить автономно от любимого человека, умение держать по отношению к нему дистанцию; во-вторых, осознание того, что актерство – это не мишура сиюминутной славы, успеха, восторгов поклонников и пр., но это – служение, это крест, который она должна нести.

Спектакль Захарова не был принят большей частью критики – и московской, и петербургской. Крымова заметила: «Раздраженно-иронические

⁴⁸⁹ Там же. С. 205.

⁴⁹⁰ Там же. С. 204.

⁴⁹¹ Там же. С. 213–214.

отзывы, полученные „Чайкой“ от торопливых рецензентов, отчасти вызваны нецельностью спектакля, но едва ли не в большей степени спровоцированы личностью режиссера. И еще той внетеатральной атмосферой, в которой ничто не способует взаимному доверию. Сегодня все иронизирует над всем. Ирония – способ выживания. Единственная форма общественного согласия. Тот, кто не владеет иронией, уязвим и может легко стать жертвой. Марк Захаров владеет. Он годами культивировал этот стиль в себе и в восприятии себя другими (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁹². Иными словами, захаровская «Чайка» сумела выразить свое время.

Крымова воспринимала спектакль Захарова как произведение *переходное*, как произведение театра «<...> в его оборванных связях с прошлым и в неосвященном *переходе* к неизвестному будущему (курсив мой. – А. Р.)»⁴⁹³. Сюжет захаровской «Чайки» заключался в передаче переходного характера времени. Это сочинение режиссера, который сам оказался в переходе и вполне откровенно признавался в том, что до 1991 года он точно знал, что в России необходимо изменить к лучшему, а в 1994 году – уже не был уверен, что знает.

История появления на свет спектакля 1995 года «**Королевские игры**», представлявшего собой *оперу для драматического театра*, оказалась довольно запутанной. Инициатором обращения к исторической хронике Максвелла Андерсона «Тысяча дней Анны Болейн» выступил Захаров, рассматривая это сочинение как исходный материал для будущего спектакля. Г. Горин вспоминал, что режиссер приступил к репетициям, но «<...> вскоре убедился, что она (пьеса М. Андерсона. – А. Р.) не вполне соответствует его режиссерскому замыслу (М. Захаров задумал спектакль в жанре „оперы для драматического театра“). Театр обратился ко мне с просьбой сделать новую редакцию пьесы, дабы диалоги могли не только произноситься, но трансформироваться в вокальные дуэты и хоры»⁴⁹⁴. В результате совместного творчества Г. Горина и композитора Ш. Каллоша получились «Королевские игры» – сочинение по мотивам андерсоновской пьесы, написанное специально для Ленкома.

Ленкомовская «опера для драматического театра», вслед за спектаклем «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), продолжила линию, как шутил Захаров, его «музично-драматичных» постановок. И приступить к анализу данного спектакля имеет смысл с рассмотрения его специфики именно как «оперы для драматического театра». Действительно, драматические артисты в «Королевских играх» поют. Это пение – микрофонное, как и в захаровских рок-операх «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976) и «Юнона и Авось» (1981). Но, если там сольные вокальные номера исполнялись у микрофонов

⁴⁹² Там же. С. 207.

⁴⁹³ Там же. С. 206.

⁴⁹⁴ Горин Г. Как задумал автор // СД. 1997. № 4. С. 18.

на специальных стойках, что намеренно подчеркивало условность разворачивающегося действия и «рок-оперную» манеру пения главных партий, то в «Королевских играх», как и в «Женитьбе Фигаро», принцип иной: мини-микрофоны были снабжены все поющие исполнители (у мужчин микрофоны выводились на щеку и прикреплялись скотчем, у женщин – микрофонный кабель протягивался через прическу ко лбу). В «Королевских играх» пели если и не все действующие лица, то большая их часть, даже старый вояка герцог Норфолк в исполнении Л. Броневого при первом появлении на сцене напевал что-то наподобие «ля-ля-ля-ля-ля...». Музыка Ш. Каллоша была написана с учетом достаточно скромных вокальных данных большинства драматических актеров, занятых в постановке. Опера получилась речитативная, по ходу исполнения той или иной роли обычная речь могла переходить в вокальную фразу, после чего, при необходимости, исполнитель роли мог возвратиться снова к обычной речи. Самые серьезные и продолжительные по времени вокальные номера были предусмотрены для И. Мусаэлян, музыкального руководителя спектакля и исполнительницы роли Поющей фрейлины, ее вокальные партии-вокализы использовались в тех эпизодах, где сил поющих драматических артистов оказывалось недостаточно. Строго говоря, оперы как таковой все равно не получилось, «Королевские игры» – это спектакль, по сути своей, драматический, основное содержание постановки определялось именно драматическими коллизиями, вокальные составляющие ролей и танцевальные номера не вносили в спектакль сколько-нибудь существенных приращений смыслов.

История Анны Болейн, четвертой жены Генриха VIII, была перенесена Захаровым на сцену Ленкома за год до президентских выборов 1996-го года – выборов, отмеченных острой политической борьбой действующего президента России Б. Н. Ельцина и кандидата от Коммунистической партии Российской Федерации Г. А. Зюганова. Захаров живо интересовался происходящими в стране общественно-политическими процессами, пьеса Г. Горина, построенная на столкновении личных и государственных интересов, привлекла внимание режиссера возможностью проанализировать *механизмы функционирования власти, мотивы* принятия тех или иных управленческих решений.

В программке к спектаклю «Королевские игры» можно было прочитать: «Чем больше мы пытаемся исключить политику из собственной жизни, тем с большим сожалением наблюдаем за ее насильственным вторжением в глубоко интимную сферу нашего бытия и духа. Политика бесцеремонно атакует нашу жизнь и будущее наших детей, желание уйти от нее, дистанцироваться от государственных процессов – чаще всего лишь самообман, может быть химера, порожденная избытком информации, в которой мы обитаем. При всем национальном

своеобразии путей и судеб у нынешних землян одна общая планетарная история»⁴⁹⁵. Захаров стремился заострить политическую составляющую сюжета, для режиссера главным представлялись отнюдь не личные отношения Генриха и Анны, но способы функционирования «королевских игр». Захаров выстроил на сцене «<...> собственный вариант <...> вечной зависимости человеческой судьбы от зловещего милоха государственных механизмов»⁴⁹⁶. Горин, напротив, подчеркивал, что в историческом сюжете о Генрихе VIII и о четвертой жене короля Анне Болейн его в первую очередь интересовали коллизии любовной страсти, которых, по мнению драматурга, недоставало современной действительности: «Дефицит сильных чувств и страстей <...> губителен для человеческой природы. Рассудочность и унылость бытия, в которую все больше погружается человечество, мне кажется, способны повернуть эволюцию в обратную сторону и превратить нас всех в хладнокровных рептилий»⁴⁹⁷. Противоречия в высказываниях постановщика и драматурга на деле противоречиями не являлись, в художественной ткани «Королевских игр» политические и личные мотивы действующих лиц были переплетены настолько тесно, что отделить одни от других было непросто.

Декорация спектакля была выполнена художником-постановщиком Ю. Хариковым (он же – художник по костюмам) в виде странного, необычной формы белого тканевого балдахина с несколькими выступающими острыми «рогами» и могла означать что угодно. Тут Захаров был верен себе и своему принципу держать зрителя на голодном информационном пайке. Белые и вычурные костюмы большей части персонажей, как и собственно декорация, не были привязаны к эпохе Генриха VIII ни по временным, ни по географическим параметрам. Лишь сам король Генрих (А. Лазарев), кардинал Вулси (Ю. Колычев), герцог Норфолк (Л. Бронева), Томас Мор (В. Кузнецов) и еще ряд второстепенных персонажей были одеты в костюмы, стилизованные под средневековую старину. Только вот Норфолк Л. Бронева своими полухамскими манерами, замашками «простого рубахи-парня» и особенностями речи подозрительно напоминал некоторых российских политических лидеров середины 1990-х годов.

Спектакль показывал картину крайнего падения нравов. В семье королевского казначея Томаса Болейна (П. Капитонов) одна из двух его дочерей, Мэри (Е. Степанова), подчинившись капризу Генриха, уже родила королевского отпрыска-бастарда. И хотя Мэри именовала его принцем, истинное положение дел грубо и недвусмысленно сформулировала ее сестра Анна (Н. Стукалина), обзвав племянника ублюдком.

⁴⁹⁵ Захаров М., Махаев Ю. Программка спектакля «Королевские игры». 1995.

⁴⁹⁶ Там же.

⁴⁹⁷ Горин Г. Как задумал автор // СД. 1997. № 4. С. 18.

Но Генрих VIII с молчаливого согласия родителей, опасаящихся потерять свое положение при дворе, уже положил глаз на вторую сестру – на Анну, и в качестве сводника использовал не кого-нибудь, а кардинала Вулси, именно ему поручено объяснить строптивой Анне, что королю не принято отказывать. Впрочем, когда лорд Перси (К. Петухов), жених Анны, спрашивал, девственница ли она, Анна в ответ делала характерный жест ладонью, который можно было понять так: девственна, мол, но более или менее... И поясняла, что как-то она с одним мальчиком играла в эротические игры и немного заигралась. Стоит ли удивляться, что в ответ на увещание матери, Елизаветы Болейн (Л. Матюшина), которой, как выяснилось в ходе беседы с дочерью, в далеком прошлом выпала «высокая» и «завидная честь» стать первой женщиной юного Генриха и обучить его всем тонкостям любовных игр, Анна заявляла, что она всего лишь не хотела бы повторить участь сестры. Анна прямо и дерзко объявляла королю, что не хочет, дабы ее, как и сестру, выбросили на свалку с очередным королевским ублюдком, что стихи короля плохие, что он плохо ест... И Генрих VIII принимал вызов, брошенный ему Анной, активно включался в любовную игру.

Приходило известие: «Перси на охоте, и вдруг олень, кабан и дикий вепрь, и Перси превратился в труп». Томас Болейн спрашивал, случилось ли уже несчастье? На что кардинал Вулси отвечал, что несчастье случается теперь, чтобы стать предупреждением. Появлялся король с человеком на плечах, одетым как Перси, но выяснялось, что это всего лишь кукла, изображающая мертвого жениха Анны, ведь Генрих еще не решил, каким именно сценарием игры ему стоило бы воспользоваться. Король был уязвлен отказом Анны, он не привык отступать. Дуэль с Перси для помазанника Божия была невозможна, и тогда Генрих предложил Перси игру: они на охоте выберут по кабану, кто проиграет в этом соревновании, добровольно оставит Анну. Для короля это была очередная злая шутка, и пока Перси гонялся за диким зверем, Генрих полюбовно решил почти все проблемы с Анной. Потому что проблема, в сущности, была одна: Генрих несвободен, его дети от брака с королевой Екатериной умерли в младенчестве. Единственного, чего не категорически не желала Анна, – это стать очередной любовницей короля, плодящей ублюдков. Король, вопреки возражениям кардинала Вулси, пообещал Анне развестись и сделать ее королевой. Елизавета Болейн роняла фразу: «Не зря я сделала его мужчиной!..» Анна поклялась, что как только она станет королевой, то нарожает Генриху мальчишек. Комическим контрапунктом выступало завершение этой сцены, когда появлялся Перси, прибежавший сообщить, что убитый им кабан остался в лесу, и он готов показать добычу. Только никому это уже не было интересно...

Анна попыталась облагородить нравы двора, привить окружению Генриха VIII интерес к поэзии и музыки, она говорила Томасу Мору,

что пригласила его ко двору короля, дабы «<...> власть и просвещение, словно возлюбленные руки, обняли страну». Контрастным противовесом данному мотиву стала комедийно-балаганная сюжетная линия герцога Норфолка, который по-родственному, незваным гостем явился в дом к Болейнам, чтобы получить свою долю свалившейся на семью удачи. Норфолк Л. Броневого выступал в королевских играх в образе старого солдата, вояки-грубияна, для которого поэты и музыканты – «мудозвонны», игра в шахматы – «занятие для повстанцев голожо...х», настойчивость Вулси, приехавшего на аудиенцию к королю с известием о невозможности развода короля с Екатериной, герцог расценивал как наглость, за которую «при Генрихе IV, V-м и, особенно, VI-м отрубили язык, а иногда – и кое-что другое...» Генрих VIII оказался в растерянности; с одной стороны, Анна его околдовала, вошла в кровь, влезла в душу; но, с другой стороны, план Кромвеля (В. Раков), секретаря Вулси, по превращению короля в главу Англиканской церкви пугала Генриха, он опасался проклятий тех, кто неизбежно прольет кровь в результате реформирования церкви. Королю необходима была всеобщая поддержка, отвернуться от необходимости публично одобрить королевскую политику не удалось даже Томасу Мору, он промолчал, но молчание его, как отметил Генрих, было весьма красноречивым. Анна, между тем, была непреклонна, и король решился на разрыв с Римской католической церковью. Финал первой части спектакля венчала следующая мизансцена: «<...> Генрих VIII <...>, самопровозглашенный глава англиканской церкви, с крестом в руках склоняется над обнаженным телом Анны Болейн»⁴⁹⁸. Б. М. Поюровский отмечал, что Захаров «<...> с некоторых пор не может обходиться без „оголяжа“ и „раздеванса“ ...»⁴⁹⁹ И, тем самым, как считал рецензент «Вечерней Москвы», шел навстречу ожиданиям публики.

Король реформировал церковь, король развелся с Екатериной, но семейство Болейн до поры скрывало ото всех, включая и короля, что Анна родила девочку, Елизавету. За комедийную составляющую сюжета в спектакле отвечать был призван герцог Норфолк в исполнении короля репризы Л. Броневого. На вопрос кардинала Вулси о наследнике Норфолк предпочитал использовать нейтральное слово «дитя», но, будучи прижатым к стенке, объяснял: «Шло дитя как мальчик, а вышла девочка». Поскольку Вулси не желал участвовать в обмане короля, сбегал и «вояка» Норфолк, ведь одно дело – делить с Болейнами семейные удачи, и совсем другое – разделить семейные беды.

Король предложил Анне подменить родившуюся девочку сыном ее сестры, Мэри. Анна была категорически против, трагизм сюжета четвертой жены Генриха VIII заключался в ситуации парадоксальной: она

⁴⁹⁸ Ямпольская Е. Жестокие королевские игры в «Ленкоме» // Известия. 1995. 14 окт.

⁴⁹⁹ Поюровский 2000. С. 317.

и обманула короля, обещая родить ему мальчика, и, вместе с тем, не обманывала его, родив ему наследника – точнее, наследницу, будущую Елизавету Английскую. И ради дочери, которой, как верила Анна, суждено было стать королевой, четвертая жена Генриха VIII готова была пожертвовать собой. Анну обвинили в измене королю и заключили в Тауэр, комендантом которого, чтобы подтвердить легитимность происходящего, был назначен герцог Норфолк; и герой Л. Броневского во время суда над Анной выполнял функции судьи – «гаранта справедливости». Обвиняемые в интимной близости с королевой Генри Норрис (А. Скуратов) и Марк Смитон (И. Агапов), на лицах которых видны были следы пыток, готовы были признаться в чем-угодно и, вопреки очевидному, все твердили и твердили: «Пыток не было... Пыток не было... Пыток не было...». Чтобы прекратить абсурд происходящего, Анна брала вину на себя.

В спектакле Захарова был вполне по-захаровски открытый и, в каком-то смысле, счастливый финал. Судьба Анны была решена, Генрих готовился после казни Анны вступить в новый брак с Джейн Сеймур (А. Сергачева), однако король так и не освободился от чар Анны, он предлагал ей помилование и ссылку. Анна просила Генриха доказать свою любовь к ней казнью, после ее смерти король будет любить ее больше, и ее дочь взойдет на трон, Елизавета станет Елизаветой Первой. Сцена пустела, и на нее Поющая фрейлина выводила девочку – будущую Елизавету Английскую...

Спектакль «Королевские игры» не смог повторить успеха рок-оперы «Юнона и Авось», и это было вполне закономерно. В партитуре Ш. Каллоша не было таких в полном смысле этого слова шлягеров, как рыбниковские «Ты меня на рассвете разбудишь», «Песенка о белом шиповнике» и, особенно, «Аллилуйя возлюбленной паре...». Вместо очень простой, в сущности, истории любви Резанова и Кончитты – и, вместе с тем, истории великой любви, сюжет в «Королевских играх» достаточно сложный, для музыкального спектакля – избыточно сложный. Здесь любовные капризы короля доминировали над любовью как таковой, любовные мотивы были настолько тесно переплетены с мотивами политическими, что делало весьма затруднительным для зрителя идентификацию с героями спектакля, эмоциональную включенность в происходящее, как это происходило и происходит на представлениях «Юноны и Авось», особенно – в финале, при хоровом исполнении партии «Аллилуйя возлюбленной паре...». И все же «опера для драматического театра» Г. Горина и Ш. Каллоша перешагнула четвертьвековой рубеж пребывания на сцене, одни исполнители сменяют других, но по-прежнему, вместе с «Юноной и Авось» и «Женитьбой Фигаро», «Королевские игры» неизменно и ежемесячно присутствуют в афише театра.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ
«СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК»
МАРК ЗАХАРОВ

Захаров в книге «Суперпрофессия», вышедшей в свет в 2000-м году, написал, что после операции на сердце в 1993 году важнейшим для него открытием стало следующее: «Никакой я не прогрессивный демократ, не одухотворенный либерал и не сторонник гражданского общества. Я – советский человек. <...> Бывало, думалось совсем недавно: уж не единомышленник ли я Бердяева со Станиславским? Нет. Оказалось – советский человек с набитыми его же оптимизмом советскими мозгами (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁰⁰. Отдавая должное самоиронии Захарова, подчеркнем главное: будучи «родом из оттепели», но «опоздав» к оттепели и оказавшись в ряду «нового потерянного поколения» 1970-х годов, «негероический герой» Захаров идеалам оттепели не изменил и в эпоху 1990-х – 2000-х годов. Поздние работы режиссера – «Варвар и еретик» по роману Ф. М. Достоевского «Игрок» (1997), «Мистификация» (вольная сценическая интерпретация пьесы Н. Садур «Брат Чичиков», 1999), «Шут Балакирев» (последняя пьеса Г. Горина, 2001), «Ва-банк» (по мотивам пьесы А. Н. Островского «Последняя жертва», 2004), «Женитьба» (по пьесе Н. В. Гоголя, 2007) – это постановки, в которых лидер Ленкома мучительно размышлял о судьбах России, об особенностях национального характера, с которым плохо совместимы и чичиковская идея приобретательства, и «великая американская мечта» обрести миллион, и – к сожалению – идеал трудолюбия, ведь россияне по-прежнему, на взгляд Захарова, склонны уповать преимуществом на случай, на извечный российский «авось»...

Спектакль «**Варвар и еретик**» был осуществлен Захаровым на сцене Ленкома в 1997 году. В главной роли Алексея Ивановича выступил А. Абдулов, в роли Антонида Васильевны – И. Чурикова, роли генерала Загорянского играли А. Джигарханян и О. Янковский, а также Ю. Колычев и В. Корецкий. Роль Потапыча, слуги Антонида Васильевны – исполнил Л. Бронева, Полину играла А. Захарова, Бланш – М. Миронова. В роли Астлея были заняты А. Збруев и А. Соколов. Спектакль был удостоен высшей театральной премии Москвы «Хрустальная Турандот» 1997 года в четырех номинациях: за лучший спектакль, за лучшую

⁵⁰⁰ Суперпрофессия. С. 9, 10.

женскую роль была награждена И. Чурикова, за лучшую мужскую роль – А. Абдулов, за лучшую сценографию – О. Шейнцис.

М. В. Хализева не советовала перед просмотром захаровского спектакля перечитывать роман Достоевского, смена режиссером названия недвусмысленно говорила о том, что речь в постановке Ленкома пойдет о дне сегодняшнем, Алексей Иванович – не игрок, ведь по манере обращаться с деньгами герой А. Абдулова, с точки зрения европейцев, – *варвар и еретик*⁵⁰¹. Критика отметила попадание захаровского игрока в современность, так, например, Т. С. Ткач написала следующее: «Нынешний мир чудовищен в своем цинизме – спектакль это подтверждает»⁵⁰². В то время, когда еще ничто не предвещало первого кризиса в постперестроечной экономике (дефолта 1998 года), а все вокруг только и пытались лихорадочно заработать деньги, Захаров интуитивно почувствовал соответствие духу времени и актуальность выбранного им для постановки романа Достоевского. Режиссер вспоминал: «Готовясь однажды к инсценировке „Игрока“, задолго до ее реализации в спектакле „Варвар и еретик“, я долго бился (к сожалению, тогда безрезультатно) над проектом пластического и звукового эквивалента той самой горячей и страстной стихии многоступенчатого Поиска (*потока энергии*, заложенного в романе. – А. Р.)»⁵⁰³. Иными словами, данный спектакль рождался не только и не столько в угоду сиюминутной моде и новейшим веяниям времени, а в соответствии с желанием режиссера найти именно те сценические формы, которые помогут выразить его понимание Достоевского и современности. Сам Захаров так говорил об этом непростом рождении спектакля, о своем понимании автора: «Мне кажется, что в словесной ткани Достоевского присутствует какой-то вспомогательный *поток энергии*, не связанный напрямую со смыслом. Автор не только постепенно раскрывает читателю смысл происходящего, но еще и проводит мучительную операцию с собственным естеством, он словно разогревает в нем тайные сферы, и вскоре, после многократного движения по спирали, этот *поэтический накал* обретает силу экстаза, философской глубины и, наконец, прозрения (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁰⁴. Вот и события в захаровском спектакле представляли как видения воспаленного сознания Алексея Ивановича, как странные сновидения об уже давно произошедшей истории, а потому события разворачивались немного медленно и как бы заторможено в начале

⁵⁰¹ См.: Хализева М. В. «Варвар и еретик» по роману Ф. М. Достоевского «Игрок» // URL: <http://www.theatre.ru/review/lenkom.html> (дата обращения 16.04. 2021).

⁵⁰² Ткач Т. Загадочная русская душа в исполнении Ленкома // Смена. 1997. 5 июля.

⁵⁰³ Контакты 2000. С. 25.

⁵⁰⁴ Там же. С. 24.

и все быстрее и быстрее во второй части спектакля. В этой динамике чувствовалась именно та *энергетика* Достоевского, о которой говорил сам Захаров, сюжет раскручивался, как сжатая пружина, постепенно ускоряя действие, заканчиваясь совершенно неожиданно для рядового зрителя и очень характерной для Захарова развязкой.

Действие спектакля происходило в городе под условным названием Рулетенбург, сценография О. Шейнциса помогала решать режиссерские задачи развития действия вне бытового и обыденного пространства и времени: металлические конструкции на сцене, стеклянные панели, винтообразные лестницы, по которым перемещались актеры, то возникая, то исчезая в проемах сценического станка, постоянная игра света и тени, стробоскопические вспышки прожекторов, дым и огонь, зеркальный пол, на который падал луч света, и артисты подсвечивались этим отраженным светом. Многочисленные устройства и механизмы (качающиеся маятники-шары, кривошипы, шатуны и пр.) были призваны создавать образ всепроникающей страсти к игре. В поворотные моменты развития действия (решение бабуленьки посетить рулетку, ее проигрыш и т.д.) вся сценическая конструкция начинала вращаться. Предложенные М. Даниловой костюмы действующих лиц были достаточно условны, но яркие и необычны. Вдруг появлялись маски, напоминая нам комедию дель арте, при этом удивительно объемными и значимыми были головные уборы – цилиндры, треуголки, шляпы с яркими перьями, они говорили без слов о характере своих обладателей, все это создавало атмосферу на сцене почти сказочную. А. Михайлова писала: «Олег Шейнцис создал оформление столь же неожиданное, сколь и логичное. Неожиданность: отказался полностью от быта, который российская сцена любит в Достоевском. Лишь изобретательные и красивые костюмы Марины Даниловой намекают на XIX век. Основная задача, которую поставил перед собой художник – создать такую конструкцию-каркас, которая сама по себе, без всяких дополнительных декоративных элементов, была бы зримым воплощением мира Достоевского. Выразить противоречие устойчивости и неустойчивости»⁵⁰⁵. Эта неустойчивость и хрупкость мира и была показана художником с помощью сложной и трансформирующейся металлической конструкции. Нестандартным решением оказалось отсутствие на сцене рулетки как таковой, ведь сама конструкция сцены была превращена в своего рода рулетку. В основе механизма, который находился в центре сцены – готическая роза в проекции, вытянутая вверх. Можно сказать, что она держалась вопреки законам физики. Конструкции делали на заказ – это были полые металлические трубки, соединенные

⁵⁰⁵ Михайлова А. Достоевский 97: образ и конструкция // Сцена. 1998. №12. С. 18–19.

между собой. Вся конструкция вращалась и при этом общая высота сооружения достигала пяти метров. По словам сценографа, он хотел показать, как могла бы выглядеть огромная рулетка, если на нее снизу будет смотреть маленький ребенок. Все зрители становились наблюдателями того, как вращалась эта фантастическая рулетка.

Актеры выкрикивали ставки в зрительный зал, люди в черном или в красном приносили выигрыш, в какой-то миг публика даже видела Зеро, как некоего идола, божества, он находился в окружении огня. Таким образом, зал и сцена сливались в таинственном, почти мистическом действии – Игре с судьбой. Отсутствие рулетки как таковой наводило на мысли о сопоставлении жизни героев с игрой в рулетку, когда выигрыш – как та Щука у Емели, а в остальное время можно и на печи посидеть, что в высшей степени характерно не только для героя русской сказки, но и для многих русских людей. Добавляли мистичности атмосфере спектакля и синий цвет, который преобладал в освещении сцены, и мерцание огней на сцене, и движущиеся конструкции зеркал.

Музыка в спектакле (композитор С. Рудницкий) служила как фоном, так и расставляла смысловые акценты в отдельных сценах. Она передавала стремительность протекающего времени, мятущееся душевное состояние героев и практически была неотделима от художественной ткани спектакля. Расположенный прямо на сцене духовой оркестр звучал как «музыка надежды»⁵⁰⁶. В сценах с Антонидой Васильевной раздавалось очень слаженное, *намеренно утрированно-бодрое*, временами почти *придурковатое* (особенно у запевалы, девки Марфы в исполнении Е. Мигицко) пение хоровое и а-капелло.

Актеры в спектакле были не просто разделены на массовку и главных героев, а разделены на две смысловые группы: главные герои и фон, человеческая масса, пестрая, разнообразная, говорящая на различных языках, но все же масса. Главные герои не просто существовали на сцене, они проживали каждый миг разворачивающегося действия. А фон – все остальные действующие лица – создавали именно то ощущение достоверности и вместе с тем фантазмагоричности происходящего.

Захарову удалось в этом спектакле показать, как человек теряет себя, свою любовь, свою жизнь, попадая, в конце концов, в роковую зависимость от игры, что было (и осталось поныне!) явлением весьма актуальным. В самом начале истории Алексей Иванович еще не был игроком, он любил Полину исступленно и преданно, любил характерной для героев Достоевского *любовью-ненавистью*, и именно Полина заставила героя А. Абдулова пойти и сделать первую ставку на рулетке. Подчиняясь ее воле, Алексей Иванович не выигрывал сразу, но постепенно попадал в плен к Игре. Люди, одетые во все черное, уговаривали его не играть, но он играл, играл, играл...

⁵⁰⁶ Рыбаков Ю. Время утерянных целей // Экран и сцена. 1997. 22–29 мая. С. 4.

Маркиз де Грие предчувствовал угрозу в герое А. Абдулова, он говорил о том, что Алексей Иванович может разрушить интригу, которая была им затеяна. Именно маркиз назвал героя А. Абдулова варваром и еретиком. То есть человеком, относящимся без должного пиетета к общепринятым ценностям, и прежде всего – к деньгам, а потому человеком, несущим в жизнь хаос и беспорядок. Исполнение роли маркиза С. Чонишвили было великолепным: «Его де Грие собран и решителен, ведет интригу сдержанно и внутренне напряженно. Пластически безукоризненно грациозен – двигается вкрадчивой пружинистой походкой. Фигура страшная – холодный, циничный хлыщ»⁵⁰⁷. Но разрушил налаженный порядок вещей не Алексей Иванович, а появление «бабуленьки» Антонида Васильевны. Пока все ждали ее смерти, плели интриги и играли на рулетке, русская барыня со всей своей свитой лично прибыла в Рулетенбург. И тут, словно бы по Гоголю: немая сцена. И. Чурикова в роли «бабуленьки» поначалу внесла в спектакль ощущение надежности, она была настоящая, земная, она не витала где-то в облаках, как остальные главные героини, не говорила о любви, не рассуждала – она была человеком действия. Взяла и приехала, захотела сыграть – и сыграла. И. Чурикова в роли Антонида Васильевны олицетворяла, помимо прочих, еще одну сторону русской души, русского человека – женскую ипостась, всю ее мощь и силу, но в чем-то и бесшабашность, извечную российскую надежду на авось, на везение. Стоила барыне попасть на рулетку и сорвать первый куш, так и ее, как истинно русского человека, захватывала стихия игры. Исполнение И. Чуриковой роли Антонида Васильевны вносило в спектакль ту самую русскую удаль и размах, стремление во всем дойти до конца, до предела. Начиная играть, старая барыня и не думала, что потратит все свои наличные деньги и даже ценные бумаги, привезенные с собой. Она была громогласна, объемна, свита вокруг нее придавала ей значительность, но при этом престарелый слуга Потапыч в исполнении Л. Броневого, подобно чеховскому Фирсу, опекал и жалел ее, как малое дитя, каковым она, вне всякого сомнения, и являлась. И, в конце концов, просто уговаривал с нескрываемой нежностью в голосе ехать из Рулетенбурга обратно на родину: «У нас там петухи поют...»

Англичанин Астлей, еще один представитель Европы, выносил свое собственное суждение о русских людях, он считал, что русские не способны выжить без европейцев, потому что работать они не умеют, да и не хотят. Герой А. Соколова, владелец сахарного завода, спокойно и уверенно, как охотник в засаде, ждал свою добычу – Полину. Она долго и мучительно выбирала между красивым французом и влюбленным русским учителем-романтиком и, в конце концов, стала женой англичанина Астлея. Возможно, она чувствовала, что нет надежности

⁵⁰⁷ Коростылева М. С. Чонишвили // Звезды московской сцены. М., 2000. С. 355.

в Алексее Ивановиче, и его любовь не гарантирует ничего устойчивого в будущей жизни, что любовь эта может также внезапно исчезнуть, как и возникла. Что, в общем-то, и случилось – страсть к игре заменила герою А. Абдулова любовь к Полине, полностью поглотила его жизнь.

Существовал в спектакле скорбный момент, который и у Достоевского звучит горько: «России нужны люди!» Нужны были люди, которые работали бы на благо Отечества, а не корысти ради. Но не было ответа на этот призыв, вот и Алексей Иванович скатывался на обочину жизни. Но и надежда имела место в захаровском спектакле – если бы в сердце каждого зрителя прозвучал этот призыв, может что-то и изменилось бы к лучшему!?

Сам герой А. Абдулова говорил об игре в рулетку так: «Она создана специально для русских, не трудясь – разбогатеть». И еще: «Рулетка – заветная мечта всех русских проходимцев, попадающих в Европу». Он называл себя и калмыком, и татаринном, а перебравшись после выигрыша двухсот тысяч франков в Париж, говорил о себе: «я русский скиталец». Все это вместе поддерживало впечатление о русском человеке как о существе крайне ненадежном, неустойчивом и несерьезном, человеке, который пытался ловить свой успех, свою удачу, как сказочную золотую рыбку или волшебную щуку. Вслед за Алексеем Ивановичем Полина в спектакле говорила: «Мы, русские, ни на что не способны...», и произносила она эту фразу после того, как учитель выиграл большую сумму денег и был счастлив от удачи и оттого, что героиня А. Захаровой все же пришла к нему. В этом парадоксальность ситуации, ведь даже выигрыш в казино не убеждал Полину серьезно воспринимать героя А. Абдулова, а лишь подчеркивал, что эти деньги не были заработаны, не явились результатом кропотливого труда, а возникли лишь по воле слепого случая. Зритель понимал, что деньги, выигранные в рулетку и принесенные ей, Полина восприняла как личное оскорбление и попытку ее купить, попытку жалкую и неуклюжую. И этим героиня А. Захаровой и Алексей Иванович разительно отличались от маркиза де Грие и Бланш, которые за деньги были готовы на любые поступки и любые услуги, но при этом ловко и тактично оставаясь в рамках приличий, в пределах общепринятых нравов, в соответствии с изящной формой. Все главные герои захаровской постановки были «<...> трагически лишены внутренней гармонии»⁵⁰⁸, они металась в поисках ее, но были не в силах изменить самих себя. Полина осталась с англичанином, герой А. Абдулова, подхваченный Бланш, которая бросила «бесперспективного» генерала Загорянского, переехал в Париж, как и положено всякому русскому при деньгах. Алексей Иванович появлялся на сцене в белом фраке и цилиндре, у него были деньги, но ничто его не радовало и ничто не веселило. Он легко попадался во все ловушки,

⁵⁰⁸ Рыбаков Ю. Время утерянных целей // Экран и сцена. 1997. 22–29 мая. С. 4.

которые расставляла ему героиня М. Мироновой, вытягивая деньги. Французенка, привыкшая «честно» отрабатывать затрачиваемые на нее средства, была удивлена той легкости, с какой герой А. Абдулова расставался с деньгами, ничего, по сути, требуя взамен. И как только средства закончились, зрители увидели прежнего Алексея Ивановича, которому никак не жаль растроченных денег, ему было все равно, что с ним станет дальше, он просто возвращался в Рулетенбург продолжать Игру.

В спектакле русская барышня Полина была противопоставлена молодой французенке Бланш. У них есть общее – обе бедны, обе живут на содержании, только Полину содержат родственники, а Бланш – мужчины. Но и Полина попыталась заполучить любовь де Грие за деньги, за деньги несуществующие, за деньги не умершей еще бабушки. Ей не принесла счастья эта попытка. В противовес ей героиня М. Мироновой была весьма довольна своей жизнью, она не витала в облаках и запросто уверяла Алексея Ивановича, что всегда готова помочь истратить выигранные деньги, если ему еще раз повезет. Бланш, восхищенная великодушием и широтой натуры Алексея Ивановича, произнесла слова, которые звучали противовесом данному учителю определению «варвар и еретик». Она сказала так: «Я думала ты – дурак, а ты – философ». Даже ее, по-европейски прижимистую и расчетливую барышню, тронуло это безразличие русского дворянина, простого учителя Алексея Ивановича к деньгам. Ей в самом конце спектакля вторила душа усопшей Антонида Васильевны, которая обращалась к Алексею Ивановичу с репликой: «Ты только с виду дурак». Здесь был сделан акцент на другой очень важной черте русского характера, менталитета русского человека – его склонности мечтать, философствовать, рассуждать о вечных проблемах бытия, думать о смысле жизни, но при этом не пытаться ничего в этой жизни менять.

В статье О. Е. Скорочкиной «Актер театра Марка Захарова» было отмечено, что каждый исполнитель в труппе Театра им. Ленинского комсомола играет роль в пределах социального типажа. А. Абдулов, вечный герой-любвик в кино, получил возможность в спектаклях Захарова сыграть совсем другой социальный тип, который Скорочкина определила как «инфантил», то есть тип молодого человека, «<...> чьи данные красавца и баловня судьбы скрывают натуру вялую и ленивую»⁵⁰⁹. Другой типологический вариант героя А. Абдулова предложила Л. Е. Баженова: «Подобный тип персонажа известен в теории искусства как „трикстер“, демонический двойник „культурного“ героя, того самого, что побеждает драконов и поддерживает мировой порядок. Трикстер – лукав, плутоват, часто похотлив. Он – оборотная сторона активности героя, необходимое дополнение к его пафосно-серьезным

⁵⁰⁹ См.: Скорочкина 2018. С. 705.

функциям. Абдулов, как нетрудно догадаться, – и герой и трикстер „в одном флаконе“. В этом нет ничего диковинного, поскольку такое единство, как ничто другое отражает масочную, трагистическую стилистику актерства. Релятивизм, сомнения вообще в природе актерского искусства, жидущегося сколь на ощущении единства человеческого мира, сколь и на признании его неравенства самому себе. В самом деле: артист овладевает чужой личностью, присваивает ее себе по принципу родства. И в то же время самым фактом оборотничества демонстрирует для себя возможность другой роли, другой судьбы»⁵¹⁰. Вот мнение Т. Шах-Азизовой: «Душа спектакля более всего в двух актерах. В Александре Абдулове, игроке с его разоруженностью, с безоглядной, полной затратой физических и душевных сил, с таким доверием к залу, что это не может не вызвать ответной волны. И в Инне Чуриковой, которая упивается озорством своей героини, раскрыла в невыносимой Бабуленьке все разное: самодурство и мудрость и драматизм»⁵¹¹.

Заканчивался спектакль фантастически, очень по-захаровски – трагически и вместе с тем оптимистично, с надеждой на пусть и весьма отдаленное, но – будущее. Героиня А. Захаровой говорила о чуде, и перед зрителем представляли Алексей Иванович, Полина и Антонида Васильевна, одетые в белые одежды. Они, по замыслу режиссера, уже находились как бы в другой реальности. Звучал марш, под звуки которого героини И. Чуриковой и А. Захаровой произносили финальные реплики из чеховских «Трех сестер». Наконец, герой А. Абдулова говорил простые и вечные слова, обращенные ко всем зрителям, ко всем жителям России: «Господи, прости и помилуй нас...» Подобный финал вызвал неоднозначное отношение критики, можно было прочесть и такое: «Господа, все рушится, внушает нам режиссер, но жить еще можно»⁵¹². «Варвар и еретик» Захарова был пронизан искренней обидой за то, что не сбылись многолетней давности обольщения. Обида эта была «<...> обращена вовнутрь собственно российской жизни, в глубь души русского человека, всегда готового к прекраснотушному или бессмысленному жесту»⁵¹³. Этот спектакль позволил увидеть всю противоречивость и всю непоследовательность русского характера, русской души, русской ментальности. Захарову удалось выразить сложность и неоднозначность русского человека, опираясь на идеи и образы великого классика русской литературы, и при этом включая свое видение современной действительности, иногда мягко подшучивая над нашей непосредственностью и эмоциональностью и нередко

⁵¹⁰ Баженова Л. А. Абдулов // Звезды московской сцены. М., 2000. С. 170.

⁵¹¹ Шах-Азизова Т. Игроки // Экран и сцена. 1998. №14. С. 15.

⁵¹² Полушко В. Евангелие от Марка, или все будет хорошо? // Санкт-Петербургские ведомости. 1997. 3 июля. С. 5.

⁵¹³ Русские идут: О спектакле М. Захарова // ТЖ. 1997. №11–12. С. 10.

задевая за самые сокровенные струны души русского человека. С точки зрения техники постановки имеет смысл сказать об использовании в захаровской постановке принципа *монодрамы*, когда изображаемые в спектакле события словно бы увиденны глазами Алексея Ивановича, Полины и Антонида Васильевны, уже покинувшими этот мир; и еще – *разрушение сценической иллюзии*, когда режиссер и художник обратились к традиции *обнажения сценографического приема* (это, безусловно, мейерхольдовская традиция) и открыли для публики машинерию сцены.

Спектакль Захарова «**Мистификация**», премьера которого состоялась 10 января 1999 года, был осуществлен в тяжелейшей экономической ситуации в стране, связанной с дефолтом 1998 года. В захаровской постановке мистификация начиналась уже в программке к спектаклю, авторы критических отзывов отметили среди «спонсоров» ленкомовской версии «Мертвых душ» и названия наиболее «прославившихся» в 1990-е годы финансовых пирамид: АО МММ, банк «Чара», ИЧК «Властилина».

В основе захаровского спектакля – не только и не столько тексты поэмы «Мертвые души» или пьесы Н. Садур «Брат Чичиков», но *вольная режиссерская композиция*, сочиненная постановщиком и дополненная находками, импровизационно рожденными на репетициях в сотворчестве режиссера и исполнителей ролей⁵¹⁴. Постановка Захарова все время балансировала на грани смешного и грустного, комического и трагического, возвышенного и низменного. В. Максимова утверждала: «<...> сберегая Гоголя смешного, избегая скучного, школярски заученного, он (Захаров; курсив мой. – А. Р.) дал нам ощутить Гоголя *страшного, запредельного, скорбного* – потаенные слезы и погребальный звон, который вдруг слышится в самых развеселых сценах»⁵¹⁵. Особенно смешны оказались в захаровской постановке «слова и словечки» – и подлинно гоголевские, и стилизованные Н. Садур, и сочиненные режиссером, и найденные в ходе репетиций. Доведенная до остроты *репризы* виртуозная подача текста – фирменный знак захаровской режиссуры. Встречаются и *фразы-аллюзии*: «<...> фразы, вроде ноздревской, горестной: „Не наше это все“ или маниловской: „А интересы России не страдают?“»⁵¹⁶.

В «Мистификации» Захарова есть соблазн увидеть аллюзию на современную жизнь. Но спектакль Захарова – не капустник, не набор словечек и фразочек, используемых в качестве аллюзий. Смелянский свидетельствовал, что в ленкомовском спектакле «<...> мотивы великого текста введены в какофонию нынешней российской действительности.

⁵¹⁴ См.: Максимова В. Кто нынче не бредит... // НГ. 1999. 13 марта.

⁵¹⁵ См.: Там же.

⁵¹⁶ См.: Там же.

Совершенно очумевшие люди, ополоумевшая страна, которая не знает, в какую сторону броситься и кого наказать за позор, в котором все очутились»⁵¹⁷. В. Максимова утверждала: «<...> здесь все видится со страшной высоты – из черноты и пустоты космоса – шевеленье, копошение людей и вещей то ли *разрушающейся*, то ли *пытающейся собраться, восстановить* себя России (курсив мой. – А. Р.)»⁵¹⁸. Вот так, не больше, но и не меньше – речь у Захарова идет о судьбе России, о том, куда же несется Русь-тройка, в будущее или в пропасть?! Иными словами, с точки зрения отношения к изображаемой реальности *жанр* спектакля – *вольная фантазия*; с точки зрения отношения автора постановки к изображаемым событиям – *лирическая драма*; с точки зрения организации материала – *трагикомедия*.

В сценографии О. Шейнциса, которая была подготовлена для захаровского спектакля, в вышине мерцал Млечный Путь, зримо задавая «высоту» поднятых тем и сюжетов. Там же, в вышине, под самыми колосниками, располагалась венецианская гондола как «<...> напоминание о любимой Гоголем Италии, где он и писал – в тысячеверстовом отдалении от России – „Мертвые души“»⁵¹⁹. Дефолт 1998 года больно ударил по театру, который оказался не в состоянии сделать новое оформление для «Мертвых душ», и *сценическая установка* к «Мистификации», которая имела возможности частичной *трансформации*, была собрана из элементов оформления прежних сценических работ Захарова и Шейнциса: это и «Жестокие игры» (1979), и «Юнона и Авось» (1981), и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993) – и др.⁵²⁰ Можно упомянуть, например, фрагменты пластикового настила, а также носовую часть корабля из «Юноны» и «Авось»; гондолу из «Женитьбы Фигаро»; в самом конце спектакля – красное колесо из «Жестоких игр», на котором в финале распинали Чичикова; и др. Меняющиеся элементы декорации собирались и разбирались рабочими сцены по мере развития событий спектакля прямо на планшете, придавая дополнительную динамику действию. Этот постоянно присутствовавший фон монтируемых и демонтируемых конструкций создавал впечатление неких сил, которые знали, что они делали, и независимо оттого, что происходило на сцене, их было не остановить. Данный процесс манипуляций с декорациями придавал дополнительную трагичность всему действию, поскольку человек оказывался не властен над собственной судьбой. Музыкальное сопровождение спектакля (композитор С. Рудницкий) также было таинственно и завораживающе – от итальянских мелодий в начале до колыбельной мертвому ребенку Панночки, ко-

⁵¹⁷ Смелянский 1. С. 315.

⁵¹⁸ Максимова В. Кто нынче не бредит... // НГ. 1999. 13 марта.

⁵¹⁹ Там же.

⁵²⁰ См., напр.: Шейнцис 2008. С. 70–73, 93, 138–152.

торую замечательно спела исполнительница этой роли – А. Большова (хормейстер – И. Мусаэлян).

Художник О. Шейнцис так говорил о своих декорациях к этой постановке: «Спектакль – про наше существование в этом мире. А наш мир – это театр. И все, что мы познаем об этом мире, мы познаем через наше театральное восприятие. <...> Большую часть жизни мы проводим в театре. И мало знаем о внешнем мире, который находится вокруг театра. Поэтому претендовать на какие-то компетентные суждения о России, о социализме, о буржуазии, о Гоголе, о „Мертвых душах“ – мы не имеем права. Все элементы, попадающие в коробку сцены, начинают жить по каким-то другим законам, в каких-то особых биоритмах и причинно-следственных связях. И эти законы сцены, <...> на мой взгляд, очень напоминают процессы, которые происходят в нашей стране»⁵²¹. Спектакль начинали монтировщики. «Они пилят, режут, паяют, стыкуют. Летят во все стороны искры. <...> Бьют в барабаны музыканты, устроившиеся в театральном поднебесье»⁵²². И еще про начало постановки Шейнцис говорил так: «Открывает спектакль кинетическая увертюра»⁵²³, то есть с самого начала спектакля зрителям была раскрыта вся техническая «начинка» сцены: вверх двигался штанкет, на планшет опускался подвешенный через систему блоков противовес и т.д. В конце первой части спектакля сверху, из-под колосников были спущены канаты, «<...> на которых в черноту пространства взмоют и понесутся Ведьма – Панночка и Чичиков, весь узкий, тонкий, мускулисто-молодой, а вовсе не сдобно-круглый, как у Гоголя»⁵²⁴.

Эпизодная композиция захаровского спектакля была сделана без особой заботы о целостности. В. Максимова утверждала: «<...> завершенности в спектакле не обнаружишь. Фрагменты. Встречи, мелькания... Бег чичиковской брички по равнинам России оборван как бы на полпути... И все увидено не в зеркале, не в „увеличительном стекле“, но в *зеркальных осколках, дробящихся отражениях* (курсив мой. – А. Р.)»⁵²⁵. Как справедливо заметила В. Максимова, режиссер тут следовал за Гоголем, не завершившим свое произведение.

Темп постановки обеспечивался тем, что во время исполнения того или иного эпизода монтировщики уже готовили игровую площадку для эпизода следующего. Ритм представления регулировался музыкальными отбивками в конце каждого фрагмента действия и введением в эпизодную структуру спектакля разного рода *аттракционов*

⁵²¹ Цит. по: Березкин В. Вернисаж // ТЖ. 2000. №5. С. 24–25.

⁵²² Казьмина Н. «Я заехал и... люблюсь» // К. 1999. №3 (7163). 28 янв. – 3 февр. С. 9.

⁵²³ Цит. по: Березкин В. Вернисаж // ТЖ. 2000. №5. С. 25.

⁵²⁴ Максимова В. Кто нынче не бредит... // НГ. 1999. 13 марта.

⁵²⁵ Там же.

и *вставных номеров*. Это могли быть *аттракционы* как таковые, например, из-под колосников посредством троса на сцену опускался некий механизм, одна деталь которого вдруг начинала совершать вращательное движение, за счет чего этот механизм смог ползти по сцене подобие того, как это делает краб. Обильно были представлены аттракционы *сценографического* характера. Таковым был аттракцион в сцене полета-соблазнения Чичикова героиней А. Большой, в этом фрагменте, завершающем первый акт постановки, рыжеволосая Панночка предстала перед зрителями топлес и с обнаженными руками и ногами. Правда, надо отдать должное Захарову, показывать публике А. Большову-ведьму без какой-либо одежды вообще, как это было с Анной Болейн (М. Миронова или А. Большова) в постановке «Королевских игр» 1995 года, Захаров в «Мистификации» не стал. О костюмном аттракционе можно говорить на примере платья губернаторской дочери Улиты (Н. Щукина). Платье это было с кринолином, но сшитое из обрывков ткани, явно бывших в употреблении, и когда дочка губернатора поворачивалась к публике спиной, то выяснялось, что юбка у нее сзади задрана так, что хорошо видно все, что располагалось ниже спины, а именно – что Улита дефилирует буквально с голым задом. Аттракционы *гастрономического* характера использовались в сценах с участием Собакевича (С. Степанченко). Предлагая Чичикову закусить, Собакевич приглашал его к столу, заводил речь о щах, но зрители видели лежащую на боку тушу дикого кабана, судя по шкуре – недавно добытого. Чичиков запускать свои руки в брюхо кабана и извлекал оттуда сардельку, которая, видимо, уже прошла тепловую обработку и которую ему не без труда удавалось съесть под рассказы хозяина дома о невозможности для русского употреблять в пищу лягушек и устриц.

Практически каждая реприза в спектакле Захарова была превращена в отдельный *номер*. Собакевич, например, так высказался о губернаторском поваре: «Кота поймает, обдерет и подает вместо зайца, так с кошачьей мордой и лежит». Ноздрев (С. Чонишвили) предлагал тост: «Выпили и забыли, за что пьем, а то – страшно!» Плюшкин (А. Сирин) утверждал: «У нас (россиян. – А. Р.) морды разные, а воруют одинаково!» Много *высказываний-реприз* было связано с темой сравнения жизни «у нас» и «не у нас». Собакевич, расхваливая свое имя, заявлял: «Многие из зависти уехали, а потом, как пожили в ином месте, вернулись, потому что там еще хуже». Ноздрев заявлял Чичикову: «Голову не дури, приехал к нам (из заграницы. – А. Р.) и не хочешь красть?!» Наконец, реплика Чичикова: «Здесь жить нельзя, а там – невозможно!» На ту же тему встречались и *диалоги-репризы*. Собакевич: «Нет житья русскому человеку!» – Чичиков: «Почему?» – Собакевич: «Немцы мешают!» Герой С. Степанченко имел в виду, конечно, немцев не как нацию, а чужаков вообще, тех кто отличен от нас, тех кто не мы (немцы).

Принципиальное новаторство, совершенное лидером Ленкома в *режиссерском сюжете*, это включение в «Мертвые души» новой большой роли ведьмы-Панночки. «По собственному – режиссерскому – произволу (Захаров. – А. Р.) вывел на сцену красивую дьяволицу, объяснив на одной из встреч с критиками <...>, что „Мертвые души“ до сих пор не поддавались сцене, потому что не было в них молодой женщины и молодой любви. <...> Панночке отдал Захаров идею спекуляции на „мертвых душах“: <...> „проект“, который по силам не человеку (Чичиков сходит с ума в финале), а Дьяволу, хоть и в нежном, девичьем обличье»⁵²⁶. Итак, стремление к приобретательству и обогащению было объявлено делом хоть и обольстительно-прелестным, но – дьявольским! «<...> ведьма Панночка из гоголевского „Вия“ окручивает Чичикова еще в Венеции, когда он плывет в вышине сцены на гондоле, слушая серенады и бойко тарыхтя по-итальянски что-то об „итальяно карнавало“»⁵²⁷. Панночка скрывалась за обликом гондольера, именно ведьма внушила Чичикову мысль, что в России, где мор великий, можно большие деньги сделать, и следовала вместе с ним в его погоне за мертвыми душами, и соблазнила его. Закономерным результатом союза Чичикова и Панночки стало рождение младенца-мертвца. Т. Казьмина отметила: «По сути, эта Панночка и есть та самая страна с необъяснимой тайной, от которой герою не уйти»⁵²⁸.

Действующим лицам спектакля оказалась присуща та или иная степень оборванства, *изношенности, потрепанности* (художник по костюмам – М. Данилова). Исключение – Чичиков (Д. Певцов) и Панночка (А. Большова), им были отданы черный и белый цвета. «Оба они из космоса выходят. Черноте, прозрачности космоса принадлежат»⁵²⁹. Фрагментарный по композиции спектакль все-таки составлял впечатление цельной структуры благодаря актерам. «Они играют людей, вставших на пороге безумия, до безумия доведенных <...> и оттого почти утративших человеческое»⁵³⁰. Вышивающий по тюлю Губернатор (А. Сирин) пресекал любое упоминание о плохих дорогах во вверенном ему регионе. Губернаторская дочка Улинька просила Чичикова сделать что-нибудь в знак приязни к ней, например – «убить папеньку». Гоголевское лирическое отступление о Руси-тройке оказалось поделено между Чичиковым и школяром-переростком (С. Фролов), но все попытки последнего выкрикнуть этот текст героем Д. Певцова жестко пресекались. Плюшкин морил голодом собственного сына, полугололого

⁵²⁶ Там же.

⁵²⁷ Годер Д. Бедный честный Чичиков // Итоги. 1999. 19 янв.

⁵²⁸ Казьмина Н. «Я заехал и... люблюсь» // К. 1999. №3 (7163). 28 янв. – 3 февр. С. 9.

⁵²⁹ Максимова В. Кто нынче не бредит... // НГ. 1999. 13 марта.

⁵³⁰ Там же.

офицера (И. Агапов), который жил у Плюшкина на огороде. Коробочка (Л. Артемьева) всю жизнь провела в окружении ближайших соседей и не подозревала, что есть еще другие земли и другие люди. Вечно весел был Ноздрев, а немой зять Мижувев (К. Юшкевич) бросал то бутылки с «Матрадатурой» (вымышленное название шампанского), то гранаты – характерный для Захарова *аттракцион*, лидер Ленкома любил все, связанное со стрельбой на сцене и разного рода взрывами. Трое мужиков (С. Житарев, В. Кузнецов, Б. Чунаев) видали в жизни всякое, и ничто не могло вывести их из себя. Маниловы (Т. Кравченко и В. Раков) были так увлечены беседой с любезным Чичиковым, что окончательно теряли связь с реальностью: срочный отъезд героя Д. Певцова огорчил их значительно больше, чем гибель собственных сыновей.

Захаров не был бы Захаровым, если бы не нашел своего, оригинального Чичикова. «Дмитрий Певцов играет самого честного из Чичиковых, какой когда-либо появлялся на русских дорогах. <...> Певцов – *лирический герой* не только Гоголя, но и самого Захарова (курсив мой. – А. Р.)»⁵³¹. Режиссер еще со времен «Доходного места» и Жадова – А. Миронова всегда хранил, с вариациями, конечно, верность своей теме: «Его героем был одаренный человек, пытающийся выжить в стране дураков: у Тилиа это получалось с блеском, у Глумова со скрипом, а у Чичикова не вышло совсем»⁵³². Многие рецензенты подметили, что захаровская «Мистификация» была поставлена в «смятении чувств»⁵³³, а это значит: «дело – дрянь»⁵³⁴.

Шестидесятник Захаров был, как известно, одним из самых заметных публицистов и общественных деятелей периода Перестройки и эпохи экономических реформ. Захаров искал нового героя нового времени, когда страсть к приобретательству представлялась свойством, которое обеспечит светлое и счастливое будущее России. С точки зрения лидера Ленкома, Чичиков – чистый человек, молодой человек, возвращающийся на родину и мечтающий о жене, о детях и о возможности немного заработать. Но, увы, реальность оказалась иной. Панночка А. Большой являлась Чичикову в финале «Мистификации» Черной Мадонной с мертвым ребенком на руках; Чичиков молил Бога указать ему лестницу в небеса или прислать ему тройку, что унесет его прочь, но героя Д. Певцова окружали персонажи ленкомовского спектакля (Ноздрев, Собакевич, Плюшкин, Коробочка и др.), которые виделись Чичикову демонами и которые распинали героя Д. Певцова на вращающемся

⁵³¹ Должанский Р. Марк Захаров прошелся колесом по Чичикову // Къ. 1999. 2 февр.

⁵³² Филиппов А. Мертвые в Ленкоме // Известия. 1999. 12 янв.

⁵³³ Там же.

⁵³⁴ Должанский Р. Марк Захаров прошелся колесом по Чичикову // Къ. 1999. 2 февр.

красном колесе (на конструкции, заимствованной из захаровского спектакля «Жестокие игры» 1979 года). Д. Годер констатировала: «Захаров делает желтый спектакль о чудовищной России, в которой даже сжульничать нормально, цивилизованно и то невозможно. О гиблой, безнадежной стране с ее глупостью, грубостью, хамской щедростью, тупой гордостью и пошлой удалью»⁵³⁵.

Душевное смятение Захарова, которое так отчетливо ощущалось в «Мистификации», невозможно было до конца осмыслить вне спектакля «Варвар и еретик», предшествовавшего сценической фантазии Ленкома по Гоголю, и вне постановки, которая должна была завершить творчество режиссера в 1990-е годы – речь идет о спектакле по последней пьесе Г. Горина «Шут Балакирев» (правда, снова по причинам финансовым, а также техническим, вызванным сложностью предложенного Шейндисом сценографического решения, спектакль вышел уже в «пост-ельцинскую» эпоху, в 2001 году). В концовке «Варвара и еретика» на сцене оставались Алексей Иванович (А. Абдулов), Полина (А. Захарова) и Антонина Васильевна (И. Чурикова), но это были уже не персонажи сценической версии романа Ф. М. Достоевского, а их души, обращавшиеся к современному зрительному залу. Героини И. Чуриковой и А. Захаровой, провожая Алексея Ивановича как воина, приносили под прощальный браваурный марш финальные реплики Маши, Ирины и Ольги из чеховских «Трех сестер» в преобразованном и распределенном для двух исполнительниц виде, а завершала сцену молитва героя А. Абдулова: «Господи, прости и помилуй нас!..» Такой *открытый финал* оставлял хоть и слабую, но надежду на будущее. В «Шуте Балакиреве», с одной стороны, речь шла о том, что сколько бы не наводил Петр Первый мост в Европу, с каким бы ожесточением не гнал великий император своих подданных по этому мосту в направлении европейской цивилизации, с тем большей вероятностью склонны были российские люди, по меткому выражению Светлейшего князя Меншикова (Н. Караченцов), с того моста «сосклизывать». Но, с другой стороны, *открытый финал* «Шута Балакирева» был не столь пессимистичен, как «Мистификация», ведь еще сохранялась надежда – Балакирев (С. Фролов) рано или поздно научится извлекать из музыкального инструмента прекрасную мелодию... В «Мистификации» открытого обнадеживающего финала не было.

Лидеру Ленкома удалось на основе классических гоголевских текстов и современной пьесы Н. Садур «Брат Чичиков» создать компактную, динамичную и зрелищную *сценическую фантазию* (телевизионная версия спектакля, сделанная на канале «Культура» в 2005 году, хронологически уложилась в два часа), цель которой – осмысление современной российской жизни. Особенность предложенной художником

⁵³⁵ Годер Д. Бедный честный Чичиков // Итоги. 1999. 19 янв.

сценической установки заключалась в том, что вполне открыто были представлены техническая и технологическая стороны пространственно-временного решения действия. Оформление спектакля было составлено из декорационных элементов прежних захаровских спектаклей, их монтаж и демонтаж осуществлялся рабочими сцены непосредственно на глазах зрителя, обеспечивая, тем самым, возможности частичной трансформации сценической установки и высокий темп смены фрагментов действия (эпизодов, аттракционов, вставных номеров) захаровского эпизодного спектакля. Ритм постановки регулировался музыкой и определенной структурой игровых эпизодов, аттракционов и вставных номеров. Режиссерским сюжетом «Мистификации» стало изучение средствами театра особенностей русского национального характера, специфики российского менталитета. Фантазии лидера Ленкома на темы Гоголя стали спектаклем, вошедшим наряду с постановками «Варвар и еретик» (1997) и «Шут Балакирев» (2001) в своеобразную захаровскую трилогию, подводившую невеселые итоги 1990-х годов. Как показал анализ сценической поэтики спектаклей «Вишневый сад» (2009), «Небесные странники» (2013), «Вальпургиева ночь» (2015) и «День опричника» (2016), изучение русского менталитета средствами театра в 2000-е и в 2010-е годы стало метасюжетом творчества лидера Ленкома. Есть основание предполагать, что началом данному метасюжету послужила постановка «Школа для эмигрантов» (1990), а завершающей сценической работой стал спектакль «Капкан» (2019).

Премьера постановки «Шут Балакирев» по трагикомедии Г. Горина состоялась 14 мая 2001 года. Роли исполнили: Иван Балакирев – С. Фролов; Петр Великий – О. Янковский; Екатерина Алексеевна – А. Захарова; Меншиков – Н. Караченцов; Ягужинский – А. Збруев; Шафиров – Ю. Колычев; и др. «Иных уж нет...», но спектакль по-прежнему входит в афишу театра и играется один-два раза в месяц, а между тем последней совместной работе Захарова и Горина не посвящено ни одного специального научного исследования. Так, например, фрагмент режиссерского портрета «Марк Захаров: ремесленник милостью Божией» М. Ю. Давыдовой, где речь идет о «Шуте Балакиреве», не более чем переработанный текст критического отзыва о захаровском спектакле⁵³⁶. В очерке П. Б. Богдановой «Формула успеха Марка Захарова» захаровскому спектаклю «Шут Балакирев» отведено полторы страницы⁵³⁷, на которых дается лишь самая общая характеристика постановки.

Последняя «шутовская комедия» Горина посвящена смеховой культуре петровской России, это и история маленького человека,

⁵³⁶ См.: Давыдова 2005. С. 123–126.

⁵³⁷ См.: Формула успеха. С. 161–163.

приближенного к власти и от нее пострадавшего, и история правителя, создавшего огромную империю, но не знающего, на кого ее оставить. Власть разворачивает – придворные меняют маски с ловкостью шутов, и, моментально чувствуя ситуацию, перебегают к тому, кто ближе к трону. Но в России власть оказывается страшным грузом и тяжелым наказанием – царица Екатерина Алексеевна силится справиться с наследством Петра, пытается подражать покойному мужу, носит мужскую одежду, курит трубку и привыкает утешаться с помощью водки, но то и дело по-бабьи причитает, просит своего Петрушу забрать ее к себе. Всем трудно жить в России – и простому человеку тяжело, и царю не легче. Злободневность захаровского спектакля была очевидна (даже если учесть, что намеченная на 2000 год премьера перенеслась на май 2001-го), постановка совпала концом эпохи кардинальных перемен, состоялся трансфер власти, но насущным оставался вопрос: что будет дальше с российским государством? А. М. Смелянский считал, что размышления о судьбе своей страны являлись *лейтмотивом творчества* Захарова на рубеже тысячелетий: «Про Россию, про нашу *ментальность* он без усталости рассуждает, на этой сквозной теме построены все его лучшие и просто рядовые спектакли. Он все время хочет дать ответ на классический вопрос: куда ж несет эта самая птица-тройка? Ответа, конечно, нет, но фабрика метафор Ленкома продолжает работать, питаясь энергией заблуждения. Марку Захарову хватит работы надолго (курсив мой. – А. Р.)»⁵³⁸.

Захаров ставил трагикомедию «Шут Балакирев» как «сценическую версию театра»: пьеса изменялась и перерабатывалась режиссером в процессе репетиций, происходило это и до, и после кончины Г. Горина (1940–2000). При этом режиссура Захарова совершила решительный «зигзаг» (один из важнейших в захаровской режиссерской методологии терминов). Сочинение Горина обладало всеми необходимыми режиссеру составляющими – присутствовали и мифологический сюжет (образ Петра не предполагал воссоздания исторической действительности: это образ мифологизированный – суровый, но справедливый правитель-реформатор), и злободневное звучание, и аттракционная природа действия, заложенная уже в самой пьесе. Но спектакль оказался «перевышшем», удивительным для союза Захарова и Горина.

В течение долгих лет совместной работы Горин предлагал универсальные, вечные сюжеты, а сценические работы Захарова придавали им остросовременное звучание. «Шут Балакирев» своей концовкой неожиданно подчеркнул «вневременной» смысл пьесы. В трагикомедии Горина финал оборван: Балакирев вместе с шутами и придворными прыгает вокруг веревки, пытаясь ее поймать, получить помощь сверху, из иного мира, чтобы выбраться из смуты, чтобы понять, как жить дальше. Пьеса

⁵³⁸ Смелянский А. Английский рожок Марка Захарова // МН. 2003. № 39. С. 4.

заканчивается шутовской песенкой «Ой, дури-дури-дури!..» И дальнейшая нескончаемая беготня россиян по бесконечному кругу времени предполагалась сама собой. Финал спектакля Захарова оказался *открытым*: лирическим, стремящимся к философскому обобщению, выделяя мотив человеческой неприкаянности, непонимания собственной судьбы и себя самого, но он нес и *надежду*, выраженную посредством музыки. Беда Балакирева, по мысли режиссера, была не в том, что его перемолола и выплюнула машина власти, а в нем самом, в его неумении почувствовать и исполнить свое предназначение. На прощание царь Петр вручал Балакиреву музыкальный инструмент и велел играть – пусть хоть чему-то научиться и будет делать хорошо в своей ничемной земной жизни. Спектакль заканчивался пронзительной мелодией, которую выводил плачущий шут. Играл он хорошо, как будто умел всегда и именно для этого родился...

Как и ранее, в совместной работе Горина и Захарова исходный (в данном случае, исторический) сюжет служил лишь поводом для разговора о современных проблемах, волновавших этих художников. Лидер Ленкома с присущими ему иронией и юмором писал: «Горин создал собственный „королевский театр“. Его игры, с будоражащими зрительское сознание идеями и образами, затрагивали самую сердцевину наших сегодняшних комплексов, тревог и надежд, остаются по-королевски щедрыми, величественными и дорогими. Это касается, в том числе, и постановочных расходов»⁵³⁹. По словам Захарова, идея последней горинской пьесы принадлежала самому автору, который, по старинной традиции, сам читал ее труппе, участвовал в распределении ролей и, до определенного момента, в создании спектакля. Многие по просьбе Захарова переписывались Гориним по несколько раз, и захаровский спектакль вышел через одиннадцать месяцев после смерти драматурга, изменения в пьесу на этом этапе вносил уже режиссер-постановщик, за что в программке к спектаклю принес свои извинения драматургу, которого уже не было на этом свете. Фигура шута всегда представлялась Горину моделью человека особой судьбы, таковыми драматургу виделись народные герои – остроумными, веселыми, дерзкими. К шутам он относил и Мюнхгаузена, и Тиля, Шутами (с большой буквы) Горин называл и таких великих артистов, как Евгений Леонов и Юрий Никулин.

Критики единодушно оценили спектакль как успешную захаровскую постановку: «<...> новый спектакль „Ленкома“ поставлен не о парадоксах российской истории и не об очевидной тщете придворного скоморошества. Кажется, Захаров вернулся к темам своих лучших (тоже ведь горинских) телефильмов – он вновь ставит о *драматическом одиночестве* тех личных усилий, которые только и стоит совершать

⁵³⁹ Театр без вранья. С. 462.

(курсив мой. – А. Р.)»⁵⁴⁰. Оценили критики и злободневность представленной темы: «В основу положены документальные факты, и действуют в спектакле лица известные – Петр, Екатерина I, Меншиков, Ягужинский. Петр доживает свои последние дни, Екатерина всходит на трон, Меншиков с Ягужинским тягают власть друг у друга <...>. Но спектакль воспринимается как исторический – но об истории не петровской, а нашей – вчерашней. Кому передать власть – вопрос, полтора года назад звучавший бы в унисон газетным заголовкам»⁵⁴¹.

Справедливости ради стоит сказать, что спектакль, который изначально должен был предшествовать президентским выборам 2000 года, но, опоздав к этому времени в связи с трудностями финансового и технического характера и проиграв в полемичности, выиграл художественно. Критики уловили новые интонации режиссера: «Никаких мрачных обобщений о судьбах родины, вроде тех, что были в „Мистификации“, в новом спектакле нет. Разумеется, в истории Ивана Балакирева, волею случая вознесенного к престолу и оказавшегося в центре придворных интриг, можно усмотреть немало аллюзий. Но не в них на этот раз суть. Опасные игры вокруг престола обрисованы в спектакле без отчаяния, как-то весело и даже добродушно. Бациллой шутовства заражен весь русский двор <...>. Жестокости царя Петра остаются за кадром, а сам император в отличном исполнении Олега Янковского предстает теряющим власть и остро чувствующим приближение смерти»⁵⁴².

Сценическая версия «Шута Балакирева» напрашивалась на сравнение с «Тилем», спектаклем, с которого начался творческий союз драматурга Горина и режиссера Захарова. И там, и там – много общего: главный герой шут, в наличие обилие веселых ситуаций и юмора. Захаров подчеркивал: «Комедийные ситуации, созданные Гориним, чаще всего умны и философичны, обладают своеобразной элегантностью, но это не исключает в них веселого безрассудства. Персонажи Горина – живые, незапрограммированные люди, могущие сморозить гомерически смешную глупость. <...> И самое важное: многие шутки драматурга и его комедийные диалоги имеют *широкую амплитуду воздействия*. Они одинаково смешны как для начинающего, так и для искушенного зрителя (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁴³. О широком диапазоне юмора в «Шуте Балакиреве» зритель был предупрежден в программке к спектаклю, где публике сообщалось, что артисты прибегают к отдельным смягченным выражениям ненормативной лексики, которая в начале XVIII века считалась вполне допустимой для шуток и розыгрышей. *Аттракционный*

⁵⁴⁰ Должанский Р. Тот самый Балакирев // Къ. 2001. 16 мая.

⁵⁴¹ Корнеева И. Петр великодушный в кружевах любви // Время МН. 2001. 15 мая.

⁵⁴² Должанский Р. Тот самый Балакирев // Къ. 2001. 16 мая.

⁵⁴³ Театр без вранья. С. 214.

характер действия в постановке сказался в том, что комедийные ситуации были *провоцирующими* для зрителя, *агрессивно нацеленными* на зрительскую реакцию, пусть и не всегда позитивную.

Декорационное оформление О. Шейнциса представляло собой *сценическую установку* и поражало своей простотой, но и своей необычностью. За пределами авансцены настил планшета был составлен из широких досок, которые располагались под прямым углом к авансцене, торцы досок смотрели в зрительный зал. Передние части досок настила были посредством шарнира прикреплены к механизму, который располагался под сценой и позволял поднимать каждую из досок под любыми острыми углами и даже поставить ее вертикально. Именно из-за сложности в изготовлении механизма, поднимающего отдельные доски, – премьерный выпуск спектакля и был задержан. В начале спектакля доски располагались горизонтально, к дальним концам досок были прикреплены кресла, которые в этом случае были выстроены в один ряд. После смерти Петра Великого несколько досок поднялись под разными углами, то есть пол сцены в прямом смысле уходил из-под ног действующих лиц захаровского спектакля. После смерти Ивана Балакирева все доски вставали вертикально, образуя своего рода забор, отделяющий тот свет от света здешнего. Изменение конфигурации игровой площадки представляло собой *сценографические аттракционы*, оформление О. Шейнциса, таким образом, само являлось героем спектакля, действующим лицом постановки. Не случайно кредо режиссера-художника О. Шейнциса формулировалось следующим образом: «Театр – это есть место *прямой конкретной реализации* художника. Это место – горячее, пространство повышенной, обжигающей активированности всего. Словом, это – „горячая точка,» (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁴⁴.

В спектакле налицо две связанные друг с другом *сюжетные линии*: первая – это *реформы* Петра Великого и отношение к ним народа, выраженное прежде всего посредством фигуры Балакирева; вторая – *шутничество* Балакирева, его личный жизненный выбор и вытекающие из него последствия.

Первая сюжетная линия заявлена с самого начала захаровской постановки, которая открывалась чередой аттракционов. Из-за левой (со стороны зрителей) кулисы на сцену летел солдатский мундир, потом солдатский сапог, потом еще один, а затем на сцену выползал человек в солдатском кивере и белой рубахе. Из построенного по законам *репризы* риторического диалога этого человека с Родиной-Матерью, в котором человек подавал реплики и за себя, и за Родину, становилось известно, что это – измученный жаждой часовой, поставленный на мосту, которым Петр связал нашу страну с Европой. Стаскивая с себя рубаху,

⁵⁴⁴ Шейнцис О. А. А вот и нет-ка! // Сцена. 2006. №4. С. 11.

солдат просил у Родины дозволения оставить ненадолго свой пост, чтобы искупаться. На возражение Родины-Матери, что, мол, в это время на страну может напасть враг, солдат выдвигал такой контраргумент: «Ну на хрена мы сдались этому врагу в энтакую жару!» – и плюхался головой вниз в емкость с водой, которая располагалась между авансценой и первым рядом зрителей, на которых летели брызги во время данной водной процедуры. Тут на сцене появлялся Меншиков (Н. Караченцов) в роскошном мундире, в парике и в шляпе с перьями. Из доклада солдата становилось ясно, что перед нами бедный дворянин и рядовой Преображенского полка Иван Балакирев (С. Фролов). Герой Н. Караченцова в важнейшей реплике-репризе озвучивал существенную для первой сюжетной линии спектакля мысль: «Это ж что же у нас с действующей армией происходит?! Куда это мы катимся?! Государь император мост в Европу перебросил, чтоб по нему на мировой простор выйти, а народ наш с этого моста все больше головой вниз в омут стремится. Нельзя этот народ по мосту весть, он с него сосклизывает. И чем увереннее наш народ за собой ведешь, тем увереннее без народа останешься!» В захаровской постановке Петр О. Янковского ощущал себя стариком, его мучил вопрос, на кого Россию оставить, ведь сына нет, друг (Меншиков) вор, жена дура... После смерти Петра ситуация становилась еще хуже, суть снова сформулировал герой Н. Караченцова: «Время сейчас неустоявшееся. Время перехода от одного к другому. Ну, как всегда...» Петр и на том свете корил себя: «Создал я державу великую, вот андреевский флаг поднял над океаном, Русь вытянул с юга на север как гармонь, а вот играть на сём инструменте подданных не научил...»

Проблема, по мысли Захарова, была связана именно с балакиревыми, то есть с российским народом и национальным *менталитетом*. Вторая сюжетная линия спектакля строилась вокруг приключений дворянина Ивана Балакирева, неожиданно для себя попавшего на дворцовую шутовскую службу. В истории действительно существовал прототип героя и даже ходили печатные сборники анекдотов про шута Балакирева, но где заканчивалась действительная история про Балакирева и где начинался народный вымысел черт и свойств данной вполне легендарной фигуры, сегодня понять уже невозможно. Для Захарова это была история про обыкновенного *маленького человека*, попавшего волею случая и личной безалаберности в окружение власти и на собственной шкуре испытавшего, что власть и власть имущие способны с ним сделать. Иван побывал и в милости – получил квартиру на себя и своих близких в столице Санкт-Петербурге, побывал и в немилости – просидел в тюрьме несколько лет в самые смутные времена и только благодаря этому остался жив. Его смертельно ранил царский наследник, и Балакирев попал на тот свет, где ему вновь удалось свидеться

с Петром Великим и ответить на вопрос, который полностью его изменил. Петр спрашивал своего подданного, почему из всех открытых для него жизненных путей Балакирев выбрал путь шутовства и холопства. Художественной волей авторов спектакля произошло превращение шута, которому дарован был один шанс переменить судьбу, трансформироваться в настоящего человека, ведь хорошо известно, что люди, побывавшие на грани нашего и того света, после возвращения весьма сильно меняются. Вот и Балакирев в захаровской постановке становился другим. Он перестал шутить, заговорил по-английски и вдруг великолепно заиграл на гобое, да так, что слезы невольно потекли из глаз многих и многих в зрительном зале.

Жанр захаровского спектакля – *трагикомедия*. Свое кредо Захаров-режиссер сформулировал так: «В русском театре недостаточно только ума, недостаточно только смеха, недостаточно одних только слез. Русский театр мечтал обо всем сразу. Задуматься и посмеяться, задуматься и поплакать хотели в театре наши предки – хотим и мы того же». И еще: «Русскому театру одной человеческой истории всегда было мало, его зритель жаждал выхода к широкому общественно-политическому фону, где человеческая плоть всегда бунтовала, обращая свои помыслы к *идеям правдоискательства*, к мучительным *поискам Добра*, к обретению *высоких идеалов*, выходящих за пределы утилитарных мечтаний (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁴⁵.

В роли Балакирева выступил молодой артист театра – С. Фролов. Он не затерялся среди звезд Ленкома – О. Янковского, Н. Караченцова, А. Збруева, А. Захаровой и др. Вот один из отзывов на игру дебютанта: «Марк Захаров верен испытанным, никогда не подводившим его рецептам театрального успеха. Он любит и умеет открывать новые лица, и в роли Балакирева дебютировал молодой Сергей Фролов, артист большого комического дарования: острые глазки, обманчивое простодушие Иванушки-дурачка и броневойное обаяние»⁵⁴⁶. Или следующее высказывание М. Ю. Давыдовой: «<...> кто действительно должен сегодня проснуться знаменитым, так это Сергей Фролов, то есть Балакирев. Бессовестно органичный смешной увалень, который словно специально рожден для того, чтобы играть написанного Горинных шута»⁵⁴⁷.

Захаровский *многоэпизодный спектакль* был очень динамичен по заложенным в нем темпам развития действия – событие сменялось событием, каждая мизансцена была построена как отдельный *законченный фрагмент* действия, имевший свои завязку и развязку, свои начало, середину и конец. Переход от эпизода к эпизоду осуществлялся за счет музыкальных отбивок и песенно-танцевальных номеров

⁵⁴⁵ Театр без вранья. С. 133.

⁵⁴⁶ Филиппов А. Простите, Григорий Горин // Известия. 2001. 16 мая.

⁵⁴⁷ Давыдова М. Обыкновенный концерт // Время новостей. 2001. 15 мая.

в исполнении петровской шутовской команды. Театральными критиками неоднократно высказывалось мнение, согласно которому данный спектакль Захарова напоминал *эстрадный концерт*. Как никогда ранее, ленкомовская постановка была насыщена номерами *репризного характера*, вот несколько примеров. Камергер Монс (А. Лазарев) учил Балакирева, что при дворе «бежать надо медленно, а соображать – быстро!» В ответ на упреки Екатерины Алексеевны, что Петр спаивает принца Голштинского (Н. Шушарин), герой О. Янковского отвечал: «В России править народом и не пить с ним – невозможно». Или такое высказывание Петра: «Кто Россию полюбит, тот и русский!» На недомысленный вопрос Петра, зачем Монс записывал в тетрадку все получаемые им взятки, обер-прокурор Ягужинский отвечал: «Немец. А этот во всем порядок любит». Тот же герой А. Збруева заявлял иностранным послам: «Войной русских сейчас пугать не надо! Мы и без повода всегда воевать готовы!» Ну и т.д.

Действительно, тематика отдельных сцен и их монтажные переходы в постановке Захарова были очень разноплановы и эмоционально, и содержательно. Но весь спектакль собирал в единое целое, как представляется, отнюдь не шут Балакирев, но царь Петр в исполнении О. Янковского. Через весь сценический балаган *сквозной сюжетной линией* проходил глубокий и серьезный образ царя-реформатора. Критик И. Е. Корнеева дала такую оценку исполнителю: «Применительно к Олегу Янковскому в роли Петра Великого не побоюсь определения „великолепный“. Вот кто уж царь, так царь. Коли любит – все к ногам избранницы положит, трона не пожалует, если пьет – так вся округа дрожит, а в гнев войдет – зубы подданным рвет голыми пальцами. Цельная, мощная натура имперского масштаба, блестящая работа»⁵⁴⁸. И еще – взгляд И. Л. Алпатовой: «Царственных особ О. Янковский переиграл достаточно – от Николая II до Ленина; казалось бы, в такой амплитуде пора давать полный ход иронии. Ан нет. Умудренный и утомленный Петр-император русским мужиком остался – и к чарке знатно приложится, и гневается изрядно, и за Россию душой болеет. Да всерьез, да со слезой, да с томлением сердечным – не столько народишко винит, сколько себя: не успел, недоучил, недодумал»⁵⁴⁹.

А. Захарова в роли Екатерины по мере сил поддерживала начинания Петра, и лишь когда оставалась одна – трагически ломалась, переходила в шутовскую команду. Актрисе удалось выразить не только простодушие, женскую хитрость, но и любовь императрицы. Н. Караченцов в роли Меньшикова был несколько статичен и возможно проигрывал

⁵⁴⁸ Корнеева И. Петр великолепный в кружевах любви // Время МН. 2001. 15 мая.

⁵⁴⁹ Алпатова И. Растянул Россию, как гармошку, а играть на ней не научил // К. 2001. 24–30 мая. С. 7.

в сравнении с другими исполнителями. Но прокурор *Ягужинский* в исполнении А. Збруева произвел сильное впечатление – от страха перед всемогущей властью до смеха над жалким стариком, так разнообразны были воплощаемые актером грани сценического образа.

Заканчивался спектакль тем, что Балакиреву, как и при поступлении в шутовскую команду, предлагали сыграть на духовом инструменте. Но путь, пройденный действием, представлял собой не круг, а спираль, ситуация изменилась разительно, да и Балакирев был уже не тот, и сыграть ему предлагал не предводитель шутов (не говоря о том, какой частью тела предполагалось извлекать звук!), а сам царь и царица. Петр и Екатерина давали ему инструмент и говорили: «Овладей!» Н. Г. Лордкипанидзе заметила: «<...> “Овладей” не просто одно из слов пьесы, но особое слово в разных своих значениях существенное для Марка Захарова»⁵⁵⁰. Исследователь и театральный критик, Лордкипанидзе справедливо полагала, что спектакль «Шут Балакирев» продолжил те темы и мотивы, что звучали или угадывались в захаровских «Варваре и еретике» и «Мистификации», а именно: каковы возможности человека, что способен человек сделать сам, лично. И, вслед за авторитетным автором, можно утверждать, что история о судьбе шута в смутные времена – это история и о жителях России начала XXI века. Открытый финал «Шута Балакирева» говорил о том, что надежды Захарова на будущее были связаны именно с возможностью для человека личного выбора собственной судьбы.

Захаров использовал комедию А. Н. Островского «Последняя жертва» как исходный материал для сочинения «сценической фантазии в 2-х частях» – остросовременного спектакля, которому было дано собственное авторское название: «**Ва-банк**». Классическое произведение Островского для лидера Ленкома по-прежнему – это, как заметил Г. Ситковский, «монтажный материал»⁵⁵¹. Драматургический текст комедии по сложившейся в творчестве лидера Ленкома традиции был переработан в режиссерский сценарий с целью, во-первых, его актуализации и, во-вторых, для его радикального сокращения. Р. Должанский писал: «Спектакль „Ва-банк“ стремителен и энергичен: подробная, полнометражная пьеса Островского „Последняя жертва“ уместается в два с небольшим часа, включая антракт. В начале десятого вы уже свободны, так что в принципе можно назначать на „после спектакля“ разные деловые встречи. Но лучше этого не делать, потому что Марк Захаров поставил Островского именно *про жизнь на бегу, про жизнь в погоне*. За счастьем, за успехом, за деньгами, за властью над ближними – неважно, за чем именно (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁵². Жанр ленкомовско-

⁵⁵⁰ Лордкипанидзе Н. Дорога в небеса // Экран и сцена. 2001. №27–28. С. 5.

⁵⁵¹ Ситковский Г. Русь застряла в пробке: «Ва-банк» в Ленкоме // Г. 2004. 11 нояб.

⁵⁵² Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо // Къ. 2004. 11 нояб.

го спектакля, по мнению Е. Губайдуллиной, «детектив, поставленный как динамическое шоу»⁵⁵³. Среди рецензентов, как водится, нашлись и такие, кто, как, например, Е. Ямпольская, не разделяли взглядов режиссера. Обозреватель написала: «<...> “Ва-банк” за вычетом антракта идет ровно два часа. То есть пролетает со сверхзвуковой антрепризной скоростью, в принципе не свойственной драматургии Островского. Ну что ж, в программке ясно указано: „сцены из комедии“. Зато чего в программке нет – так это фамилии человека или нескольких людей, предположивших себя Островскому в соавторы»⁵⁵⁴. Е. Ямпольская не скрывала своего интереса в связи с вопросом, кто на стал в Ленкоме новоявленным Шекспиром и сменил на этом посту покойного Г. Горина? Вряд ли стоит сомневаться, что в качестве Шекспира в сложившихся печальных обстоятельствах вынужден был выступать сам Захаров.

Постановка «Последней жертвы» имела, как это принято в Ленкоме, вполне внятный *социальный смысл*. Е. Губайдулина констатировала: «<...> “Ва-банк”, представляющий сцены из комедии Островского „Последняя жертва“ в ярких картинках „под девятнадцатый век“, рассказывает о сегодняшнем *обществе потребления*. В мире можно купить абсолютно все и абсолютно все продать – эта убежденность героев доходит до опасных пределов. Тугина осыпает деньгами любовника, слепо надеясь привязать его к себе дорогостоящими благами и удовольствиями. Расчетливый Прибытков *вкладывает капитал* в блестящую жену (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁵⁵.

Ленкомовский «Ва-банк» находился в определенной преемственности с двумя предшествующими постановками Захарова по Островскому – «Доходным местом» (1967) и «Мудрецом» (1989). Новую версию «Последней жертвы» с «Мудрецом» роднили блеск и необычность постановки, в которой сцена Ленкома от кулисы и до кулисы была уставлена шикарными черными экипажами. М критики, писавшие о захаровском спектакле, увидели в предложенной О. Шейнцисом сценографии современную и каждодневно привычную уличную пробку. В другом варианте развернутое на подмостках столпотворение карет ассоциировалось с современным *дорогим* автосалоном. Герои захаровской «Последней жертвы» по-прежнему вождели роскоши московской жизни, как и герои его же «Мудреца». Сценическое решение в спектакле «Ва-банк» имело сходство с декорационным оформлением «Доходного места» – и там и там присутствовал сценический лабиринт. С наибольшей точностью облик лабиринта в захаровской постановке 2004 года зафиксировала Е. Губайдулина: «<...> “Ва-банк” не просто красив, он роскошен. Олег Шейнцис сложил его из нескольких

⁵⁵³ Губайдулина Е. Миллионы из ларца // СД. 2005. № 2. С. 159.

⁵⁵⁴ Ямпольская Е. Островский и Авось // Русский курьер. 2004. 12 нояб.

⁵⁵⁵ Губайдулина Е. Миллионы из ларца // СД. 2005. № 2. С. 159.

планов. В центре теснятся лакированные экипажи, стилизованные под старину. Это их окна и двери перепутали привычные траектории, подсказали новый тип организации мизансцен. Заставленный предметами спектакль наполнен движением в самых разных направлениях – актеры влезают на крыши, проваливаются вглубь, обживают экипажи-комнатки. Кареты кажутся то странными шкатулками, то причудливыми зданиями, то вагонами поезда, застывшего в ожидании отправления. Поодаль от царства экипажей расположились покои Прибыткова. Бархат и ковры, драгоценные и изысканные букеты <...> напоминают о чудесном содержимом старинного ларца. Между множеством захлопнутых шкатулок-экипажей и открытым „сундучком“ богатея Флора Федулыча Прибыткова – громадное зеркало <...>. В нем отражаются и спальня Тугиной, <...> и праздная публика, гуляющая в саду купеческого клуба. Личное мгновенно превращается в достояние толпы. В мире, заполненном предметами сверху донизу, люди становятся лишь малой его частью. Вещи подчиняют себе, диктуют стиль поведения, манеры, мировоззрение»⁵⁵⁶.

В афише спектакля «Ва-банк» О. Шейнцис был обозначен как режиссер-стенограф, и в качестве такового художник дает дополнительные сведения о режиссерской трактовке комедии Островского. Шейнцис охарактеризовал Юлию Тугину (А. Захарова) как определенный женский тип, сердцевиной которого является искренняя вера в «<...> романтическую, большую и чистую любовь»⁵⁵⁷. И далее: «Вызывают эти романтические вдовушки то ли ироническую улыбку, то ли насмешку. А если такая особа и при деньгах и к тому же готова во имя божественной любви на все, то не грех любому проходимцу обогнуть такую. Главное – сладкая ложь и побольше клятв, чтобы подыграть ей. Но, как правило, проходимцев много, а вдовушек с таким романтическим настроением – мало. Вот и напользали, кому не лень»⁵⁵⁸. Напользали словно «тараканье», вот и заполнили сцену, прижав женский мирок Юлии Тугиной к правой кулисе. Шейнцис так пояснял спектр смыслов, которые были связаны с описанной выше сценической «пробкой», составленной из множества карет: «Запруда, если угодно, – пробка. Пробка, как паралич, как тромб, как безвыходность. Уже не жизнь, еще не смерть. Уничтожая – уничтожаемся. Пробка в сознании, во внутреннем сгорании. Адская энергия в никуда, таланты в песок, нервы в ключья. Пробка, как образ жизни. Брак по интернету, секс по телефону, косметика не для женщин, а для машин, а от женщин не любовь, а прибыль»⁵⁵⁹. В развязке спектакля, напрочь лишенной какой-либо романтики, это

⁵⁵⁶ Там же. С. 160.

⁵⁵⁷ Шейнцис Олег. Айда разорваться! // Сцена. 2005. № 1. С. 18.

⁵⁵⁸ Там же.

⁵⁵⁹ Там же.

были уже «<...> не кареты и даже не экипажи, <...> а скорее *катафалки* (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁶⁰.

Занавес спектакля был выполнен как последовательность четырех черных плоскостей, расположенных друг за другом. Художник так пояснил задачу, которую он решал: «Занавес поднимается вертикально. Последовательно поднимаются каждая из четырех плоскостей. Поднявшись, занавес превращается в систему падуг над залом. Таким же образом занавес опускается, создавая впечатление гильотины»⁵⁶¹. По свидетельству Шейндиса, разные типы колясок и карет были поставлены на сцене так, чтобы возникала или иллюзия бесконечного движения, или впечатление бесконечного стояния «<...> застывшей массы экипажей, которая пронзила театральное здание, не заметив этого»⁵⁶². Их «<...> общая светящаяся масса напоминает то ли развертку вечерней улицы с множеством светящихся окон и уличных фонарей, то ли затонувший „Титаник“, а может „Наутилус“ с оставшимися горящими глазами»⁵⁶³. Над этим бесконечным потоком колясок и экипажей художником был сделан карниз, представляющий собой «<...> живописный коллаж из женских головок <...>. *Коллаж* состоит из копий фрагментов живописных шедевров старых мастеров: Рубенса, Буше, Бронзино, Ватто, Тициана (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁶⁴.

С правой стороны сцены размещался женский мирок Юлии Тугиной, здесь располагалось старинное панно, множество мелких предметов и различных безделушек, а сверху данный уголок, отведенный главной героине сценической версии «Последней жертвы», освещали три люстры. О. Шейндис описал такой использованный в спектакле прием: «<...> один из экипажей сорвется, „дав газу“ и врежется в вертикаль трюмо, деформируя композицию этого интерьерного пятка – места Юлии Тугиной»⁵⁶⁵. Еще одна карета располагалась в другом углу сцены. Данный экипаж был выполнен в стиле XVIII века, в противовес остальным, реализованным в эстетике второй половины XIX столетия. Когда дверцы этой кареты (словно дверцы драгоценного ларца) раскроются, то выяснится, что перед нами своего рода «место обитания» Прибыткова, состоятельного московского дельца. Флор Федулыч в траковке режиссера Захарова и режиссера-сценографа Шейндиса, и в исполнении актера А. Збруева, во-первых, уже не в том возрасте, когда гоняются за последними новомодными моделями «карет», не к лицу ему подобная суэта; а во-вторых, Прибытков был настолько богат, что предпочитал

⁵⁶⁰ Там же.

⁵⁶¹ Там же.

⁵⁶² Там же.

⁵⁶³ Там же.

⁵⁶⁴ Там же.

⁵⁶⁵ Там же.

и вполне мог себе позволить то, что доступно совсем немногим, а именно – обладать «экипажами» уникальными и коллекционными; «каретами»-раритетами, которые всегда актуальны, поскольку находятся вне влияния сиюминутных колебаний моды, вкусовых капризов и проч. Наконец, декорационное решение ленкомовской версии «Последней жертвы» завершала, как считал Шейнцис, движущаяся панорама старой Москвы, которая никак не привязывалась к скоплению на планшете колясок и экипажей, у данной панорамы была своя сценографическая функция: «В финале стремительно бегущая красно-огненная горизонталь (движущейся панорамы. – А. Р.) работает совместно с опускающимся задником-гильотиной»⁵⁶⁶.

В *способе существования актера*, предложенном постановщиком спектакля «Ва-банк» исполнителям соответствующих ролей, присутствовали элементы *техники маски*, то есть артистами использовались приемы, позволявшие им создавать *устойчивые образы* своих сценических персонажей. Е. Губайдуллина по этому поводу написала следующее: «Исполнительница главной роли Александра Захарова утрирует *кукольность* своей героини. На „игрушечность“ образа работает и богатое платье с множеством оборок, и затейливая прическа, и неправдоподобная наивность Юлии Тугиной. В рамках *заданной эстетики* очень точна *клоунесса* Олеся Железняк. Ее Ирина Лавровна похожа на *неуравновешенную марионетку* – то меланхоличную, то не в меру возбужденную. Потешного *увальня Ваньку-встаньку* напоминает ее папенька Лавр Миронович (С. Степанченко) (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁶⁷. Вадим Дульчин Д. Певцова «<...> пустой человек, как и говорит о нем Салай Салтаных»⁵⁶⁸; «<...> маска откровенного *мерзавца и подлеца*, – заметила Н. Агишева, – у него (Д. Певцова; курсив мой. – А. Р.) выглядит как-то плоско»⁵⁶⁹.

Центральным персонажем и, в сущности, главным и положительным героем спектакля «Ва-банк» режиссером был выведен Флор Федулч. Нельзя отрицать наличия определенной логики в том, что актер А. Збруев, блестяще воплотивший образ «нечаянного либерала» Городулина в ленкомовской постановке «Мудреца», пятнадцать лет спустя в спектакле «Ва-банк» сыграл Прибытковва, *современного мажната*, чуть ли не *олигарха*, «Господина Капитала», как написал А. Соломонов, под звуки фанфар «выраставшего из-под земли»⁵⁷⁰. Е. Ямпольская справедливо заметила, что в ленкомовской версии «Последней жертвы» это «<...> коммерсант, который всему на свете знает цену и становится от этого не циником,

⁵⁶⁶ Там же.

⁵⁶⁷ Губайдуллина Е. Миллионы из ларца // СД. 2005. № 2. С. 160.

⁵⁶⁸ Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо // Къ. 2004. 11 нояб.

⁵⁶⁹ Агишева Н. Ва-банк последней жертвы // МН. 2004. 12 нояб.

⁵⁷⁰ Соломонов А. Марк Захаров пошел Ва-Банк // Известия. 2004. 16 нояб.

а ЦЕНИТЕЛЕМ (женской красоты, душевного благородства, высокого искусства)»⁵⁷¹. Благодаря *уникальной фактуре* (как сказали бы артисты) А. Збруева его сценический герой, его Флор Федулыч тактичен, молчалив, сдержан, по-своему элегантен. Н. Агишева написала: «<...> капиталист Прибытков, по пьесе покупающий расположение Тугиной, в спектакле его *завоевывает*. Сделать это ему не трудно, потому что он едва ли не единственный сохранил *чувство реальности* („из-за такой малости, как шесть тысяч, вы унижаетесь?“), *деликатность* (старается спрятать от Тугиной приглашение на свадьбу ее возлюбленного) и даже *доброту* (спасает племянника от долговой ямы). Правда, о любви и здесь речи нет: просто Прибытков *привык* владеть всем красивым и дорогим. „Ва-банк“ – спектакль без любви и даже без жертв, потому что никто не проигрывает: Тугина выходит замуж, а Дульчин устремляется в объятья кучихи Пивокуровой (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁷².

Захаровский спектакль не мыслим без традиционных для режиссерской методологии лидера Ленкома *аттракционов*, острокомедийных эпизодов и точно выстроенных *реприз*. По свидетельству Г. Ситковского, «<...> больше всего зал смеется на репликах интриганки Глафиры Фирсовны (Анна Якунина) и угловатой нимфоманки Ирины Лавровны (Олеся Железняк). Да и глава организованной преступной группировки Салай Салтаных в исполнении Сергея Чонишвили непременно произведет впечатление на всякого»⁵⁷³. В отличие от драматургического первоисточника, где Флор Федулыч просто приглашает Юлию Тугину послушать оперную знаменитость Аделину Патти, которая, как известно, неоднократно приезжала с гастролями в Россию и давала концерты, принимаемые российской публикой триумфально, в ленкомовской постановке «Последней жертвы» Прибытков выписал итальянскую оперную диву специально для Юлии. Захаров тут зло обыгрывает современную реальность, когда любую заграничную суперзвезду (Элтон Джона, Дженнифер Лопес, Кристину Агилеру и др.) или просто медийную знаменитость (как, например, Пэрис Хилтон) можно за тот или иной размер гонорара привезти в Москву, чтобы дать закрытый концерт; или – «попросить» поприсутствовать, как это было в случае с Пэрис Хилтон, на дебютном дефиле дочки, решившей стать дизайнером высокой моды; или – «пригласить» к семейному торжеству, собственному дню рождения, например, да и просто к обеду, почему бы и нет, были бы деньги. В захаровском спектакле, как написал Р. Должанский, в качестве Аделины Патти «<...> из кареты вылезает страшноватый мужик в парике и женском платье и поет что-то сомнительное»⁵⁷⁴. Или еще весьма

⁵⁷¹ Ямпольская Е. Островский и Авось // Русский курьер. 2004. 12 нояб.

⁵⁷² Агишева Н. Ва-банк последней жертвы // МН. 2004. 12 нояб.

⁵⁷³ Ситковский Г. Русь застряла в пробке: «Ва-банк» в Ленком // Г. 2004. 11 нояб.

⁵⁷⁴ Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо // Къ 2004. 11 нояб.

показательный для театра Захарова аттракцион, развернутый в доме вдовы Тугиной и выстроенный на контрапункте «визуальной картин-ки» и репризно произносимого текста реплики, а именно: выведена сценическая фигура «<...> глубоко беременной горничной, которая еле-еле удерживает в руках собственный живот, но при этом (отвечая на вопрос Флор Федулыча, отнюдь не праздно интересующегося личной жизнью Юлии. – А. Р.) питтит, что „мужчины к нам не ходят“»⁵⁷⁵.

«Доходное место» принесло его постановщику успех у широкого зрителя и, что особенно важно, признание в среде шестидесятников, и проложило Захарову дорогу к большому профессиональному режиссерскому будущему. А. Соломонов писал: «В 1989 году Захаров поставил „На всякого мудреца довольно простоты“, <...> укоротив название пьесы: „Мудрец“. В мир, где блистают люстры, льется рекой шампанское, туда, где распределяют богатства, где избранные имеют права над остальными дрожащими тварями, прорывался молодой Глумов. В „Мудреце“ отразилась эпоха перераспределения благ, крушения репутаций, возникновения новых миллиончиков. Спектакль 2004 года по другой пьесе Островского наполнен иным воздухом. И хотя здесь тоже рвутся к деньгам и власти, но, кажется, „доходные места“ уже поделены, репутации устоялись, цены на все виды услуг установились, капиталы приобретены надолго. А кто беден – тому уж не разбогатеть. Поэтому и не тронутся с места кареты – кажется, уже приехали»⁵⁷⁶. Весьма справедливой представляется мысль Н. Агишевой о том, что в спектакле «Ва-банк» «<...> есть режиссерское послание, прочитываемое и в его предыдущих спектаклях: что-то не то происходит. Может быть, *не туда бежим* (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁷⁷. Захаровская постановка, несомненно, содержала в своей художественной ткани элемент *морализаторства*. В. Гончарова написала: «Захаров противопоставляет любовь зрелого человека пошлости и глупости, инфантильности и малодушию, наглости и меркантильности. Он показывает, как важно не терять честь, достоинство, силу характера и т.д., и т.п.»⁵⁷⁸.

В традиционных постановках «Последней жертвы», по мысли Е. Губайдуллиной, Дульчина было «<...> принято изображать ходульным, избалованным красавцем»⁵⁷⁹. И Дульчин в исполнении Д. Певцова (актера, которому амплу героя-любовника не очень подходит) оказался весьма близок общепринятой традиции. Не исключено, что именно это послужило причиной тому, что в спектаклях, следовавших вслед за премьерными представлениями, в роли Дульчина

⁵⁷⁵ Там же.

⁵⁷⁶ Соломонов А. Марк Захаров пошел Ва-Банк // Известия. 2004. 16 нояб.

⁵⁷⁷ Агишева Н. Ва-банк последней жертвы // МН. 2004. 12 нояб.

⁵⁷⁸ Гончарова В. Спектакль «Ва-банк», Ленком // Time Out Москва. 2005. 22 сент.

⁵⁷⁹ Губайдуллина Е. Миллионы из ларца // СД. 2005. № 2. С. 160.

появился В. Раков. Дульчин в его исполнении предстал перед публикой таким, как если бы это был постаревший на пятнадцать лет Глухов из «Мудреца». Со всей очевидностью можно сказать, что судьба не была милостлива к этому типу героя. Возможно, именно поэтому, как написала Е. Губайдуллина, «<...> Дульчин Виктора Ракова – неумная натура, авантюрист, <...> нищий, ловко играющий в богача. Комедия Островского, как сказка, кончается торжеством добродетели. Но последнее слово остается за бессовестным растратчиком чужого. В глубине сцены алым пожаром вспыхивает рисованная панорама старой Москвы. Дикий огонь загорается в безумных глазах Дульчина. Он рвется на охоту за новыми миллионами. История продолжается. В алчном мире купли-продажи подлинным героем способен стать тот, кто не имеет ни гроша за душой»⁵⁸⁰. Герой захаровской версии «Последней жертвы» 2004 года не только растерял юношеские идеалы и принципы, но и утратил те черты Дульчина из комедии Островского, которые делали его привлекательным и для женщин, и для читателей пьесы, и для зрителей ее сценических версий, а именно: Дульчин – человек отнюдь не плохой, но – *избалованный, инфантильный и слабый*. Новейшие времена ожесточили героя В. Ракова, он перестал быть *героем как таковым*.

В спектакле «Ва-банк» место центрального героя и, отчасти, героя *лирического* – занял другой персонаж, Прибытков. В исполнении А. Збруева он должен был стать, по мысли П. Б. Богдановой, выразителем *положительной программы* лидера Ленкома. Автор книги «Режиссеры-шестидесятники» подчеркивала, что Прибытков в захаровском спектакле «Ва-банк» «<...> занят настоящим делом и не надеется на то, что деньги возникнут из воздуха. Его деловая сметка, трезвость ума, обаяние создают тип сильного и положительного человека. Прибытков умеет считать деньги. Возможно, он человек прижимистый. Но главное в нем то, что деньги он *зарабатывает* честным трудом и за это вполне достоин уважения (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁸¹. Конечно, продолжила свою мысль Богданова, «<...> положительные качества Прибыткова в спектакле <...> *сильно преувеличены*. У Островского Прибытков не столь однозначный тип. <...> Но режиссеру <...> важен Прибытков именно как *положительный образ*. Ему нужен *пример*, нужен *идеал*, который можно было бы перенести на действительность. Потому что честные и трудолюбивые прибытковы – залог *процветания* России (курсив мой. – А. Р.)»⁵⁸². Захаров-«шестидесятник», которого искренне волновали судьбы родины, остро нуждался в *идеале, в подлинном герое*, которого он мог бы предложить новым поколениям граждан России

⁵⁸⁰ Там же.

⁵⁸¹ Формула успеха. С. 164.

⁵⁸² Там же.

в качестве *поведенческой модели*; героя, способного привести и граждан России, и саму Россию к успеху и процветанию. Флор Федулыч в траковке М. Захарова и в исполнении А. Збруева – возможный вариант такого *положительного героя*, жизненная стратегия Прибытковца – возможный вариант такой *поведенческой модели*.

Захаров впервые показал сценическую версию гоголевской **«Женитьбы»** на гастролях в Самаре 17 июня 2007 года, роль Кочкарева сыграл А. Абдулов. В период подготовки этого спектакля театр понес существенные потери: 28 февраля 2005 года Н. Караченцов попал в тяжелейшую автокатастрофу, которая прервала его артистическую карьеру; в 2006 году ушел из жизни художник-постановщик О. Шейнцис; болезнь не позволила А. Абдулову сыграть роль Кочкарева на московской премьере 22 сентября 2007 года, его срочно вынужден был заменить С. Чонишвили. Постановка **«Женитьбы»** была приурочена к 80-летию театра, который был открыт в 1927 году как Московский ТРАМ (Театр рабочей молодежи) на тех же основаниях, что и Ленинградский ТРАМ в 1925 году. На московскую премьеру ленкомовской **«Женитьбы»** вышло немало газетных рецензий, но большая часть отзывов была негативной, достаточно привести несколько названий критических статей: **«Не радуется. В Ленкоме сыграли гоголевскую „Женитьбу“»** (Д. Годер); **«Хорошую „Женитьбу“ браком не назовут»** (М. Давыдова); **«Марк Захаров прошелся Гоголем. 80-летний „Ленком“ решил на „Женитьбу“»** (Р. Должанский); **«Тень для „Ленкома“.** Премьере **„Женитьбы“** не хватило народных артистов и государственной любви» (О. Егошина); **«Подколесин на холостом ходу. „Ленком“ отпраздновал юбилей премьерой „Женитьбы“»** (Г. Ситковский); и др.

Рецензенты обратили внимание, что юбилей театра отмечался уже не с тем размахом, как это было 10 лет назад, когда театр приветствовали лично президент РФ Б. Ельцин и мэр Москвы Ю. Лужков; теперь и президент, и мэр были представлены помощниками, причем вице-мэр и главный строитель Москвы В. Ресин при чтении поздравительной телеграммы перепутал ударения в фамилиях юбиляров, в том числе – и в фамилии Н. Караченцова. Авторы критических статей припомнили, что Захаров намеревался собрать в **«Женитьбе»** всех десятилетия народных артистов Ленкома, но собрал только семь (несчастье с восьмым, А. Абдуловым, произошло за неделю до московской премьеры). Наконец, обозреватели не смогли пройти мимо заявления лидера Ленкома о том, что тот хотел бы поставить по гоголевской комедии спектакль **«интересный, короткий и веселый»**⁵⁸³. Сценическая версия **«Женитьбы»** действительно получилась короткой, телевизионный вариант захаровского спектакля, снятый каналом «Культура» в 2009 году, уложился в два часа чистого времени. Трудно с уверенностью сказать, была

⁵⁸³ Цит. по: Должанский Р. Марк Захаров прошелся Гоголем // Къ. 2007. 22 сент.

ли постановка интересный и веселой, но спектакль собирает публику и сохраняется в афише театра и в настоящее время.

У захаровской «Женитьбы» есть определенные переключки со спектаклем А. В. Эфроса (Театр на М. Бронной, 1975), что вполне понятно: сценический шедевр, сотворенный Эфросом на основе гоголевской пьесы, стал своеобразным эстетическим «эталоном мер и весов», с которым любой режиссер нашей страны, имеющий намерение поставить новую сценическую версию гоголевской «Женитьбы», так или иначе вынужден соотносить собственную интерпретацию. О ленкомовской «Женитьбе» с полной уверенностью можно сказать, что это спектакль, который Захаровым был сделан по модели Эфроса. Если говорить о том, какие постановочные ходы и приемы Эфроса встречаются в захаровском спектакле, то в первую очередь стоило бы отметить *актерские пересечения*: роль девки Дуняшки в Ленкоме сыграла А. Волкова, внучка Н. Волкова, исполнившего роль Подколесина в эфросовской «Женитьбе», а роль экзекутора Ячницы и у Эфроса, и у Захарова играл Л. Бронева. Второй важный пункт – это *лирическое толкование* образа Агафьи Тихоновны и О. Яковлевой у Эфроса, и А. Захаровой в постановке ее отца. Наконец, в-третьих – это сходное *мизансценическое решение* эпизода, когда Подколесин на пальцах считал, сколько дней осталось до Екатерининского гуляния, на котором они с Агафьей Тихоновной могли бы встретиться, своих пальцев на руках Подколесину не хватило, и Агафья Тихоновна робко предлагала ему собственную руку...

Но различий, конечно, было значительно больше. Постановка Эфроса по жанру была *экзистенциальной драмой*, в эфросовском спектакле *режиссерский сюжет* – это поиск героями *смысла существования*. Захаровская «Женитьба», как заметило немало число рецензентов, менее всего была постановкой о женитьбе. Лидер Ленкома словно бы вернулся в 1970-е годы, когда режиссеры говорили о современности посредством обращения к классическому репертуару и к использованию *эзопова языка* – языка *иносказаний*. Захаров традиционно активно поработал с текстом комедии Гоголя, многое сократил (оставил, например, только четырех женихов), но многое, что тоже было свойственно лидеру Ленкома, в гоголевском тексте и перемонтировал, и дописал. Подколесин (В. Раков) не просто выступал у Захарова пародийным Гамлетом, решая вопрос, жениться ли ему или не жениться, но жаждал что-то полезное сделать, решиться на какой-то поступок, который изменил бы его жизнь, поскольку, как выражался герой В. Ракова, вокруг «такая скверность»... Но на поступок герой В. Ракова в захаровской «Женитьбе» так и не решился, в самый ответственный момент – спасовал, «соскочил», выпрыгнув в окно. Полная противоположность бездеятельному Подколесину – переполненный дурной энергетикой

и неутомный Кочкарев (С. Чонишвили; в телеспектакле 2009 года и в настоящее время – И. Агапов). Натура деятельная, энергичная, совершенная масса поступков, но поступков вполне бессмысленных, лишенных какого-либо плана и лишь заполняющая внутреннюю пустоту жизни. Дополняла картину Агафья Тихоновна, героиня А. Захаровой никак не могла решиться на выбор, пытаясь из разных качеств претендентов на ее руку и разных частей тела женихов собрать идеальный облик суженого.

Менее всего в спектакле работали мотивы гоголевской чертовщины, решаемые посредством сценографических аттракционов и разного рода шумов и скрипов в звуковом оформлении. Установка захаровского театра на пафос социально-политического толка перевесила имеющиеся в гоголевской «Женитьбе» метафизические мотивы, спектакль продолжил линию таких ленкомовских постановок, как «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2001) и «Ва-банк» (2004), объединенных своего рода метасюжетом – изучением особенностей национального характера, специфики российского менталитета.

Ленкомовская «Женитьба» начиналась с появления семерых Гоголей-музыкантов, одетых в характерные крылатки (художник по костюмам – В. Комолова). Сценические Гоголи разбирали музыкальные инструменты и отправлялись на специально отведенное оркестру место (музыка к спектаклю была написана С. Рудницким). Далее следовал сценографический аттракцион: за пределами авансцены, по центру планшета появлялся спрятанный поначалу в трюме сцены шкаф-трюмо – появлялся и занимал привычное для такого предмета мебели положение за счет поворота на девяносто градусов против часовой стрелки. Этот шкаф-трюмо использовался и как собственно шкаф, и как возможность для исполнителей входа на сцену или выхода с нее. Вслед за шкафом на сцену из трюма посредством люка-лифта, приводимого в действие плунжером, подавалась и лежанка с расположившимся на ней Подколесиным.

Захаровскую «Женитьбу» оформил художник-постановщик А. Кондратьев, ученик О. Шейнциса. Сценография представляла собой *сценическую установку*, обладавшую возможностью частичной *трансформации*, чаще всего – аттракционного характера. Для собственно игры был использовался передний план сцены, три-четыре метра шириной. Остальная часть планшета была скрыта за вертикальной деревянной стеной, состоящей из двух частей. Когда верхняя часть поднималась в колосники, нижняя часть ассоциировалась с забором, что огораживало частные дома. Фрагмент нижней части этого забора стоял на поворотном круге и мог поворачиваться на сто восемьдесят градусов, что превращало квартиру Подколесина в дом Агафьи Тихоновны и наоборот. В стену-забор были встроены двери, которые могли вращаться

как вокруг своей вертикальной центральной оси, так и вокруг горизонтальной центральной оси; и те и другие использовались в сценах, где происходила материализация воображения Агафьи Тихоновны или Подколесина.

Композиционно захаровская «Женитьба» представляла собой *эпизодный спектакль*, ритм постановки регулировался музыкальными отбивками и включением в структуру спектакля множества разного рода *аттракционов* и вставных фрагментов – *номеров* эстрадного характера. В качестве аттракциона как такового можно говорить о прыжке Подколесина «рыбкой» в застекленное окно – классический кинематографический *трюк*, выполняемый каскадером, а Ленкомом безукоризненно осуществленный В. Раковым. Пример *вокального номера* – это пение куплетов свахой Фёклой Ивановной (И. Чурикова): «Ах, какая я была, / Лед колола и плыла. / А теперь какая стала? / Вот пою и то устала!..» В танцевальный номер превращалась сцена, по ходу которой Кочкарев пытался внушить героине А. Захаровой, что его приятель Подколесин робок, и Агафье Тихоновне стоило бы взять инициативу на себя. Тяготение к эстраде и мастерство Захарова при работе с этим жанром сказались в том, как много фрагментов диалогов или монологов были превращены в *репризы* эстрадно-циркового толка. Когда в начале спектакля Подколесин заявлял о своем желании хоть что-то сделать, слуга Степан (И. Фокин) произносил вполне характерную реплику: «Вот хорошо бы хоть что-то! Сваха три месяца ходит!» Услышав рассказ Кочкарева о том, как все изменится в жизни Подколесина, когда в его квартире появится жена, герой В. Ракова восклицал: «Она же будет все портить!» Контраргумент Кочкарева был таким: «Что тут можно еще испортить?!» На вопрос, не любит ли Агафья Тихоновна выпить, Фёкла Ивановна отвечала: «Нет, но пить – пьёт!» Несколькими повторяющимися *репликами-репризами* был снабжен Кочкарев. Например, такая: «Слушай меня, лови кураж!» – предназначалась для поддержания сил и активизации Подколесина. Как, впрочем, и другая: «Я их (женихов. – А. Р.) как котят разбросаю!» Рассчитывая исключить героя Л. Броневского из числа женихов, Кочкарев использовал слабое место экзекютора – страх, что его обманут с приданным, и уверил того, что дом Агафьи Тихоновны вовсе не так хорош, как выглядит. В качестве дополнительного аргумента Кочкарев использовал такую реплику-репризу: «Вы что, не знаете, как сегодня строят?!» Расписывая Подколесину достоинства брака, Кочкарев говорил о том, как приятно, когда жена ласково называет мужа «дурашечка» или «таракашечка», а потом вдруг как-то грустно и со знанием дела добавлял: «Вот женишься – узнаешь, какие пойдут слова...»

Эстрадно-концертный характер исполнения многих номеров был тесно связан с проблемой *способа актерского существования*

в захаровской «Женитьбе», особенно в случае *острохарактерного* решения роли, как это было сделано И. Чуриковой, О. Янковским (Жевакин) и А. Збруевым (Анучкин), которые довели степень остроты и концентрации свойств своих персонаж до предела, превратив играемые сценические образы в *маски*. Такое решение далеко не у всех рецензентов вызвало одобрение, вот точка зрения Г. А. Заславского: «Маски – пожалуй, самый верный ключ к захаровской „Женитьбе“, каждый герой – носитель *яркого характера*, каждый – *маска*. Кто-то (я, например) скажет: хороша Инна Чурикова, сваха, пусть в знакомой манере, однако же доведенной до *гротескной яркости*. Играет этакую сексуально озабоченную бабу, которая сама еще хоть куда. А вся радость женитьбы, убеждает она других, и сама так считает, – конечно, в том, что ниже пояса <...>, игривая – дальше некуда... А Збруев (отставной пехотный офицер Анучкин) не хорош, играет со страшным пережимом... Но это ж маска, ответят „изнутри“ (из Ленкома; ранее курсив мой. – А. Р.). Да, наверное... Но какая-то... уж больно такая... Уж больно скучно яркая, неинтересно яркая, жаль, что такой хороший артист и так вот... маскируется»⁵⁸⁴. Не менее жесткую оценку манере артистического исполнения в «Женитьбе» дала М. Ю. Давыдова: «<...> в этом спектакле участвуют разом – Инна Чурикова, Леонид Броневой, Олег Янковский, Александр Збруев, Сергей Чонишвили, Александра Захарова, Игорь Фокин, Маргарита Струнова... И играют они на полную катушку. И характер себе каждый придумывает. Сильно потрепанная жизнью сваха Чуриковой, например, выпивает. В ней есть кураж бомжихи, которую вот-вот судьба одарит очередным штофом с бесцветной горячительной жидкостью. Олег Янковский играет скромного недотепу. Александр Збруев – суетливого дурака. Леонид Броневой – неотразимую вальяжность. Что играет Виктор Раков (Подколесин), я, по правде говоря, не до конца поняла, но играет он темпераментно. Вращает глазами, заплетается в собственных ногах, смешно изображает косноязычие»⁵⁸⁵. И если Давыдова признавала ленкомовскую эстраду *хорошей, качественной и высококлассной*⁵⁸⁶, то Р. П. Должанскому захаровская «Женитьба» напомнила *юбилейный капустник*⁵⁸⁷. Телевизионная версия ленкомовской постановки дает основание утверждать, что всякое появление на сцене ведущих захаровских актеров носило характер законченного *номера*, имевшего завязку, кульминацию и развязку и сопровождаемого зрительскими аплодисментами в начале и в конце.

⁵⁸⁴ Заславский Г. Марк Захаров вернул графу «против всех». Премьера «Женитьбы» в театре «Ленком» // Новая газета. 2007. 24 сент.

⁵⁸⁵ Давыдова М. Хорошую «Женитьбу» браком не назовут // Известия. 2007. 25 сент.

⁵⁸⁶ См.: Там же.

⁵⁸⁷ См.: Должанский Р. Марк Захаров прошелся Гоголем // Къ. 2007. 22 сент.

Завершал спектакль столь характерный для Захарова *открытый финал*, он был поручен Гоголям-музыкантам, которые снимали маски и играли красивую мелодию, оставляя публике надежду на перемены к лучшему.

Захарова молодая московская театральная критика в 2000-е годы «бросила с парохода современности». М. Ю. Давыдова в очерке «Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей» отметила: «Представим себе невероятное. Марк Захаров родился не в СССР, а в какой-нибудь из стран процветающего (вариант – загнивающего) Запада. Лучше всего в Америке. Еще лучше – в Нью-Йорке. Что бы он там делал? Кем бы он там стал? Думаю, он ставил бы мюзиклы на Бродвее. Наверняка был бы жутко знаменит. Вряд ли писал бы в *New York Times* свои заметки о том, как обустроить американскую театральную систему. Вряд ли вступал бы в какую-нибудь партию, а потом выступал из нее, публично сжигая билет. Вряд ли предлагал бы заменить диктатуру пролетариата (или, скажем, диктатуру масс-медиа) диктатурой совести. Но Марк Захаров родился в Стране Советов, где художнику было прямо-таки неприлично стоять в стороне от общественных проблем, не думать о судьбах родины и не вступать в сложные садомазохистские и льстиво-фрондерские отношения с властями. И Марк Захаров вступал – обличал, намекал, боролся за хорошую советскую власть, чистил себя под Лениным, а потом призывал поскорее вынести его из Мавзолея, хотя всем было абсолютно ясно, что этого самого Ленина он (как и большая часть страны) видел в гробу в белых тапочках – других забот навалом»⁵⁸⁸. Единственное театральное достижение Захарова, по мнению Давыдовой, – это постановка рок-оперы «Юнона и Авось»⁵⁸⁹. Конечно, такая точка зрения неверна, поскольку она игнорирует конкретно-исторический контекст времени, в котором работал Захаров-режиссер, рисует лидера Ленкома карьеристом и приспособленцем и отказывает Захарову в приверженности идеям и идеалам шестидесятничества.

Перешагнувший рубеж 70-летия лидер Ленкома отдавал себе отчет в том, что его контакты с современностью далеки от идеала, а значит – настало время подводить итоги.

⁵⁸⁸ Там же. С. 119.

⁵⁸⁹ См.: Там же. С. 119–121.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ
МАРК ЗАХАРОВ:
ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ

Для подведения творческих и жизненных итогов Захаров выбрал последнюю пьесу А. П. Чехова, премьера спектакля «Вишневый сад» состоялась 12 июня 2009 года в Петербурге и 23 сентября 2009 года в Москве.

Захаровская постановка традиционно нашла широкий отклик в критике (преимущественно московской, по понятным причинам) и отклик традиционный для последних полутора-двух десятков лет агрессивно негативный – большая часть обозревателей категорически не приняла ленкомовскую интерпретацию чеховской пьесы, достаточно привести названия некоторых статей: «Марк Захаров продал „Вишневый сад“»; «Марк Захаров превратил „Вишневый сад“ в комикс»; «Подстрочник к „Вишневому саду“ заменил классическую пьесу»; «Клюква в „Вишневом саду“»; «Садовое товарищество»; «Усталые игрушки»; «Без леденца»; и др. Имеет смысл, принимая во внимание названные и еще не названные рецензии и опираясь на собственные зрительские впечатления, в спокойной и нейтральной академической манере проанализировать использованные в данной постановке приемы и методы режиссерской методологии Захарова, определить основные ее параметры (сюжет, жанр, способ компоновки материала – и пр.) и сформулировать смысл заключенного в ней режиссерского высказывания.

Захаров в основу своих спектаклей, особенно – по классической драматургии, закладывал тщательно проработанный и выверенный режиссерский сценарий, в котором, как правило, литературный материал подвергается радикальному переосмыслению и переструктурированию. Не стал исключением и ленкомовский «Вишневый сад». Не отказывая Захарову-режиссеру в праве на жесткую интерпретацию чеховской пьесы, театральные обозреватели встретили в штыки ее результаты. Д. Годер написала о работе режиссера с литературным материалом следующее: «В его (Захарова. – А. Р.) переделке пьесы очень сильно сокращена (спектакль идет около двух часов), в ней нет множества внутренних сюжетов (например, практически исчез Епиходов), порвались чуть не все причинно-следственные связи, но вместо этого не появилось

совсем ничего»⁵⁹⁰. Критика ждала от постановщика привычных прямых аллюзий на современные события и – не обнаружила их. «Ибо никаких аллюзий в спектакле Захарова нет, – утверждала М. Давыдова. – Говоря словами Воланда, чего нихватишься, ничего нет. И это можно считать подлинной революцией в русском театре, ибо впервые „Вишневый сад“ поставлен в сущности ни о чем»⁵⁹¹. И, как следствие, еще один вывод: «Пусть лучше свежая клюква да клубничка, чем тухлые сентенции: „Вся Россия – наш сад“. На эту некогда актуальную тему худруку „Ленкома“ сказать уже явно нечего»⁵⁹². Это не так. В захаровской версии «Вишневого сада» есть внятный и выстраданный режиссерский сюжет, включающий в себя и остросовременные аллюзии (Захаров без них не Захаров), и небанальную рефлексию постановщика на темы судеб отчества, присущую лидеру Ленкома на рубеже XX – XXI столетий и в годы текущего XXI века и явственно выраженную в таких поздних программных работах, как «Варвар и еретик» (1997), «Мистификация» (1999), «Шут Балакирев» (2002), «Ва-банк» (2004) и др.

Спектакль начинался энергично, с быстрой переключки голосов и ночного переполоха в старом барском доме, вызванного локомотивным гудком прибывшего и, конечно же, опоздавшего поезда. Зачин постановки сразу задавал стремительный темп развития событий и, вместе с тем, концентрацию их на основе монтажного построения режиссером сложного многоголосия тем и мотивов (вместо традиционных причинно-следственных связей, которые, как справедливо заметила Д. Годер, в захаровском спектакле разорваны⁵⁹³ – разорваны по причине особенностей *режиссерской манеры* лидера Ленкома).

Оформил спектакль А. Кондратьев, который на должном уровне продолжил сценографические традиции О. Шейнциса и соорудил на планшете конструкцию, обладавшую большим потенциалом для трансформации и создания режиссерских аттракционов и сценических метафор. Н. Агишева заметила: «На сцене нет даже намек на цветущие деревья – один часток голых прутьев»⁵⁹⁴. «Вместо усадьбы Раневской, – написала А. Шендерова, – художник <...> выгородил на сцене огромную стеклянную веранду, легко перемещающуюся, отчего пространство мгновенно меняется. Деревянные балки давно потемнели и изъедены жучком (реплика Раневской „я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом“ в финале реализуется буквально). Однако света на этой веранде мало и вишневых веток в окнах не видно. В глубине сцены торчат тревожные, острые пики камышей. Так вот в чем

⁵⁹⁰ Годер Д. Только вопросы // Время новостей. 2009. 25 сент.

⁵⁹¹ Давыдова М. Клюква в «Вишневом саду» // Известия. 2009. 29 сент.

⁵⁹² Там же.

⁵⁹³ См.: Годер Д. Только вопросы // Время новостей. 2009. 25 сент.

⁵⁹⁴ Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. 2009. 28 сент.

дело: болото наступает на дом и глушит сад. Поэтому, когда вернувшись из Парижа Раневская, топнув ножкой, кричит: „Я хочу видеть мой сад немедленно!“ – домочадцы лишь опускают глаза»⁵⁹⁵. Центром конструкции А. Кондратьева являлась составленная из отдельных створок стеклянная стена, позволяющая открывать окна и интегрированную в одну из створок дверь. В начале спектакля эта стена располагалась с левой стороны сцены и простиралась на всю ее глубину. Лопахин (А. Шагин) после реплики, в которой он задавался вопросом, вспомнит ли его Раневская после пяти лет, прошедших со дня их последней встречи, смотрел в одно из стекол стены как в зеркало, словно хотел убедиться, что за эти годы совсем не изменился. Стена начинала перемещаться слева направо, словно бы наступая на Лопахина, и занимала на сцене среднее положение, деля подмостки на левую часть (здесь присутствовал «многоуважаемый шкаф» и будут появляться, по мере необходимости, стол и стулья) и правую часть – из предметов интерьера тут фигурировал только бильярдный стол. Лопахин покидал сцену, а слева появлялся Фирс (Л. Бронева) с маленьким букетиком цветов в вытянутой вперед правой руке, и вместе со старым слугой в спектакль вводилась тема памяти. Из глубины фронтально, прямо на зрителей, раскинув в стороны руки, словно птица, на сцену стремительно не входила – влетала Раневская (А. Захарова) в сопровождении Гаева (А. Збруев), Ани (А. Марчук), Вари (О. Железняк), Яши (Д. Грошев), Дуняши (С. Илюхина), Епиходова (П. Капитонов) и др. А еще руки этой Раневской были раскинуты в стороны – будто для объятий с ее милым старым домом и его обитателями.

Вряд ли является правдой утверждение, что захаровский спектакль «рассыпается с первых минут», как и фраза о «бесмысленности и необязательности каждого слова»⁵⁹⁶ в данной постановке. Пользуясь своими литературными способностями, Захаров в присущей ему манере не только сократил текст чеховской пьесы, но и переструктурировал часть реплик (сталкивая их, как правило, в контрапункте), и изменил смысл некоторых из них, вводя в сценический текст вербальные «отсебятины». Лидер Ленкома никогда не разрывал связей с эстрадными опытами своей «режиссерской юности», любовь к хорошо поданной репризе видна едва ли не в каждой захаровской постановке. В спектакле по чеховскому «Вишневому саду» за репризы (как и за остросовременные аллюзии) отвечал Фирс, ибо в данном искусстве вряд ли кто-то был способен конкурировать с Л. Броневым и с присущей ему манерой иронично-отстраненной игры. Вот и на возмущенное замечание Гаева: «Поезд опоздал на два часа, каковы порядки!» – Фирс Бронева, выдержав

⁵⁹⁵ Шендерова А. Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу // INFOX.ru. 2009. 25 сент.

⁵⁹⁶ Годер Д. Только вопросы // Время новостей. 2009. 25 сент.

паузу и сделав широкий взмах рукой, бросал следующую реплику: «Порядки у нас – кончились! Таперича – беспорядком живем!..»

Когда Раневская, наконец, оставалась на сцене одна, она как-то по-детски садилась то на один стул, то на другой, распахиwała оконную створку – и лицом к лицу сталкивалась с Лопахиным, но оставались они – по разные стороны стеклянной стены, условно обозначавшей дом: она – внутри, он – вне его. Словно режиссером с самого начала задавалась тема *несовместности* этих двоих, старый дом – разделил их навсегда.

Все без исключения рецензенты благосклонно отнеслись к выбору А. Шагина на роль Лопахина и к работе этого исполнителя. Лопахин Шагина очень молод, у него по-тинейджерски резкая манера говорить и жестикулировать, руки чаще всего по-мальчишески засунуты в карманы брюк, его костюмы – дорогие и стильные и, в отличие от остальных персонажей, почти современные – именно этой генерацией молодых, энергичных и увлеченных делом людей, по мысли режиссера, в настоящее время формируется будущее России. Вряд стоит полагать, что Лопахин Шагина – alter ego Захарова; вряд ли лидер Ленкома был в восторге от будущего, которое строили такие вот лопахины, но это – реалии сегодняшнего дня, констатировал постановщик, в центре внимания которого всегда находились актуальные социально-политические проблемы и который всегда отличался острейшим чутьем на вызовы современности. В диалоге Раневской и Лопахина, перенасыщенном эротическими токами и флиртом, невозможно было не обратить внимания на то, как переставлены акценты в адресованной Раневской реплике Лопахина: «У меня к вам, Любовь (длинная-длинная пауза. – А. Р.) Андреевна, разговор». Сцена Раневской и Лопахина, прерванная приходом домочадцев (как, впрочем, и все последующие), вводила в спектакль важнейшую, пожалуй, тему – тему любовную. Строение упомянутой лопахинской реплики, а именно – столкновение в ней «любви» и «разговора», было распространено на весь спектакль, где тема любви постоянно контрапунктно сталкивалась с темой разговоров о проекте сноса старого помещичьего дома и превращения вишневого сада в дачные участки – проекта, которым Лопахин увлечен не менее (а возможно – и более), чем Раневской.

Именно эта составляющая *мотивной структуры* постановки вызвала наиболее острые возражения рецензентов. «На сцене „Ленкома“ Александра Захарова играет Раневскую-нимфоманку, – написала О. Егошина. – И какую! Просто на секунду наедине с мужчиной (особенно молодым) нельзя оставить: мигом набросится, ойкнуть не успеешь»⁵⁹⁷. М. Давыдова заметила: «<...> спектакль распадается на эстрадные шутки, условно связанные общим сюжетом, и ряд

⁵⁹⁷ Егошина О. Усталые игрушки // Новые известия. 2009. 28 сент.

лирических сцен, в которых задействованы страдающая легкой формой нимфомании Раневская (Александра Захарова) и кажущийся совсем еще мальчиком Лопухин (наделенный весьма мощной сценической харизмой Антон Шагин). Их отношения, сопровождаемые красивой музыкой, отчего-то имеют весьма суматошный характер и больше походят на роман двух подростков, которым родители строго запретили оставаться друг у друга на ночь»⁵⁹⁸. Стоит заметить: даже при условии, что приведенные и множество аналогичных высказываний театральных обозревателей достоверны, ничего принципиально нового режиссер тут не предложил. Как справедливо (но по другому поводу) заметила М. Давыдова, в более чем столетней сценической истории «Вишневого сада» бывали самые разные решения, в том числе – и образа Раневской. Например, у Л. Трушкина, которого упоминала в своей рецензии Давыдова, Т. Васильева играла Любовь Андреевну нимфоманкой и наркоманкой-кокаионисткой (антреприза Л. Трушкина «Театр Антона Чехова», 1990).

Следует подчеркнуть, что любовные сюжеты у А. П. Чехова выступают в качестве *конструктивной основы* его пьес (по крайней мере – таких, как «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад»; и в последней – «пудов любви» не меньше, чем в первой из перечисленных). Выбор на роль Раневской А. Захаровой (вместо ожидаемой многими Инны Чуриковой⁵⁹⁹) и сама трактовка этого образа неотрывны от сценической интерпретации «Вишневого сада» в целом и тесно связаны с *жанром* ленкомовского спектакля. Н. Агишева заметила: «Кому, как не постановщику, известно, что наиболее сильная сторона дарования актрисы Александры Захаровой (Раневская) – это *мгновенные переходы* от слез к смеху, от трагического к бытовому и эксцентричному (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁰⁰. Таков и весь спектакль – стоит напомнить, что в афише режиссер подчеркивал: сценическая версия была сочинена им по *комедии* А. П. Чехова. «У Захарова <...> горькое шутовство, трагическая нелепость не столько жизни чеховских героев, но всех нас, стало главным, – писала А. Шендерова. – Спектакль посвящен памяти Олега Янковского. Год назад он начинал репетировать роль Гаева вместе с Александром Збруевым. Теперь Янковского нет, но, когда смотреть „Вишневый сад“, сходу вспоминается, как в „Найке“ Тригорин Янковского едва успевал перепрыгивать из будуара Аркадиной в постель Нины Заречной. Эту чеховскую *комедию* Захаров тоже ставил как *фарс* (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁰¹. Вот еще одна точка зрения: «Режиссер намерен

⁵⁹⁸ Давыдова М. Клюква в «Вишневом саду» // Известия. 2009. 29 сент.

⁵⁹⁹ См., напр.: Заславский Г. Без леденца // НГ. 2009. 28 сент.

⁶⁰⁰ Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. 2009. 28 сент.

⁶⁰¹ Шендерова А. Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу // INFOX.ru. 2009. 25 сент.

вывернуть пьесу, чтобы вместо априорного сострадания к гибнущим, тонко устроенным созданиям, не приспособленным к новым правилам игры, мы вгляделись в этих живущих мимо жизни бездарей, которые не только вишневый сад – себя пустили на ветер. Субъективный план Захарова – поставить *жесткую комедию* (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁰². Ж. Зарецкая обращала внимание на намерение режиссера сделать из «Вишневого сада» «трагическую комедию»⁶⁰³. Учитывая общий зрительский опыт современной публики (и не только и не столько опыт театральный, но скорее – опыт кинематографический), можно было бы в качестве жанрового определения ленкомовской постановки предложить и такое: «черная комедия».

Спектакль Захарова нельзя назвать многоэпизодным в классическом понимании, когда каждый фрагмент постановки представляет собой законченное действие и собственную драматургическую структуру (начало, середину и конец; завязку, кульминацию, развязку; и пр.). Но в ленкомовском «Вишневом саде» несомненно членение действия на фрагменты (для простоты в дальнейшем именуемые сценами или эпизодами), обретающими окончательный смысл за счет монтажного их сочленения, причем скомпонованы они по контрасту (смешное – грустное, лирика – буффонада, пафос – буффонада, высокое – низкое, и т.д.; особо стоит выделить монтажный контраст по внутрисюжетному содержанию). Вот на сцене появлялся Яша, без долгих слов он почти выталкивал Дуняшу в сторону и, спросив для порядка: «А вы у нас кто?» – сразу переходил к смачному поцелую, чем приводил горничную в восторг. В происходящее вмешивалась Варя и пыталась строгим взглядом образумить лакея, но он проделывал ту же операцию и с ней (ему ведь все равно, с кем целоваться), а получив от Вари пощечину – Яша ничуть не расстраивался. С этим фрагментом контрастно сопоставлялся переполненный лирикой эпизод, в котором зарождающимся отношениям Раневской и Лопухина старался помешать Гаев, ревнующий сестру к мальчишке и выскочке. В этой сцене (как и во многих других, далее) был использован контрапункт произносимого персонажами текста и пластической игры актеров (то, что в театре Мейерхольда называлось приемом переключения, когда пластический ряд роли изменяет, переключает смысл ряда словесного). Раневская, слушая, как Лопухин говорил ей о том, что любит ее как родную и, пожалуй, больше, чем родную, рассеянно и чуть ли не машинально расправляла упавшие на лоб Лопухина пряди волос. Входил Гаев с явным намерением разрушить сложившийся тет-а-тет и, не обращая внимания на невнимательность сестры, по-прежнему поглощенной приведением в порядок лопахинской шевелюры, рассказывал, кто из домочадцев умер за время

⁶⁰² Токарева М. Гибель стеклянного дома // Новая газета. 2009. 10 июня. № 61.

⁶⁰³ Зарецкая Ж. Нескучный сад // Империя драмы. 2009. №29. Октябрь.

отсутствия Раневской. Первым сдавался «мальчишка» – Ермолай Алексеевич сам приводил свою прическу в порядок, отбросив ладонью пряди волос назад, и напоминал Любови Андреевне о важности предстоящего им *разговора*, о котором Речь уже шла ранее.

Н. Агишева писала: «Безжалостно убрал из пьесы всю лирику, Захаров не тронул отношения Лопухина и Раневской – и актеры замечательно играют сложные, по-настоящему любовные сцены, между ними есть электричество, которое и мертвое пространство вокруг заряжает жизнью, обещанием счастья, конечно, напрасным, как всегда у Чехова. Поэтому после поцелуя Раневская требует музыки, еврейского оркестра – это психологически точно и понятно, жить хочется, вот только дышать нечем»⁶⁰⁴. Любовные мотивировки поступков персонажей заметно потеснили в захаровском спектакле все остальные. Так происходило в сцене, где обитателям вишневого сада был представлен лопухинский план спасения имения. Раневская искренне полагала, что разговор, о котором вел речь Лопухин, должен быть посвящен ей, а потому поначалу была сбита с толку и несколько растерянно слушала увлеченную речь молодого человека об удобном расположении ее владений по отношению к железной дороге и речке и о тех перспективах, что сулил ей дачный бум. Раневская не сразу улавливала суть того, о чем шла речь, и ее негодование в связи с планами Лопухина снести дом, где прошло детство, превратить имение, где на речке утонул ее сын Гриша, в дачные участки – многократно усиливалось горечью пережитого личного разочарования.

Разочарован был и Лопухин, обнаружив, что его перестали слушать, что все его аргументы в пользу собственного проекта, все напоминовения о неумолимо приближающихся торгах и, наконец, его реплика «Тут выхода нет!», – тонули в смехе обитателей барского дома и пресеклись встречными возражениями Леонида Андреевича – мол, не может такого быть, чтобы не было выхода, и его же, Гаева, репликой-заверением: «Ермолай, как вас там... Ну, будем думать...» Лопухин сделал попытку обратиться непосредственно к Раневской, в одиночестве сидевшей у расстеленной на планшете карте ее владений, но, весь поглощенный своим планом (рассказом о том, что ныне дачник только чай пьет, а в будущем, может так случиться, он на своей десятине займется хозяйством, и тогда железная дорога...), Ермолай Алексеевич даже не заметил, как Любовь Андреевна за его спиной встала со стула и ушла; обернувшись, он обнаружил лишь Варю, с недовольным видом и намеренно шумно убирающую посуду.

Диалог между персонажами спектакля строился режиссером в духе театра абсурда, реплики, расположенные, казалось бы, по случайностному принципу, монтажно взаимодействовали друг с другом,

⁶⁰⁴ Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. 2009. 28 сент.

обнаруживая до поры скрытые смыслы. Особая роль тут отведена была Фирсу, именно герою Л. Броневого предоставлена Захаровым возможность многократного повтора реплик (варьируемые на разные лады рассказы Фирса о том, какие урожаи вишни были 50–60 лет назад и что с ней только не делали: сушили, мариновали и пр.). Лишь на первый и поверхностный взгляд реплики Фирса выглядели бессвязными речами выжившего из ума старика. Сопоставленные *контрапунктно* с высказываниями других персонажей, высказывания Фирса высвечивали важные смысловые акценты захаровской постановки. Так в сцене, где Фирс вспоминал, как несчастье случилось (крепостным воля вышла, и люди радовались, «воля!», «воля!», а чему радовались – сами не знали...), монолог героя Л. Броневого режиссер сопровождал танцем Шарлотты с характерными резкими и ломаными движениями. Фирс обращал внимание всех на данную фигуру, словно на иллюстрацию, до чего же довела людей та самая «воля», и добавлял, что смотреть на эту картину – страшно. Вот еще пример монтажа реплик, когда каждый говорил о своем (Фирс – рассказывал Лопяхину о вишне, которую в прежние времена возами отправляли на продажу; Раневская – о своем имени), но сопоставление произносимого высвечивало дополнительные смыслы.

Гаев. (Фирсу) Не мешай Ермолаю думать.

Раневская. Как можно снести дом, в котором живут люди? Как можно вырубить вишневый сад?

Фирс. Можно, все можно. Засушить ее можно...

Раневская. Что ты говоришь, Фирс, подумай!

Фирс. Я думаю, думаю...

Так «размышления» Фирса, с одной стороны, противопоставлены четкому, ясному и прагматическому мышлению Лопяхина, а с другой – дезавуировали «думы» Гаева, посвященные спасению имения (хорошо бы – получить наследство; или – взять у некоего генерала денег в долг, под вексель; или – поступить на службу в банк; или – отправить Аню к богатой ярославской бабушке...). Жестокая ирония заключалась в том, что Гаев и Фирс, как отметил последний, одинаково думают – то есть, по меньшей мере, с одним и тем же плачевным результатом.

Если искать среди действующих лиц захаровского «Вишневого сада» персонаж, выступающий как своего рода *alter ego* режиссера, то это, без сомнения, Гаев. А. Збруев, как уже говорилось ранее, был вторым в списке исполнителей этой роли, изначально предназначавшейся О. Янковскому – *лирическому герою* Захарова в таких его программных работах, как «Обыкновенное чудо» (1978; Волшебник), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979; барон Мюнхгаузен, говорящий только правду), «Оптимистическая трагедия» (1983; капитан Беринг), «Диктатура совести»

(1986; Посторонний), «Чайка» (1994; Тригорин), «Шут Балакирев» (2002; царь Петр) и др. Волею трагических обстоятельств роль Гаева в спектакле, посвященном ушедшему из жизни Янковскому, стала ролью единственного исполнителя – Збруева. Гаев немолод и очень одинок, ему уже не с кем поговорить об идеалах добра и справедливости, о декадентах и прочем в том же духе; ему уже не с кем поиграть на бильярде; возможно, именно поэтому он так тянулся к сестре, стремясь обрести в ее лице по-настоящему родственную душу, и так раздражался в связи с ее влечением к «мальчишке» Лопяхину. Ж. Зарецкая заметила: «Ну не может быть, чтобы такой сад продали за долги! Ну не может!» – кенарем заливается персонаж А. Збруева, и ни разу еще на моей театральной памяти демагогия Гаева не была так тесно связана <...> с ощущением того, что есть-таки на свете вещи, которые не продаются ни при каких условиях. Как любовь. Как с божьей помощью сотворенная человеком красота. Разумеется, этот Гаев неуловимо похож на другого збруевского героя, либерала Городулина из <...> «Мудреца». Тот на уморительной тачке с клаксоном переезжал с одного митинга на другой. А этот по любому поводу собирает митинг в своем доме и оправдывается <...>: «Ну не могу я молчать. Я же человек 80-х годов»⁶⁰⁵. М. Токарева очень точно написала: «В его устах „я человек 80-х годов“ звучит странным узнаванием, почти как „я человек оттепели“»⁶⁰⁶.

Захаров формировался как режиссер в 1960-е, в годы «оттепели», а наиболее активный период его профессиональной и публицистической деятельности оказался связан как раз с 1980-ми годами – временем заката эпохи «развитого социализма» и периодом Перестройки (по сути, «второй оттепели»). Именно в этот период посредством спектаклей, газетных и журнальных статей и несметного количества телепередач лидером Ленкома было высказано очень и очень многое, в том числе и то, о чем другой – позднее постарался бы забыть. Но только не Марк Анатольевич Захаров, который по-прежнему не изменил своей установке быть ироничным по отношению к собственной персоне и признавать свои ошибки и заблуждения, присущие ему – в том числе и в период, когда режиссер считал себя либералом. Вот и тяга Гаева к праздному словесоворению в захаровском спектакле жестко пресекалась монтажными стыками – как, например, в сцене с гимном в честь «многоуважаемого шкафа», где избыточно пафосная речь Леонида Андреевича была оборвана шумно-буффонным аттракционом появления из недр шкафа Шарлотты (А. Виноградова).

Сцены, сопутствующие в чеховской пьесе звуку лопнувшей струны, в спектакле Захарова разворачивались на берегу той реки, где утонул Гриша, сын Раневской. Декоративно оформлен данный эпизод

⁶⁰⁵ Зарецкая Ж. Нескучный сад // Империя драмы. 2009. №29. Октябрь.

⁶⁰⁶ Токарева М. Гибель стеклянного дома // Новая газета. 2009. 10 июня. № 61.

был очень просто: на заднем плане параллельно рампе располагалась уже упоминавшаяся раньше стена из высохшего камыша, в центре планшета находилась небольшая лодка-плоскодонка с вставленными в уключины веслами. Фрагмент действия с участием Шарлотты, Эпиходова, Дуняши и Яши завершался любовной сценой двух последних. Комедийный и грубо-эротический характер этого эпизода создавался за счет *ролевой инверсии* (активной стороной выступала тут Дуняша) и *контрапункта текста и пластики* (Дуняша, произнося реплику: «<...> я такая тревожная, беспокойная <...>. Яшенька, я так боюсь <...>», – жадно лапала своего «милого друга», пыталась забраться ему в штаны и пр.). Данная сцена выступала в качестве контрастного фона для выстраивания отношений Раневской, Лопахина и Гаева, вернувшихся из поездки в город.

Лопахин с упорством, достойным лучшего применения, опять напоминал владельцам вишневого сада, что время стремительно уходит, что скоро торги, что имение приглянулось богачу Дериганову, который собирался лично присутствовать в торгах... Но Раневская была занята другим (точнее, как скоро выяснилось – мыслями о нем, Ермолае Андреевиче) и почти не реагировала на очередное предложение Лопахина сдать принадлежавшие ей земли в аренду под дачные участки. Все менялось, когда входил Гаев и наткнулся на произнесенную резко и не без раздражения реплику сестры: «Что, Лень?!» Впрочем, смущаться своим положением «третьего лишнего» и отступать Гаев не собирался, брат и сестра были вполне солидарны в неприятии бизнес-предложения Ермолая Андреевича, вот только придумать что-либо альтернативное его проекту они оказывались не в силах. Оставшись, наконец, наедине с Лопахиним, Любовь Андреевна получила возможность выговориться, рассказать своему молодому поклоннику о собственной грешной и неудачной жизни. В дальнейшем сцена строилась как соединение монологов двух людей, которые не слушали и не слышали друг друга, да это, по большому счету, было совсем не важно, ибо их непреодолимо влекло друг к другу. Данное взаимное притяжение только усиливалось на фоне произносимых Раневской реплик о том, что Лопахину жениться надо, жениться на Варе, она девушка хорошая, из простых...

Свидание этих двоих вновь нарушалось приходом третьего – входил Гаев, вставал за спиной Лопахина, почти плотную. И Раневская, через паузу, с еще большим раздражением и почти нескрываемой досадой опять произносила: «Что, Лень?!», – переводя драматический, по сути, эпизод в сцену комическую. Гаев, словно возвращаясь к предшествующему эпизоду, где он не мог предложить ничего, что спасло бы их имение, сообщал: «Мне предлагают место в банке, <пауза> шесть тысяч в год, <пауза> буду думать».

Н. Агишева заметила, что в спектакле Захарова звука лопнувшей струны попросту нет⁶⁰⁷. И это – важная составляющая режиссерского прочтения «Вишневого сада». Захаров решительно вычеркнул из сценического текста все, что выходило за рамки реальной жизни героев своей постановки, их судьбы – только и исключительно в их собственных руках, и судьбы их таковы, каковы они сами. Именно по этой причине в захаровской версии «Вишневого сада» была радикально сокращена и роль Епиходова (с ним не то что двадцати двух несчастий – и одного-то несчастья не случилось, если не считать, конечно, типичного для лидера Ленкома аттракциона – фокуса Шарлотты, «заставившей» выстрелить незаряженный револьвер конторщика), а также затушевано символическое значение Симонова-Пищика (С. Степанченко) как человека, слепо верящего в удачу и ставшего, в конечном счете, «обладателем выигрышного билета» в виде ценной белой глины, которую нашли англичане на его земле. Отсюда же – и столь радикальная трактовка образа Пети Трофимова. Г. Заславский писал: «Самое, пожалуй, спорное режиссерское решение связано с фигурой Пети Трофимова. В этом вечном студенте, который с радостью прощается с вишневым садом и приветствует новую жизнь, прежде видели буревишника революций, фигуру в советском театре безусловно положительную <...>. Марк Захаров отдает эту роль Дмитрию Гизбрехту, который некоторое время назад обратил на себя внимание бессловесной ролью обитателя психиатрической клиники в спектакле „Пролетая над гнездом кукушки“. Он очень эмоционально передвигался, какими-то синкопирующими прыжками, в глубине сцены, а когда выходил вперед, его лицо выражало невероятную гамму невысказанных слов и чувств... Почти без изменений, лишь приглушив те „сумасшедшие“ прыжки, он перешел в „Вишневый сад“. Появились слова. Но почти каждое слово дается герою с трудом – лицо перекошено нервными тиками, страданием. Когда этот Петя говорит, что он выше любви и зря, мол, Варя волнуется по поводу его возможной связи с Аней, дочерью Раневской, поневоле недоумеваешь: странная Варя! Какая тут может быть связь?!..»⁶⁰⁸.

И вполне закономерно, что такой Трофимов был жестко противопоставлен Лопухину. Аня просила Раневскую, защищая облезлого барина от нападков Вари, чтобы вечного студента не заставляли спать в бане, а устроили – непосредственно в барском доме. Диалог дочери и матери предоставил режиссеру прекрасную возможность посредством монтажа реплик поставить Петю Трофимова в комическое положение.

Аня. <...> И ты ошиблась, мама. Ну он же (Петя. – А. Р.) возмужал.

Раневская. Ой, боже мой!..

Аня. И даже похорошел.

Раневская. Вот беда какая!..

⁶⁰⁷ См.: Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. 2009. 28 сент.

⁶⁰⁸ Заславский Г. Без леденца // НГ. 2009. 28 сент.

Праздные и громогласные рассуждения Пети Трофимова (включая, помимо прочего, и весьма свежую мысль о необходимости работать) обитатели усадьбы, хоть и снисходительно, но слушали (что касается Ани, то она слушала с нескрываемым восторгом), а вот рассказ Лопехина о том, как он встает в пять утра, работает с утра до вечера и т.д., – тонули в истеричных воплях вечного студента о царящей повсеместно российской азиатчине. И тут, в качестве логического завершения построенного по законам абсурда действия, появлялся Прохожий (Ким Ганг Сук) с азиатской внешностью и с явственно выраженным акцентом. Конечно, выход на сцену такого «голодного россиянина» – типичный для Захарова *аттракцион*. Но стоит прислушаться и к мнению Ж. Зарецкой о том, что режиссер представил Прохожего в образе самурая: «Именно в древний костюм благородного японского воина нарядил Захаров восточного человека – <...> Прохожего, который задает пару вопросов героям и исчезает навсегда. Режиссерская ассоциация точна: главное кредо чеховских людей – „неси свой крест и веруй“ – по сути своей сродни самурайскому кодексу. И перед этим образом национальной „азиатчины“ режиссер почтительно снимает шляпу»⁶⁰⁹.

Раневской и Лопехину, наконец, удалось остаться наедине. Их свидание поначалу было решено в комедийном ключе – Любовь Андреевна, почти как Дуняша в сцене с Яшей, решительно брала инициативу в свои руки, резким движением привлекала к себе стоящего на коленях Ермолая Алексеевича и страстно целовала его, а он, чтобы сохранить равновесие, неловко и смешно перебирал ногами и падал, стоило только Раневской отпустить его. Ее смех и реплика: «Глупость, глупость какая!» – радикально меняли ситуацию. Лопехин властно прислонял Любовь Андреевну к стеклянной створке «многоуважаемого шкафа», клал руку на низ ее живота и, в свою очередь, страстно целовал... И тут им, в который уж раз, мешали домочадцы. Раневская заявляла, что хорошо бы теперь устроить веселье. Под аккомпанемент еврейского оркестра обитатели усадьбы бросались в пляс, стеклянная стена – поворачивалась, точно она тоже участвовала в танце, завершало все это сумасшедшее разнузданная пляска Шарлотты на бильярдном столе. Когда все действующие лица покидали, наконец, сцену, Фирс, завершая первый акт, закрывал створки двери в стеклянной стене.

Второй акт начинался с тревожного ожидания результатов торгов – решались судьбы обитателей вишневого сада, день склонился за полночь, но никаких известий так и не поступало. В теме судьбы не было ничего мистического – судьбы героев захаровского спектакля напрямую связывались с темой денег: Раневская уповала на 15 тысяч, присланных бабушкой; Варе казалось, что немного денег позволили бы ей уйти в монастырь... Ответом на истерично взвинченный крик Пети:

⁶⁰⁹ Зарецкая Ж. Нескучный сад // Империя драмы. 2009. №29. Октябрь.

«Успокойтесь, всем надо успокоиться! – стал аттракцион Шарлотты со стрельбой из воображаемого револьвера (при этом слышался звук разбитого стекла, как если бы она палила по-настоящему) и ее репликой-итогом: «Теперь этот дом обречен, финита ля комедия». Неотрывна от захаровских аттракционов и тема любви. Раневская, отвечая на заявление Пети: «Мы выше любви!» – репликой: «А вот я, должно быть, ниже любви», получала очередное письмо из Парижа («заболел, умоляет, просит прощения...»). На вопрос студента: «Неужели поедите?!» – Раневская отвечала: «Кто посмотрит за ним, кто удержит от ошибок, кто, наконец, даст ему лекарство?..» Последовавшая за тем ссора у Чехова заканчивалась, как известно, падением Пети с лестницы. Захаров избежал соблазна решить засценическое падение «урода» (одно из оскорблений, сгоряча брошенное Раневской в разгар стычки) как непосредственно исполненный на публику трюк и превратил его в аттракцион-репризу, где главная роль снова была отведена Л. Броневому. На реплику Ани: «Мама, мама, там Петя с лестницы упал!» Фирс выходил на сцену и устало садился.

Раневская. Что с тобой, дедушка?

Фирс. Там студент с лестницы падает.

Раневская. Разве еще не упал?

Фирс. Да нет, только начал.

И лишь теперь, с опозданием, отвечал на вопрос хозяйки:

Фирс. Нездоровится мне, барыня. Сургучем себя потчую... У меня же других лекарств нет.

Раневская. Я вот думаю, если имение продадут, куда ты пойдешь?

Фирс (вставал и говорил, лихо пристукнув одной ногой о другую в плясовом движении и широко раскинув руки). А куда прикажите, туды и пойдём!..

Яша. Дед-то весь сургуч в доме сожрал... Так надоел прости господи, поскорей бы сдох...

Глядя на то, как отмахивался лакей от Дуняши, просившей взять ее в Париж, становилось очевидно – дни Фирса сочтены... Лакей, приехавший с Раневской из Парижа, и отчаянно рвущийся назад – важная для постановщика спектакля фигура, позволяющая Захарову передать свое отношение к одному из волнующих его современных социальных явлений. Постоянная доминанта настроений и высказываний персонажа, воплощаемого Д. Гошевым, – это презрение к России, к страшной, по его мнению, стране, азиатской стране, стране необразованной, где так безобразно кормят... Мысль режиссера парадоксальна, что точно подметила Н. Агишева: «Яша не столько грядущий хам, сколько *грядущий интеллигент*, когда надевает очки и убедительно объясняет Раневской, почему ему никак нельзя оставаться в столь невежественной, азиатской стране, и он должен во что бы то ни стало уехать в Париж

(курсив мой. – А. Р.)»⁶¹⁰. Лакейская природа тех, кто презирает вскормившую и вырастившую его страну, для лидера театра Ленком совершенно очевидна.

Появление взволнованного Лопухина, одетого в строгий черный сюртук, и растерянного Гаева с пакетом анчоусов и керченской сельди, давало накопившемуся напряжению простую и быструю развязку. На вопрос Раневской: «Что на торгах? Продан вишневый сад?» – Гаев, открыв окно, произносил только: «Продан». А на вопрос: «Кто купил?» – ответил уже новый хозяин: «Я. Купил. Ермолай Лопухин». В последующей суете покидающих сцену обитателей усадьбы несколько терялся важный жест Вари, который имел продолжение в дальнейших сценических событиях, а именно: она бросала связку ключей к ногам Ермолая Алексеевича.

Герой А. Шагина был предельно честен с Раневской относительно будущего его владений: вишневый сад будет вырублен, дом – снесен, земля – продана под застройку. Оставшись один, Лопухин скалил зубы и устраивал, уже не скрывая торжества, шумный праздник по случаю удачной сделки.

Прощание с вишневым садом происходило в минорных тонах. Слова Ани о новом вишневом саде звучали просто как утешение для матери. В суете сборов Петя безуспешно искал свои калоши, режиссер использовал их в качестве приема переключения следующим образом. Во время пафосной речи студента: «Я свободный человек! Я силен и горд! Человечество идет к высшей правде! И я в первых рядах...» – появлялась Варя и бросала калоши к ногам Пети с репликой: «Возьмите вашу гадость». (Впрочем, оказалось, что это были не калоши облезлого барина, но они появлялись на сцене в самом финале. И снова их приносила Варя, на ее замечание: «Петя, возьмите ваши калоши, ваши старые, грязные...» – студент отвечал резко: «Да, они грязные, старые, но это – мои калоши!»). Гаев впервые в своем сценическом существовании произносил не пафосную речь, но словно бы растерянно размышлял о том, что он, человек 80-х годов, который всегда знал, для чего он существует на свете; теперь же приходилось с горечью признать, что он ничего не понимает в окружающей жизни, что люди его поколения уже никому не нужны.

Раневская хотела напоследок поговорить с Лопухиным. Тот, возможно, на правах хозяина, или просто потому, что еще не отошел от последствий бурного празднования накануне, позволял себе ходить по дому в расхристанном виде: рубашка навыпуск была расстегнута почти до самого пояса. Услышав, что Любовь Андреевна хочет с ним поговорить, новоиспеченный владелец имения демонстративно бросал связку ключей на пол, словно знак того, что ничего еще в их отношениях не потеряно. Однако монтаж реплик говорил об обратном:

⁶¹⁰ Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. 2009. 28 сент.

Лопехин. Бедная моя, хорошая моя, отчего вы меня тогда не послушались?

Раневская. Ермолай Алексеевич, я давно мечтала выдать Варю за вас...

Прощаясь с Лопехиным, Любовь Андреевна подходила к нему и несколько раз медленно, словно стараясь запомнить свои ощущения, целовала его сквозь распахнутую рубашку в грудь, пару раз – в шею, наконец, в губы – и, не без труда отстранившись, произносила: «Я ее позову...»

Ж. Зарецкая очень точно заметила: «Его (Лопехина. – А. Р.) искренний рыцарский пафос спасения возлюбленной разбивается о вульгарность дачной идеи, ни при каких обстоятельствах несовместимой с той Раневской, какую играет Захарова. И вот этой-то несовместимости <...> юный менеджер не может постичь. Поскольку в силу особенностей натуры способен „подсесть“ только на идею, коммерчески подкрепленную»⁶¹¹. Именно Любовь Андреевна в исполнении Захаровой приняла на себя груз ответственности за решение разорвать какие-либо отношения с новоиспеченным владельцем вишневого сада. «Постаревшая, но так и не выросшая девочка, – написала А. Шендерова, – Раневская Захаровой кажется старшей сестрой Шарлотты <...>. Только у этой Раневской хватает ума и вкуса, чтобы понять: из полосатого клоунского трико она выросла. И мальчик Лопехин <...>, настойчиво добивающийся ее любви, ей не пара. При всей своей взбалмошности она оказывается самой трезвой в этой кучке недотеп. Впрочем, в памяти остается не столько облик Раневской <...>, сколько смех: легкомысленный, залиvistый, чуть грубоватый. А что еще должно оставаться от клоуна?»⁶¹² Кажется, что этот «легкомысленный, залиvistый, чуть грубоватый» смех героини Захаровой плохо совместим с преимущественно мрачной природой спектакля Захарова, но, на самом деле, и захаровский «Вишневый сад» в целом, и, особенно, завершение постановки – двойственны, амбивалентны. Финал, лишенный каких бы то ни было надежд и одновременно – надежды сохраняющий. И главная заслуга в том – образ Любви Андреевны, трактованный Захаровым-режиссером и сценически воплощенный Захаровой-актрисой.

«Непреодолимое влечение к идеальным миражам – <...> давняя тема Марка Захарова, – подметила Ж. Зарецкая. – <...> Захаров настойчиво искал в своей творческой базе ресурсы для <...> для той лирики, которая (в „Доходном месте“ 1967 года; далее курсив мой. – А. Р.) вызвала к жизни искреннего, воздушного, нежного, совестливого Жадова Андрея Миронова. <...> В <...> „Вишневом саде“ именно Раневская – Захарова

⁶¹¹ Зарецкая Ж. Нескучный сад // Империя драмы. 2009. №29. Октябрь.

⁶¹² Шендерова А. Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу // INFOX.ru. 2009. 25 сент.

воспринимается как *лирическое alter ego* постановщика (стоит напомнить, что Гаев А. Збруева – *alter ego социально-политическое*. – А. Р.). И совсем не по причине семейного родства актрисы и режиссера. Эта Раневская, при всех ее грехах и даже – цитируем Гаева – „порочности“, обладает той самой жадовской легкостью»⁶¹³.

Эта легкость подчеркнута финальным уходом Любви Андреевны. Н. Агишева написала: «Сад продан, и все как-то сразу торопятся покинуть дом, где столько страдали. Садятся по русскому обычаю – на дорожку. И тут происходит такое, чего уж точно не было никогда раньше: Раневская, сказав положенные слова, начинает подпевать в такт музыки. И так уходит, легко, без надрыва принимая то, что уготовила судьба». Стоит только уточнить: Любовь Андреевна Захаровой не просто уходила, но покидала сцену пританцовывая, сделав несколько вальсирующих движений. «Здесь есть прекрасное, отчаянное бесстрашие, и Захарова – Раневская эту высокую ноту берет, – считала Агишева. – О том, что жизнь продолжается, говорят и ее чемоданы, и ослепительно красный шарф, кокетливо обмотанный вокруг шеи, и сверток с анчоусами в руках Гаева, и даже стук топора в саду, где начинают то ли рубить вишневые деревья, то ли сносить дом». Агишева так описывала заключительный захаровский аттракцион: «<...> вспыхнет последним светом лампа и рухнет, рассыплется в прах дом, погребя под собой последнего своего хранителя – Фирса. Сцена пуста. Не просто сад продан – дома нет». По мнению обозревателя, «Захаров почти не жалеет о саде: его давно уже на его глазах вырубил до последнего деревца». И далее: «Но надо жить, как сказано в другой чеховской пьесе. И единственное, что он может разрушению и потерям противопоставить, – это энергия своего театра, своего мастерства, которой наполнена его *очень личная версия „Вишневого сада“* (курсив мой. – А. Р.)»⁶¹⁴.

Агишева, как представляется, сама себе противоречит. Старая жизнь закончилась безвозвратно, тут Захаров вряд ли питает какие-либо иллюзии. Но и обойтись без традиционного для себя открытого финала лидер Ленкома никак не мог. «Разрушению и потерям» призваны были противостоять и неумная жажда жизни, воплощенная Захаровой-актрисой в ее Раневской, и столь же неумная жажда творчества, реализованная Захаровым-режиссером в его действительно очень личной сценической версии «Вишневого сада».

Для подведения итогов, жизненных и творческих, Захаров обратился к произведению Г. Ибсена «**Пер Гюнт**», премьера спектакля по мотивам одноименной драмы состоялась 25 марта 2011 года.

В программке к спектаклю была дана небольшая историческая справка за подписью Т. Шах-Азизовой, в которой авторитетный театровед

⁶¹³ Зарецкая Ж. Нескучный сад // Империя драмы. 2009. №29. Октябрь.

⁶¹⁴ Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. 2009. 28 сент.

знакомила зрителя с драматической поэмой Ибсена и ее сценической судьбой. Судьбой непростой, особенно если речь идет о русском драматическом театре; здесь, по сути, имеет смысл упомянуть лишь постановку МХТ 1912 года (режиссеры К. А. Марджанов и Г. С. Бурджалов под руководством В. И. Немировича-Данченко) и спектакль 1980 года Ленинградского театра драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр; режиссерская разработка И. С. Ольшвангера (1923–1979), которую сценически осуществили Б. А. Фрейндлих и В. В. Эренберг). Сказать, что современный зритель ничего не знает о драме Ибсена – это значит ничего не сказать... Логичным представляется вопрос, в каком соотношении находятся ибсеновская драма и захаровский спектакль по ее мотивам?

Не без удивления приходится констатировать, что вопреки давно сложившемуся у московской критики обычаю встречать каждую новую работу лидера Ленкома сугубо отрицательными отзывами, тон большей части рецензий на захаровский «Пер Гюнт» (за исключением традиционно непримиримых М. Давыдовой и Д. Годер) был в целом спокойно-благожелательный. Н. Каминская в своей рецензии обратила внимание на то, что «<...> в программке к спектаклю режиссер Марк Захаров <...> как бы заведомо обговаривает, что привычный ленкомовский стиль с его тягой к приемам шоу, с музыкой и танцами, с обыкновением вставить в канонический текст актуальное словцо останется на месте. Иронизируя, как всегда, Захаров называет свой стиль не слишком серьезным. „Пер Гюнт“ на сцене „Ленкома“ выглядит энергичным, спектакль очень красив и пластически выразителен, он действительно не скучен <...>. Но это *весьма серьезное и сугубо личное* театральное высказывание (курсив мой. – А. Р.)»⁶¹⁵. А. Шендерова не могла не констатировать: «В „Ленкоме“ – опять успех»⁶¹⁶. Как уже было сказано выше, традиционно самым суровым критиком захаровского опуса выступила М. Давыдова, которая, словно бы в ответ на заданный ранее вопрос о степени соотношения ибсеновской пьесы и захаровской постановки, написала так: «У меня <...> есть подозрение, что об истинных смыслах и подтекстах „Пера Гюнта“ не только зрители, но и большая часть постановщиков, включая Марка Захарова, имеют отдаленное представление. Рассмотреть творчество норвежского драматурга в контексте ницшеанского культа сверхчеловека еще приходит в голову, но в контексте философии Сёрена Кьеркегора – почти никогда. А между тем едва ли все пьесы Ибсена могли бы служить своеобразной драматургической иллюстрацией к трудам предтечи европейского экзистенциализма. Все они о том, как <...> человек пытается встать над толпой

⁶¹⁵ Каминская Н. Ходжение за три горя // К. 2011. 31 марта.

⁶¹⁶ Шендерова А. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.

и познать свое *подлинное предназначение*. Все герои Ибсена – бунтари, идущие наперекор устоям, причем не только политическим („Враг народа“), но и семейным (Нора ради обретения самой себя бросает аж трех детей), да и простым человеческим. В <...> пьесе „Бранд“ священник самоотверженно ведет людей к сияющим вершинам, не особенно заботясь о том, что они по дороге мрут как мухи. Или в процессе жизни ты обретаешь свою *самость* („экзистенцию“), или обречен влачить „неподлинное“ существование (курсив мой. – А. Р.)⁶¹⁷. Завершила цепь своих рассуждений Давыдова следующим образом: «Так вот, <...> выясняется, что именно Пер Гюнт – едва ли не единственный безусловно отрицательный протагонист его (Ибсена. – А. Р.) пьес. Драматическая поэма <...> рассказывает о том, как <...> герой <...> НЕ обретает самого себя. С деревенскими парнями он деревенский парень (хоть и шкода), с троллями – тролль, с финансистами – финансист, в Норвегии – норвежец, в Марокко – марокканец. Он так и не смог „быть самим собой“ <...>. Он подлежит переплавке, ибо он ни то ни се – даже полноценным грешником стать не сумел. Логично было бы предположить, что Марк Захаров <...> поставит спектакль об истинном герое нашего времени – *человеке без свойств* <...>. Ничуть не бывало... (курсив мой. – А. Р.)»⁶¹⁸

Почти все рецензенты, откликнувшиеся на захаровскую постановку (не исключая и М. Давыдову), прочитали спектакль как произведение *лирическое*, в котором Пер Гюнт А. Шагина – *альтер* эго самого режиссера. Впрочем, не скрывал этого и сам Захаров: «Мне интересен Пер Гюнт <...> потому, что я прошел „точку невозврата“ и реально ощутил, что жизнь не бесконечна, как мне казалось в детстве и даже по окончании Театрального института. Теперь можно посмотреть на собственную жизнь, как на шахматную доску и понять – по каким квадратам проходил мой путь, что я обходил и во что встречал, иногда сожалел потом о случившемся. Главное – правильно начать, а самое главное – еще понять, где оно, твое Начало. Как угадать свой единственный возможный путь по лабиринтам жизненных обстоятельств и собственных убеждений, если они у тебя есть... А если – нет? Найти! Сформировать! Выявить из недр подсознания, поймать в космической безразмерности... Но иногда уже найденное ускользает из рук, покидает душу, обращаясь в мираж, и тогда предстоит новый мучительный поиск в хаосе событий, надежд, тлеющих воспоминаний и запоздалых молитв»⁶¹⁹. Ленкомовский «Пер Гюнт» – типичное для Захарова вольное поэтическое авторское сочинение, такова его режиссерская манера работать с исходным литературным материалом. «<...> захотелось рассказать о Пер Гюнте и некоторых других людях, без которых не могла бы состояться

⁶¹⁷ Давыдова М. Танцы о главном Пер Гюнте // Известия. 2011. 4 апр.

⁶¹⁸ Там же.

⁶¹⁹ Из программки к спектаклю.

его неповторимая жизнь, – заявил лидер „Ленкома“ с присущей ему самоиронией. – Только рассказать по-своему, не слишком серьезно <...>. И, размышляя о самых серьезных вещах, избежать претензий на обязательное глубокомыслие... Замысел опасный. Сочинять сегодня спектакль занятие рискованное»⁶²⁰.

Да, как справедливо заметила Д. Годер, «<...> в этом спектакле Захаров со всеми своими парадоксами, шуточками и словечками очень узнаваем»⁶²¹. Но это и есть свидетельство наличия давно сложившейся режиссерской индивидуальности, режиссерской методологии и прочно устоявшегося постановочного почерка. Захаров заказал новый перевод ибсеновской драмы, радикально переписал, сократил и переструктурировал ее текст (так, например, в отличие от пьесы Пуговичник в исполнении С. Степанченко с самого начала действия сопровождал героя А. Шагина, походя иной раз на Санчо Пансо, а иногда – на Мефистофеля при новоявленном Фаусте). Режиссер вместе хореографом О. Глушковым, сопостановщиком спектакля, и композитором С. Рудницким создал рожденное из стихии танца и духа музыки упругое драматическое действие, уложив его в два часа сценического времени (программка сообщает о продолжительности спектакля в 2 час 25 минут; полная видеозапись спектакля занимает один час 46 минут).

М. Токарева заметила: «Марк Захаров как-то сказал: надо ставить тот материал, в котором есть ты сам. „Пер Гюнт“ – личное высказывание, признание»⁶²². Подтверждением тому служит множество режиссерских самоцитат, щедро разбросанных постановщиком от пролога и вплоть до финала. Эту преемственность тем и мотивов, а главное – преемственность захаровского лирического героя точно сформулировала А. Шендерова: «Автор первых в советском театре мюзиклов Марк Захаров и сегодня не утратил умения сочетать яркую, праздничную театральность с ироничным разговором о том, что происходит в нашем обществе. Пролог „Пера Гюнта“ Марк Захаров ставит как пародию на свой легендарный спектакль 70-х „Легенда о Тиле“: парни пляшут под деревенскую гармошку, потом выбегают девки с корзинами. Из народной гущи вырастает новый ленкомовский герой, который продолжит дело Абдулова, Караченцова и Янковского – Пер Гюнт Антона Шагина»⁶²³.

С правой стороны авансцены располагался небольшой оркестр музыкантов-мультиинструменталистов (аккордеон, электропиано, скрипка, виолончель, флейта, банджо, акустическая гитара и пр.) под руководством композитора С. Рудницкого – автора звукового ряда захаровской

⁶²⁰ Там же.

⁶²¹ Годер Д. Про себя // МН. 2011. 4 апр.

⁶²² Токарева М. Ходатайство любви // Новая газета. 2011. 29 марта.

⁶²³ Шендерова А. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.

постановки. О нем Н. Каминская написала следующее: «От Грига с его знаменитой музыкой к ибсеновской драме в спектакле осталась лишь „Песня Сольвейг“, которая исполняется и в оригинале, и в вариациях. Остальное – частью в живом, сидящем на сцене ансамбле, а частью в фонограммах – звучит разномыслием, и ухо ловит то скандинавский мотив, то восточный, а то и вовсе некую „симфонию“ смятенной, потерянной души»⁶²⁴. Пролог открывался танцем кордебалета. Ирония была заключена уже в том, как различались хореография танцующих мужчин и женщин. Двое мужчин – танцевали и только танцевали, перемешивая движения из фольклорной традиции, дуэтные поддержки в духе классического танца и элементы брейк-данса (breakdance). Затем на сцену выходили пятеро девушек (роль одной из них была travestирована – воплощалась молодым актером) и исполняли танец, отображающий трудовой процесс, а именно – имитировали движения, словно бы они полоскали и отжимали белье.

Художник А. Кондратьев придумал станок в виде куба-трансформера. Н. Каминская описывала его так: «Одетая в темное сцена содержит в центре некий куб, который меняет ракурсы и положения. То откроется теплой полостью жилища, то мрачным вместилищем дома скорби. То повернется боком и примет очертания скандинавской деревенской постройки. А то глянет в зал фронтальной плоскостью, и мы увидим чистый „черный квадрат“ Малевича»⁶²⁵. Еще более развернутое и подробное описание сценической установки оставил Р. Должанский: «Прежде чем оценить усилия Марка Захарова и Олега Глушкова, публика видит работу художника Алексея Кондратьева – огромный черный квадрат с перламутрово поблескивающим в центре него окошком. Или это не окошко, а та самая красивая большая пуговица, в которую Пуговичник предлагает переплавить душу заглавного героя пьесы и спектакля. В начале, впрочем, публика про важность пуговицы в сложной системе символов пьесы „Пер Гюнт“ ничего не знает: великая драматическая поэма Ибсена настолько редкий гость на русской сцене, что про нее помнят лишь единицы. Если бы не музыка Эдварда Грига, можно было бы написать: лишь театроведы и начитанные режиссеры»⁶²⁶. И далее: «Да и про декорацию Кондратьева на самом деле мы ничего не знаем. Хотя и должны догадываться, что просто квадратом на фоне каменной стены-задника дело не ограничится, иначе „Ленком“ не был бы самим собой. Так и есть: квадрат оказывается ловко придуманным трансформером, он не только открывается и раскладывается, легко превращаясь в простой деревенский дом, в нарядный восточный шатер или в мрачную египетскую тюрьму, не только вращается вокруг своей

⁶²⁴ Каминская Н. Хождение за три горя // К. 2011. 31 марта.

⁶²⁵ Там же.

⁶²⁶ Должанский Р. В перекройке с норвежского // Къ. 2011. 5 апр.

оси, но, будучи закреплен на длинном подиуме-стреле, уезжает в глубину сцены, чтобы уступить место с треском опускающимся с колосников черным, точно обугленным, деревьям. Световые и звуковые эффекты прилагаются, и каждый волен в своих ассоциациях. Мне домик на краю сценического выступа и вправду напомнил о Норвегии, об усадьбе Грига, одиноко нависающей над морем, наверное, потому, что „Песня Сольвейг“ служит лейтмотивом ленкомовского спектакля, идущего в сопровождении живой музыки»⁶²⁷.

Трансформации этого станка предоставляли различные возможности для обыгрывания актером и использования в качестве приема «сцена на сцене».

Именно на верхней грани куба-трансформера впервые появлялся главный герой захаровской постановки. Пер Гюнт А. Шагина, подобно барону из телефильма «Тот самый Мюнхгаузен», стрелял из ружья куда-то в сторону и вверх, в запортальное пространство, но вместо жареной утки на сцену падала здоровая рыбина. Разыгранный Мюнхгаузен-ном трюк с жареной уткой был одним из проявлений жизнелюбия героя О. Янковского и его неудержимой энергии сочинителя, ведь запись враль у Захарова, как известно, никогда не врёт. Аттракцион с падающей с небес рыбиной был окрашен в саркастические тона, ведь Пер Гюнт А. Шагина – тоже натура поэтическая, он тоже любитель присочинить, но чаще – именно приврать. Не случайно Озе, мать Пер Гюнта (А. Захарова) восторженно бросала сыну реплику: «Как ты красиво врешь!»

Кордебалет по ходу развертывания сюжета и реагировал, подобно античному хору, на происходящие события, и выступал своего рода антагонистом главного героя. Например, мать Пер Гюнта в описываемой сцене пролога упрекала сына: «Месяц проболтался на охоте, мерзавец!» И девушки, разбегаясь, хором вторили: «Мерзавец!..» Н. Каминская писала: «Пустые пространства сцены заполняют живописные пейзажи в белом и воинственные молодые люди – кордебалетом они энергично отыгрывают „массу“, вечно враждебную чудачу Пер Гюнту. Тролли и „трольчихи“ (так их именуют в программке), нечесаные и с какими-то подозрительными пятнами тлена на одеждах, возникают в пространстве сцены, внезапно ощерившейся вертикальными черными стволами, свисающими с „поднебесья“»⁶²⁸. Селяне и селянки, тролли и трольчихи, бедуины, сумасшедшие и проч. – менялись лишь пластические доминанты движений при сохранении общего закона функционирования кордебалета.

К. Ларина справедливо подметила: «В центре захаровских сочинений всегда есть герой-одиночка, бросающий вызов миру, герой, в котором концентрировалось время, что позволяло безошибочно делить мир

⁶²⁷ Там же.

⁶²⁸ Каминская Н. Хождение за три горя // К. 2011. 31 марта.

на своих и чужих. По этим спектаклям можно составить кардиограмму жизни их автора. Поверженный романтизм Жадова-Миронова („Доходное место“ в театре Сатиры) сменился бесстрашием и какой-то дурной сумасшедшей отвагой Уленшпигеля-Караченцова. Мальчишеское упрямство, переплавленное в подлинный героизм, запечатлелось в образе лейтенанта Плужникова-Абдулова („В списках не значился“), душевные метания и сомнения в выборе собственного пути – в чеховских Иванове и Треплеве. Авантюризм и вечное стремление к перемене мест демонстрировал неугомонный Фигаро Дмитрия Певцова, а сгинувший от горячки граф Резанов стал символом служения и преданности – отечеству, призванию, женщине. Нынешний Пер Гюнт вместил в себя черты почти всех героев, когда-либо ступавших на ленкомовскую сцену, и, похоже, *собрался подвести итог* их коллективной жизни (курсив мой. – А. Р.)⁶²⁹. Захаровский Пер Гюнт – и блудный сын, и человек бунтующий, и скиталец, и «<...> для (столь любимого лидером «Ленкома». – А. Р.) Николая Бердяева Пер Гюнт – норвежский Фауст»⁶³⁰.

Рецензенты захаровского спектакля уделили много внимания исполнителю главной роли. А. Шагин «<...> воплощает здесь *абсолютно современного человека* (курсив мой. – А. Р.)»⁶³¹, актер «<...> весьма современен в своей тертой кожаной куртке и предательски сползающих штанах»⁶³². М. Токарева написала следующее: «Антон Шагин получил главную роль вовремя. Его Пер Гюнт – враль, задира, мечтатель. В первом акте он комок энергии, шаровая молния, ударяющая то в мать (ее он сажает на крышу, чтобы не мешала), то в Ингрид (ее со свадьбы утаскивает в лес, чтобы быть первым), то в Сольвейг (она, единственная, способна ему противостоять). Ни толпа мужичья с дрекольем, ни зловещая стая троллей не может его окружить, изничтожить – он стремительнее и сметливее. Вот он обыгрывает в карты Короля троллей, Даворского деда (В. Раков ощутимо купается в комических нюансах роли), – и получает свободу. Вместе с прекрасной златовласой Сольвейг (А. Юганова) становится изгоем... Но счастья для двоих недостаточно томящейся душе. В неистовых глазах Шагина – Пер Гюнта – смесь русского необъяснимого беспокойства и беспричинной ибсеновской тоски; тревога гонит его вдаль, туда, где кроется его „предназначение“. Дерзость и дурь кружат лихую голову»⁶³³.

Как уже говорилось выше, в захаровской версии «Пер Гюнта» Пугачовичник появлялся в самом начале действия и сопровождал героя

⁶²⁹ Ларина К. Новый герой Ленкома // The New Times. 2011. 4 апр.

⁶³⁰ Токарева М. Ходатайство любви // Новая газета. 2011. 29 марта.

⁶³¹ Каминская Н. Хождение за три горя // К. 2011. 31 марта.

⁶³² Шендерова Алла. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.

⁶³³ Токарева М. Ходатайство любви // Новая газета. 2011. 29 марта.

А. Шагина до самого финала. «У Марка Захарова Пуговичник в исполнении Сергея Степанченко, – писал Р. Должанский, – становится спутником Пера Гюнта, его искусителем и его судьей, его спасителем и его палачом. Они интересно смотрятся вместе – порывистый, субтильный, мятущийся Пер Гюнт и кражистый, опытный, любящий вкусно поесть и всему на свете знающий цену скептик Пуговичник. И если верить <...> Бердяеву, что поэму Ибсена нужно равнять с „Фаустом“ Гете, то Пуговичник, конечно же, Мефистофель. Именно он буквально вытаскивает Пера Гюнта из родного дома и заставляет похитить чужую невесту. Позже он где-то на Востоке бросает молодого человека в мир изощренных телесных наслаждений, но потом тот же вездесущий Пуговичник вызволяет героя Шагина из тюрьмы, где тюремщик с внешностью и повадками гэбиста объясняет Перу Гюнту, как нужно себя вести»⁶³⁴. Пуговичник – фигура контрастная относительно Пер Гюнта. О себе Пуговичник говорил как о последнем в мире мастере, умеющем переплавлять пространство, время и все, что преждевременно, сомнительно и бесполезно. Именно Пуговичник в конечном счете констатировал, что Пер Гюнт – ни то, ни се, нечто среднее. И если герой А. Шагина – это само движение, то лишь после переплавки Пер Гюнт смог бы обрести величие и неподвижность в виде изображения на оловянной пуговице.

Захаровский Пер Гюнт проявлял свою природу прежде всего через отношения с женщинами – это похищенная невеста Ингрид (С. Илюхина), восточная красавица Анитра (А. Виноградова) и воплощение любви и верности – Сольвейг (А. Юганова). Но, может быть, в еще большей степени герой А. Шагина проявлял себя через отношения с матерью, с Озе А. Захаровой. Н. Каминская заметила, что Захаров, опираясь на опыт гоголевских постановок («Мистификация», 1999; «Женитьба», 2007), придавал сказочности ибсеновского «Пер Гюнта» гоголевские черты. «За каждым поворотом героя, – писала рецензентка, – ждет какая-то „нежить“, все в этом непознанном мире странно, страшновато и похоже на наваждение. Соблазненная Ингрид появляется еще не раз и все более напоминает Панночку. Даже мать героя Озе, сыгранная Александрой Захаровой *эксцентрично и вместе с тем щемяще*, похожа на ведьмочку. Внезапно и резко меняет она гнев на нежность, ласку на грубость, колдует что-то растопыренными пальчиками и подмигивает как заговорщица (курсив мой. – А. Р.)»⁶³⁵. Партнерство А. Шагина и А. Захаровой, начатое в «Вишневом саде» (2009), было продолжено и в «Пер Гюнте», хотя героиня актрисы здесь выступала не в качестве возлюбленной героя, но в роли его матери. О. Фукс написала: «Пресловутый переход

⁶³⁴ Должанский Р. В перекройке с норвежского // Къ. 2011. 5 апр.

⁶³⁵ Каминская Н. Хождение за три горя // К. 2011. 31 марта.

из „героинь“ на „возрастную“ роль дался ей (А. Захаровой. – А. Р.) легко. Ее Озе – чернокудрая бестия, про которую совсем не хочется говорить „мать-одиночка“»⁶³⁶.

Отношения матери и сына были густо замешаны на страсти, на комплексе влечения-отталкивания, но – при неизменной доминанте, о которой О. Галахова написала так: «Сцены с матерью в пьесе полны какой-то душераздирающей нежности, которую удалось передать и в спектакле, хотя Захаров подчеркнул молодость. Озе совсем не старуха. Кажется, что она вот-вот и прыгнет с крыши, на которой ее оставляет сын, спокойно взберется по горам и догонит его. В ней <...> живет сила материнской любви: она отчаянно бранит сына, но столь же яростно его защищает. Придавая своему образу черты ярко выраженной характерности – от черного кудрявого парика до эксцентрических выходов с забавной пластикой, – актриса держит главное состояние: она любит своего Пера так, как никто не любил его в жизни, и она умирает от одиночества, когда сын бросает деревню. Пер пронесет тело матери, как хрупкий фарфор, он всеми силами постарается удержать ее в своих руках, но она все равно выскользнет из его рук и уйдет в землю (исчезнет под сценой)»⁶³⁷.

К. Ларина отметила: «Роль смешной и влюбленной в своего сына хохотушки Озе очень идет Александре Захаровой, которая умеет растворяться в *характерных ролях*, не боясь самых острых, эксцентричных проявлений. *Женщина-клоунесса* в черном кудрявом парике, неунывающая и не стареющая, готова отдать жизнь за своего непутевого сына (курсив мой. – А. Р.)»⁶³⁸. И Захаров не был бы Захаровым, если бы не нашел возможности насытить спектакль четко выстроенными и точно бьющими в цель *репризами*. Среди других персонажей ленкомовского спектакля героиня А. Захаровой стала одной из главных ответственных за *репризность* постановки. Например, в сцене, когда вся деревня ищет Пер Гюнта, чтобы побить его, происходил разговор, в котором Озе, Сольвейг и ее отец (И. Агапов) обсуждали героя Антона Шагина:

<...>

Сольвейг. <...> я, глупая, не оценила вашего сына сразу, он чудом был среди других.

Отец Сольвейг. Поганец, козел взбесившийся.

Озе. Селедку мог поймать под облаками и сбросить людям на закуску. Такого дела нет, чтоб не осилила моя пушистая овечка. Могла с похмелья сосну с корнями выдрать!

Отец Сольвейг. То-то я посмотрю, куда все сосны подевались?!

<...>

⁶³⁶ Фукс О. Быть живым и только // Вечерняя Москва. 2011. 30 марта.

⁶³⁷ Галахова О. Душа скитаний // Новая газета. 2011. 28 марта.

⁶³⁸ Ларина К. Новый герой Ленкома // The New Times. 2011. 4 апр.

Деревня наняла Цыгана (А. Скуратов), вооруженного здоровенной дубиной, которою он носил на плече. Цыган везде сопровождал Озе, чтобы не дать ей встретиться с сыном и помочь ему. Озе и Сольвейг собрались спасти Пер Гюнта от троллей.

<...>

Озе (*обращаясь к Сольвейг*). Ты как сама-то?

Сольвейг (*с решительным выражением лица поправляла платье на груди*). Сама я... очень!

Озе. Дай кочергу!

Сольвейг приносила увесистую кочергу, и Озе брала ее так, что свободным оказывался тот конец кочерги, который был загнут под прямым углом.

Озе. Сперва прибором этим Цыгана по лбу двину, чтоб не следил за нами.

Сольвейг. Вот это правильно.

Озе. Потом, возможно, вещицу эту в задницу ему задвинем.

Сольвейг. Зачем же сразу в задницу?

<...>

Цыган подошел к Озе и улыбнулся ей так, что она, приложив руку к груди, только и смогла произнести: «Ох!..»

Цыган. Что-то вы сегодня задержались, мамаша, ночь на дворе.

Сольвейг (*обращаясь к Озе*). Я очень вас попрошу, давайте, может быть, в другое место. Ну, пожалуйста, не надо.

Озе. Надо!

Цыган (*не понимая, о чем речь*). Надо!

Отец Сольвейг. Надо.

Сольвейг. Посмотрите, как он улыбается.

Озе. Улыбается?.. Будем огорчать!

Цыган (*проходя вперед и обращаясь к отцу Сольвейг*). Я говорю, мамаша у вас что-то задержалась, пора, уже темно.

Озе. Сейчас, черногривый, посветлеет!

Она била Цыгана по затылку, тот бросал свою дубину, и Озе с Цыганом – танцевали вальс, включившись в общее движение: и трансформации сценического станка, и в перемещения кордебалета.

Еще один персонаж, отвечавший в ленкомовском «Пер Гюнте» за клоунаду и репризность – король троллей, Даворский дед (В. Раков). Н. Каминская написала, что роль Даворского деда, короля троллей, «<...> Виктор Раков играет в знакомой, чисто ленкомовской манере легкого цинизма. Этот дед – маразматик, деспотизм мешается у него с детским желанием доверительной беседы, и вспоминаются аналогичные персонажи захаровских фильмов по Евгению Шварцу и Григорию Горину, все эти политики и царедворцы, так любившие по-свойски пообщаться с народом»⁶³⁹. Персонаж В. Ракова действительно своего рода

⁶³⁹ Каминская Н. Хождение за три горя // К. 2011. 31 марта.

коллаж, составленный из черт и обликов множества образов, шварцевских по большей части, но и захаровских – тоже. Корона на голове Даворского деда отсылала нас к «Обыкновенному чуду», к фигуре короля, воплощенной Е. П. Леоновым. Стоящие дыбом волосы, выражение лица, манера говорить и двигаться порождали устойчивые ассоциации с образом короля в исполнении Э. П. Гарина (кинофильм «Золушка», 1947; сценарий Е. Л. Шварца по мотивам сказки Шарля Перро). Репризная клоунада короля троллей вносила в спектакль не просто современные политические аллюзии, но и показывала горькую иронию автора сценического текста в связи с процессами глобализации, идеями многокультурной цивилизации, общечеловеческими ценностями и прочее. Вот сцена первого появления Пер Гюнта у троллей.

<...>

Мелкий тролль (К. Петухов). Пер Гюнт.

Даворский дед. Кто таков?

Мелкий тролль. Человек.

Даворский дед. Как я ненавижу все нынешнее человечество.

Мелкий тролль. Знаю, виноват. Помог ему сбежать, человечество за ним в погоню устремилось, а вот по какому поводу, я не успел спросить.

Даворский дед. У человечества теперь разумных поводов не может быть, оно всегда куда-то мчится, за кем-то гонится. Человечество само себя познать не может, не может ничего понять. Тем более поймать... Дерьмо собачье!..

Мелкий тролль. Это обо мне?

Даворский дед. Нет, о руководстве общечеловеческом, которое я ненавижу так же, как всех прочих королей, людей, детей, собак и кошек... О чем я говорю, кто помнит?..

М. Давыдова написала: «Премьера „Ленкома“ лишена и какой бы то ни было актуальности, и всяких примет политической сатиры, хотя уж ее-то из „Пера Гюнта“, в котором высмеяно все на свете – от диковатого Востока до прагматичного Запада, – изготовить было легче легкого»⁶⁴⁰. Это не так. И Захаров не был бы Захаровым, если бы в его спектакле не было ни аллюзий на актуальные события, ни примет современной политической сатиры. Достаточно вспомнить одну из сцен пребывания Пер Гюнта на Востоке. Стоило герою А. Шагина заявить некоей фигуре, одетой в бедуинскую одежду и с автоматом Калашникова, что он хотел бы перейти на Запад, как Пер Гюнт оказывался то ли в сумасшедшем доме, то ли в каком-то застенке. Некто, именующий себя представителем государства (И. Агапов, одет по-европейски: костюм-двойка, белая рубашка, галстук), сообщал Пер Гюнту: «Мы давно за вами, скотами,

⁶⁴⁰ Давыдова М. Танцы о главном Пер Гюнте // Известия. 2011. 4 апр.

наблюдаем». И демонстрировал молодых людей в одинаковых белых майках и черных шапочках на голове и с одинаково отсутствовавшим выражением лица.

Некто. Вот пациенты наши, бывшие защитники свободы. Здоровьем пышут, а поступали в безнадежном состоянии.

Пер Гюнт. Они с открытыми глазами спят?

Некто. Нет, они не спят. Это поза одобрения и всеобщего согласия, единодушного блаженства и покоя. (*Обращаясь к одному из молодых людей*). Гуссейн, скотина, покажи, как ты доволен жизнью!

Гуссейн (*встав на колени, врасос облобызал протянутую ему руку*). Жизнь удалась!..

Некто. <...> Вам тоже придется, Пер Гюнт, освободить сознание от экскрементов ваших мозговых процессов. Я, как представитель государства, не позволю вам погибнуть, захлебнувшись в собственном дерьме.

Пер Гюнт. Я не согласен. Я не согласен с государством.

Некто. Это и есть та самая причина, по которой вы сюда попали.

Пер Гюнт. А что делать, если ваши идеи устарели, и нами управляют недоумки и воры?

Некто. <...> мы давно об этом знали, системы наши сгнили, да наплевать, мы пережили многих, пересидим и этих, перетерпим. А вы, гниды, думайте о чем хотите, хоть разорвитесь до прямой кишки, но – в специально отгороженных местах!..

Поскольку Пер Гюнт упорствовал, заявляя: «Я не трус. Не превращусь в макаку. Я не поддаюсь дрессуре, я буду драться!..», – герою А. Шагина устраивали пытку с помощью маски противогаза (на сленге это называется «слоник»). Тело потерявшего сознание Пер Гюнта, зацепив крючьями, отгаскивали в левую кулису...

В предфинальном эпизоде Пер Гюнт и Пуговичник оказывались вблизи отеческих могил, на подмостках Ленкома это было сделано следующим образом. Внутри куба-трансформера была выстроена фронтальная мизансцена в духе мейерхольдовского «Балаганчика» (1906): за столом в центре располагался Пер Гюнт, по бокам – давно умершие персонажи; слева – мать Озе и неизменно улыбающийся Цыган, справа – отец Сольвейг и Мас Мон (С. Шкаликов), жених Ингрид. По ходу развития действия в данном фрагменте из-под стола, подобно Арлекину из уже упоминавшегося «Балаганчика» в Театре на Офицерской, вылазил Даворский дед, который, как он сам заявлял: «<...> маленько, иногда и редко оживаю, в хорошую погоду». Клоунада и, особенно, реприза героя В. Ракова служила и комедийным контрапунктом мотивам внутри данного эпизода, и в качестве контрастного фона – готовила переполненный лирикой финал спектакля. Мать радовалась встрече со своей пушистой овечкой: «Спасибо, добрый ангел мой, что ты успел

вернуться, что ты успел увидеть <...> свою ворону, глупую». Сын возражал: «Нет, ласточку!».

Даворский дед (*испытывая время от времени проблемы с дикцией, заикаясь*). Ласточки у нас теперь перевелись, куда-то разлетелись, с-с-суки. Вороны, те держались долго, предатели, но постепенно сдохли от общей безысходности. Тролли оборзели, разрылись, с-с-суслики, и молча отдыхают в парламенте.

Пуговичник. Ну ничего, ничего. Еще немного, и наступит счастье. Мы все окажемся в двадцатом веке.

Даворский дед. Да, это счастье тем, кто до него не доживет.

<...>

Пер Гюнт просил прощения у Мас Мона, но тот отвечал: «Бог простит».

Даворский дед. Я тоже постарел. Но из маразма выкараб-караб-кался, хотя в маразме пребывал фактически всю мою сознательно-кошмарно-криминальную и трудовую жизнь.

<...>

Озе. Нам пора расстаться <...>.

Пер Гюнт. Я буду навещать тебя, единственная моя печаль, моя надежда.

Даворский дед. Надежда, мил человек, на тех, кто побывал с собой в маразме и вышел оттуда с полным собранием сочинений. Спросишь, почему же я оттуда вышел с тем же членом, что и ушел?..

Пуговичник. Что же ты, дед, ничего не написал.

Даворский дед. Отвечу искренне. Ну не далась мне эта с-с-сука, азбука!..

<...>

Захаров не мог закончить свой программный и во много итоговый спектакль, не сочинив традиционного открытого и романтически-светлого финала. Концовка захаровского «Пер Гюнта» была сделана в духе развязки «Обыкновенного чуда», ведь истинная любовь, как известно, творит настоящие чудеса. «Таких тихих и неэффектных финалов, – отметила Н. Каминская, – мы, кажется, у Марка Захарова еще не видели»⁶⁴¹. Пуговичник, сопровождая героя А. Шагина на переплавку, обращал его внимание на то, что пела женщина печальная, всю жизнь кого-то ожидая. И лучше обойти ее стороной, ведь Сольвейг слепа и все равно не сможет увидеть Пер Гюнта.

Пер Гюнт. Ты ошибаешься.

Пуговичник. Старый клоун не может ошибаться.

И все же Пер Гюнт, согласно описанию А. Шендеровой, «<...> вырывается, чтобы навестить хижину своей возлюбленной Сольвейг. И тут зритель ждет прямо царский подарок. У Ибсена Пера встречает старуха,

⁶⁴¹ Каминская Н. Хождение за три горя // К. 2011. 31 марта.

прождавшая его всю жизнь и ослепшая от горя. Но герои мюзикла не ведают старости»⁶⁴². М. Тимашева отметила: «У Ибсена Пера Гюнта спасает любовь Сольвейг, у Захарова спасительна его любовь к Сольвейг»⁶⁴³. Это действительно так, и старые клоуны все же способны ошибаться. Заверение героя А. Шагина, что жизнь его закончится рядом с Сольвейг и что больше ему ничего не надо, приводили Пуговичника к решению отсрочить переплавку Пер Гюнта. Герой С. Степанченко приходил к выводу, что Сольвейг и была, вероятно, тем подлинным достижением жизни Пер Гюнта, все остальное – туман и дым, марево лесное...

Возвращаясь к началу, можно констатировать, что ленкомовский «Пер Гюнт» – это захаровский драматический опус на темы ибсеновской драматической поэмы. Но данное сценическое сочинение опиралось именно на Ибсена и на его вполне конкретное романтическое произведение. Перед нами сочинение вольное и вполне авторское, но не самовольное, у норвежского драматурга режиссер находил героев, коллизии, драматические темы и мотивы, пробуждавшие творческую фантазию автора новой сценической версии классическим сюжетом. Вслед за автором поэмы «Пер Гюнт», лидер Ленкома отстаивал свои права и на поиск жизненного и творческого Пути; и на неизбежно связанными с этими исканиями разбродом и шатаниями, заблуждениями и ошибками; и вместе с тем – надежду на прощение и воздаяние...

Так сложилось, что постановка «Небесных странников» (премьера состоялась 14 апреля 2013 года) неизбежно воспринималась как спектакль *юбилейный*, связанный с 80-летием Захарова и 40-летием его пребывания во главе Ленкома. Значимость события и несомненные заслуги мэтра российской сцены привлекли повышенное внимание к ленкомовской премьере, в массе своей рецензии и театральные обзоры, посвященные «Небесным странникам», были лишены журналистской бойкости, выдержаны в нейтральной по тону стилистике и подчинены спокойному и деловому разбору того *режиссерского послания*, которое оказалось заложено в художественной ткани захаровского спектакля.

Рассказанная в «Небесных странниках» сценическая история была составлена из двух взаимосвязанных *сюжетных линий*. Одна из них опиралась на сюжет аристофановской комедии. Граждане Афин, недовольные порядками их полиса, обращались к царю птиц Удоду (С. Дьячковский) с просьбой превратить их в небесных странников, дабы они смогли воспарить над земной будничностью и земными

⁶⁴² Шендерова А. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. 2011. 1 апр.

⁶⁴³ Тимашева М. «Пер Гюнт»: возвращение Героя // Радио «Свобода». 2011. 4 апр («Радио Свободная Европа / Радио Свобода» (признано в РФ СМИ-иноагентом) включено в перечень иностранных и международных неправительственных организаций, деятельность которых признана нежелательной на территории РФ).

обывателями, превратившись в особую касту высших существ. В качестве платы за исполнение желаний птичий царь отправил новоиспеченных небесных странников на землю, их задача – вербовать там новых сторонников. Здесь волею режиссерской фантазии они превратились в известного и модного художника Рябовского (В. Раков) и лиц из его окружения (это ученики, поклонники и прихлебатели, составившие «художественную тусовку»), полноправной и неотъемлемой частью которого жаждет стать «попрыгунья» Ольга Ивановна (А. Захарова) – в отличие от ее мужа, доктора Дымова (А. Балуюев), сторонящегося «тусовочной» публичности, расхожему словоговорению и праздному времяпрепровождению. Вторая сюжетная линия спектакля была основана на событиях и лицах «Попрыгуньи» А. П. Чехова, дополненной некоторыми мотивами чеховских рассказов («Хористка», «Черный монах» и др.) и отдельными их персонажами – это Песоцкий (С. Степанченко), Татьяна (А. Сапегина), телеграфист Чикильдеев (И. Агапов) и Черный монах (Д. Гизбрехт). Как справедливо заметила Е. Губайдуллина, вряд ли стоило искать в чеховских персонажах, вошедших в спектакль «Небесные странники», и в связанных с ними мотивах традиционные смыслы и привычное хрестоматийное содержание, ибо они в ленкомовском спектакле «<...> стали поводом для *театральной игры* (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁴⁴. Более того, по мнению О. Фукс, «<...> новая работа Марка Захарова выросла из „игры в бисер“»⁶⁴⁵, то есть на почве и уже перечисленных сюжетных тем, и на основе сюжетных мотивов, еще не названных, а именно: парафраза на темы «Песни о Буревестнике» М. Горького и вариации мотива опасной природы птиц из фильма А. Хичкока «Птицы».

Взаимодействие и сопоставление посредством режиссерского контрапункта тем и мотивов двух сюжетных линий спектакля во многом определили и жанровую природу «Небесных странников». «Птичья» линия разворачивающейся сценической истории служила целям острой и злой сатиры на нравы и образ мысли «творцов» современного искусства и шире – на идеологические установки и предрассудки тех, кому мнится собственная интеллигентская исключительность и принадлежность к либеральной элите. Сюжетная линия, опирающаяся на широкий спектр чеховских тем и мотивов, особенно – фигура доктора Дымова и образ, согласно видению Захарова, его сюжетного двойника Песоцкого, стали основой для щемящего и пронзительного лирического высказывания постановщика «Небесных странников».

Спектакль начинался с полной темноты, в которой вдруг в левой части сцены высвечивалась группа из шести фигурантов, выстроенных во фронтальной мизансцене, по трое в ряд. Их позы в статике и движения в танце были стилизованы в духе фресок древнего Египта, то есть

⁶⁴⁴ Губайдуллина Е. Аристофан на улице Чехова // Газета.Ru. 2013. 15 апр.

⁶⁴⁵ Фукс О. «Небесные странники» // Театральная афиша. 2013. №6 (Июнь). С. 11.

участники этого хора-кордебалета жителей Афин располагались преимущественно в профиль, но с развернутыми в сторону зрительного зала головой и верхней половиной туловища. Их схваченные в талии туники, остроконечные шапки (художник по костюмам – И. Белоусова) также порождали ассоциации то ли с древнеегипетскими фресками, то ли с барельефами древней Ассирии. Лишь большие прозрачные очки, похожие на современные средства защиты при опасных для глаз работах, связывали фигурантов хора с нынешним днем и одновременно намекали на их «птичью» природу. В правой части сцены, вверху, высвечивалась голова царя Удода. На его вопрос, что пришедшим к нему афинянам не нравится в их полисе, те отвечали: «Нам *не нравится* в Афинах *всё!* За что ни ухватись, *всё* сделано *не так, как надо*. При том, что *как надо, никто сообразить не может*. Подумаешь о Греции сегодня, и *плакать хочется* (курсив мой. – А. Р.)». Так, со присущей Захарову иронией, которая в данной постановке часто оказывалась близка сарказму, вводилась *сатирическая* составляющая спектакля. Пролог завершался *игрой света и тьмы* (художник по свету – Е. Виноградов), *трансформацией* пространства и *музыкальной отбивкой*.

«Небесные странники» Захарова были построены по *эпизодному принципу*, фрагмент от фрагмента мог отделяться, помимо уже названных приемов (игры света и тьмы, трансформации пространства и музыкальных отбивок), еще и *танцами* хора-кордебалета. Вот точка зрения Е. Губайдуллиной: «<...> композиция представления выстроена безупречно. В нужный момент танцующие птицы ловко превращаются в кавалеров, закруживших Ольгу Ивановну (танец в спектакле важен настолько, что хореограф С. Грицай значится сопостановщиком спектакля). В нужный момент вырастает из-под земли волшебный столб с властной головой Удода (С. Дьячковский). Вовремя рассказывается житейский анекдот, вовремя отыгрывается почти цирковая реприза. И музыка – то резкая, то задушевно мягкая – вступает в точном соответствии с партитурой действия»⁶⁴⁶. И в самом деле, практически четыре десятилетия в спектаклях, где программно использовалась музыка, и, следовательно, важную роль играли вокальные и пластические средства выражения, Захаров в качестве художественной доминанты отдавал, как правило, предпочтение вокалу. В 2010-ые годы ситуация изменилась: «Небесные странники» – вторая, наряду с «Пер Гюнтом» (2011), режиссерская работа, где танцевальная пластика не просто доминировала над вокалом (и здесь, и в постановке по Ибсену вокала практически не было), но балетмейстеры в афише были обозначены сопостановщиками Захарова. По уверению П. Виноградовой, птичий хор-кордебалет исполнял танцы в стиле хип-хоп и джаз-модерн⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ Губайдуллина Е. Аристофан на улице Чехова // Газета.Ru. 2013. 15 апр.

⁶⁴⁷ См.: Виноградова П. Где твои крылья? // Невский Театраль. 2014. №4. С. 24.

О. Галахова отметила, что «<...> пространство, предложенное учеником Олега Шейнциса Алексеем Кондратьевым, <...> перерезают строгими линиями геометрии балки. Они то неоново светятся в темноте, связывая мир земной с миром небесным, то обозначают ателье Рябовского <...>, сад Песоцкого, дом Дымова»⁶⁴⁸. Похожую картину нарисовал Р. Должанский: «Художник Алексей Кондратьев придумал оформление, которое напоминает не то дизайн ночного клуба, не то воспоминание о ночном кошмаре – черное пространство прорезано ломаными рамами-линиями, которые в назначенные моменты множатся или загораются яркими цветами»⁶⁴⁹. Действительно, в целом пустое и черное сценическое пространство было разбито на два плана (второй, он же задний план был приподнят над первым, представлявшим собой обычный уровень сцены; оба плана соединялись несколькими ступенями) и оживлялось ломаными линиями конструкций из деревянных брусьев квадратного сечения. Они частично располагались на сценическом планшете, а частично – образовывали объемную конфигурацию. Брусья на самом деле обладали возможностью подсветки, но только ли неоновой – трудно сказать, возможно – и светодиодной тоже. В моменты перехода от одного эпизода спектакля к другому *трансформация пространства* достигалась не только за счет общего затемнения сцены и изменений в подсветке деревянных брусьев, но и за счет *пространственной трансформации*: сверху могли опускаться и снизу подниматься, слева или справа могли выезжать конструкции различной конфигурации, сделанные из таких же брусьев, что и стационарная конструкция, и аналогичным образом подсвеченные. Е. Губайдуллина подметила еще одно важное качество оформления «Небесных странников»: «Пространство сцены расчерчено деревянными зигзагами. Сценограф Алексей Кондратьев сложил из досок *лабиринт*, в котором жить нельзя. Выход ищут бесконечно, но что ни поворот – то новый тупик. В каждой попытке взлететь таится угроза падения (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁵⁰. Захаров словно бы возвращался к временам своей режиссерской молодости, к первым профессиональным постановочным опытам, а именно – к одной из важнейших идей, заложенных в декорационном решении «Доходного места» (1967), когда В. Левенталь по просьбе Захарова построил на сцене Театра Сатиры *лабиринт*, в котором оказывался заключен Жадов А. Миронова и который, как и в «Небесных странниках», имел возможности для *трансформации*, но там сделано это было, конечно, по-другому.

Переходным элементом от первой, птичьей или сатирической линии сюжета к линии второй, лирической, служила Ольга Ивановна.

⁶⁴⁸ Галахова О. Птицы приземлились в «Ленкоме» // Новая газета. 2013. 22 апр.

⁶⁴⁹ Должанский Р. Птицы зловещего полета // Къ. 2013. 17 апр.

⁶⁵⁰ Губайдуллина Е. Аристофан на улице Чехова // Газета.Ru. 2013. 15 апр.

«Хореограф Сергей Грицай, – констатировала О. Фукс, – сочинил им (птицам. – А. Р.) пластику пугливых и зорких хищников, что не упустят своего, но быстро разлетаются при первой же опасности. Их птичьи ценности кружат голову Ольги Ивановны <...>, постаревшей, но не поумневшей чеховской попрыгунье: у Чехова молодость совершает роковые ошибки, у Захарова зрелость упорно топчется на своих же излюбленных граблях и вновь готова увлечься крикливым непостоянством птичьих химер»⁶⁵¹. Птичий хор и буквально кружил Ольгу Ивановну в танце, совершая ритуал посвящения и приобщения к своему миру.

Ольга Ивановна говорила Никитишне (Н. Заякина; Л. Чикурова), что каждую ночь видит один и тот же сон: летящие под облаками птицы – это не просто птицы, это ее, Ольгу Ивановну, окружали музы, небесные странники; она мечтала видеть их в своем доме, вращаться в мире искусства, общаться с теми, кто вырвался ввысь и парит там, в выси. Ольга Ивановна жаловалась Никитичне, что Дымов, зная о ее образном мышлении, ни разу не поинтересовался, почему она не стала поэтессой. Она учила Дымова выражать людям искусства свой восторг, ведь они, люди искусства, всегда верят, когда их хвалят, особенно когда восторгаются их искусством. Ольга Ивановна безошибочно определяла, кто ей друг: она показывала испытуемым свои живописные этюды и, если видела на лицах восторг, знала – перед нею были настоящие друзья; а если восторга не было – извините и до свидания...

Рябовского, например, Ольга Ивановна узнавала по звонку. Ироническое отношение Захарова к знаменитому художнику задавалось с первого его появления такой *репризой*.

Никитична. Вы и есть тот самый Рябовский? Ольга Ивановна о вас каждый день повествует. Вы у нас *одна* осталась.

Рябовский. *Одна?*

Никитична. *Одна* надежда России, единственная, и больше сейчас никого нет (курсив мой. – А. Р.).

Рябовский приходил к Ольге Ивановне не один, он привел с собой телеграфиста Чикильдеева, которого хотел использовать в качестве натурщика. Рябовский собирался переключиться с пейзажей на исторические сюжеты, поскольку общественность требовала пересмотра истории, а Чикильдеева намеревался использовать в качестве модели и писать с него варягов и прочих, как он выражался, половцев, хазар и печенегов. По мнению Е. Губайдуллиной, «<...> телеграфист без всякого образования и с диковатыми замашками, назойливо возникающий на сцене по поводу и без повода, – не иначе как олицетворение темных, варварских проявлений России-матушки, мучимой сразу несколькими психическими

⁶⁵¹ Фукс О. «Небесные странники» // Театральная афиша. 2013. №6 (Июнь). С. 14.

недугами»⁶⁵². Захаров превратил Чикильдеева в пародийного двойника Рябовского; образ героя, созданного И. Агаповым, показывал, что происходит, когда те или иные идеи, в данном случае – идеи разрушительные, выходили на площадь и становились достоянием человека улицы. В захаровской постановке именно Чикильдеев произносил «Пусть сильнее грянет буря!» и другие, часто перефразированные и, вместе с тем, вполне узнаваемые строки из «Песни о Буревестнике». Убеждения Чикильдеева, который был родом из дворянской семьи, но изгнан из гимназии уже в первом классе, оказались просты и незатейливы, а именно: «гегельянцев ненавижу, а также подлых социалистов, недоразвитых эсеров, студентов-народников» и далее по списку; одно лишь упоминание о театре инстинктивно вызывало у телеграфиста рвотный позыв.

Единение Ольги Ивановны с миром Рябовского, как уже говорилось выше, символизировал ее танец вместе с птичьим хором-кордебалетом, обернувшимся свитой Рябовского (в данном случае не той свитой, что превращала героя В. Ракова в короля, но скорее свитой, разоблачающей своего предводителя). О. Фукс заметила: «Спускаясь на землю, птицы превращаются в массовку псевдохудожников, эрзац-поэтов, хищных пустозвонов – „богему“, окружившую своего лидера художника Рябовского»⁶⁵³. Вглядываясь в их лица, Никитична произносила: «Не люди – демоны!..»

Ольга Ивановна хотела представить гостям своего мужа, но заранее, словно извиняясь, сообщала им, что ее Дымов – *простой* человек. Именно образ доктора Дымова, созданный А. Балухевым, стал центром захаровского спектакля, привлек внимание всех без исключения рецензентов и удостоился самых высоких оценок авторов критических статей. Имеет смысл привести лишь некоторые из них. И. Корнееву поразила «<...> невероятная цельность и глубина характера Дымова в исполнении Александра Балухева, приглашенного в „Ленком“ на роль, с которой он справился блестяще, причем буквально на первых же прогонах»⁶⁵⁴. А. Иванова написала о Дымове Балухева следующее: «Лучшие сцены – его тихие диалоги с женой, Ольгой Ивановной. Он слушает, улыбается, чуть подтрунивает над женой, но видно, что любит – до самозабвения. Внешняя актерская неподвижность оборачивается здесь подвижностью внутренней, куда острее воздействующей на зрителя. Да, в тех сценах, где требуется более открытый темперамент, актер пока чувствует себя не слишком уверенно, словно боится опуститься до штампов, „переиграть“. Но там, где эмоция уходит „вовнутрь“, где актер, герой остается словно наедине сам с собой, Балухеву в „Небесных странниках“ нет равных»⁶⁵⁵. Вот точка зрения П. Виноградовой: «Популярный актер, наверное, впервые предстал

⁶⁵² Губайдуллина Е. Аристофан на улице Чехова // Газета.Ru. 2013. 15 апр.

⁶⁵³ Фукс О. «Небесные странники» // Театральная афиша. 2013. №6 (Июнь). С. 14.

⁶⁵⁴ Корнеева И. На что способны женщины // РГ. 2013. 15 апр.

⁶⁵⁵ Иванова А. Сложный рассказ о самом простом // Вечерняя Москва. 2013. 15 апр.

перед нами слабым и беззащитным. Но в этой слабости – внутренняя сила»⁶⁵⁶. Существо дела хорошо подметила А. Иванова: «<...> главным притяжением сценической жизни неожиданно стал актер приглашенный, не ленкомовский. Более того, уже давно *не театральный*, Александр Балувев. Его доктор Дымов, которому досталась жена-„попрыгунья“, говорит мало, к активным действиям тоже не склонен, но именно его спокойная, неподвижная фигура и приковывает внимание. Надежностью веет и от *кинематографических созданий* Балувева, но здесь, на театральных подмостках к надежности и спокойной мужской силе добавилась еще и детская беззащитность, а также мягкая доброта»⁶⁵⁷. Вот еще одно важное дополнение из статьи А. Шевелевой: «*Брутальный* Александр Балувев предстает в спектакле в необычном *амплуа* – актер играет слабого, тихого и очень мягкого человека. Отказывается даже от своего красивого низкого тембра, на октаву повышая голос (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁵⁸.

В данном случае, как и ранее, в спектакле «Иванов» (1975), Захаров при выборе исполнителя роли Дымова прибегнул к приему, названному Мейерхольдом «парадоксальной композицией», то есть использовал актерские данные А. Балувева для воплощения роли, которая, казалось бы, этим данным не соответствовала. Балувев – очень опытный актер, воспитанник Школы-студии МХАТ (курс П. Массальского – М. Тарханова), его артистическая карьера началась на сцене Театра Советской армии (ЦАТСА) в 1980 году и с 1986 года продолжилась в Московском театре им. М. Н. Ермоловой. И том, и в другом театрах Балувев был занят мало, среди ранних его работ стоит обратить внимание на роль Армана Дюваля (ЦАТСА, 1984, реж. А. Бурдонский). Данные для роли героя-любовника не были исчерпаны и в период работы над образом доктора Дымова, о чем свидетельствовал режиссерский дебют Балувева – музыкально-драматический спектакль «Территория любви» по мотивам романа «Опасные связи» Шодерло де Лакло (премьера состоялась 10 июня 2014 года в Театре Эстрады), где постановщик выступил еще и в роли виконта де Вальмона. После 1992 года Балувев покинул территорию репертуарного театра, лишь изредка возвращаясь туда для работы в качестве приглашенного актера: Дмитрий Иванович в «Осенних скрипках» И. Д. Сургучева (Театр Романа Виктюка, 1997); Арбенин в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова (Новосибирский театр «Красный факел», 2010); наконец, ленкомовский доктор Дымов.

В 1990-х – 2000-х годах Балувев участвовал в антрепризах, много снимался в кино и был занят в телесериалах. Среди работ этого времени

⁶⁵⁶ Виноградова П. Где твои крылья? // Невский Театраль. 2014. №4. С. 24.

⁶⁵⁷ Иванова А. Сложный рассказ о самом простом // Вечерняя Москва. 2013. 15 апр.

⁶⁵⁸ Шевелева А. Марк Захаров поставил диагноз российской интеллигенции // Известия. 2013. 15 апр.

можно отметить несколько ролей (причем в равной мере и героев положительных, и героев отрицательных), при исполнении которых Балугев проявил себя как актер сильного и даже, не будет преувеличением, могучего драматического дарования: Федор («Мусульманин», 1995); дворник Герасим («Му-му», 1998); братья-близнецы Константин и Андрей Стрелецкие («Затворник», 2000); Майк, бизнесмен Михаил («Москва», 2000); капитан Мищенко, старший группы немецкой разведки («В августе 44-го...», 2001), криминальный авторитет Шаман («Антикиллер», 2002); Никита Градов («Московская сага», 2004); Владимир Иванович Карпатов, командир экипажа транспортного самолета Ил-76 («Кандагар», 2010); политрабтник Николай Крымов («Жизнь и судьба», 2013); и др. Неизменно актер сообщал воплощаемым им персонажам мощь своего темперамента, собственную *внутреннюю* силу – именно внутреннюю, поскольку темперамент героев Балугева скрыт в глубинах их, на первый взгляд, *обыкновенной* натуры. Подводя итоги телепередачи, посвященной Александру Балугеву, Виталий Вульф сформулировал следующую мысль: «*Необыкновенная обыкновенность* – вот что составляет суть этого, по-моему, замечательного человека (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁵⁹. И этой сутью актер щедро наделял и наделяет своих героев – и сценических, и теле- и кинематографических.

Присущ Балугеву и комедийный талант, о чем свидетельствовала его работа в сериале «Идеальная пара» (2001). Авантюрист Генрих (он же – Жорж) в исполнении Балугева выступал в роли современного Робин Гуда и мужчины, который оказался по-настоящему влюблен в Анну (А. Клюка), свою «идеальную пару» – партнершу по аферам. Поскольку социальная роль авантюриста предполагает лицедейство и необходимость существования в различных обликах, Балугев в «Идеальной паре» продемонстрировал свои способности органично пребывать в рамках *игрового* способа актерского существования и умения эффектно пользоваться *техникой характерности*. Сохраняя в целом иронически-отстраненную дистанцию по отношению к собственному герою, Балугев в лирических сценах дарил своему Жоржу моменты подлинного переживания, когда его влечение к Анне входило в конфликт с воровскими замашками «кинуть» подельника при первом же удобном случае.

И все-таки в массовом зрительском восприятии Балугев – это актер, переигравший за свою артистическую карьеру невероятное количество ролей военных и офицеров спецслужб; начинал актер с ролей лейтенантов, потом перешел к воплощению ролей капитанов, майоров и полковников и, наконец, «дорос» генеральских чинов. Не вызывает удивления факт, что именно наработанный такого рода социальными ролями на телевидении и в кинематографе постоянный образ актера

⁶⁵⁹ Цит. по телепередаче «Мой серебряный шар» (ВГТРК, 2009).

Балуева оказался востребованным в Голливуде, где актер сыграл русского генерала («Миротворец», 1997), русского космонавта («Столкновение с бездной», 1998) и русского полковника («Доказательство жизни», 2000). Соединение этого устойчивого образа актера и по-новому истолкованного образа чеховского доктора Дымова (соединение, казалось бы, несоединимого) привнесло в спектакль Захарова новое художественное качество, дало радикальное приращение смыслов. Балуев в роли Дымова «играет слабого, тихого и очень мягкого человека»⁶⁶⁰ только в сценах общения с Ольгой Ивановной, поскольку действительно любит жену «до самозабвения»⁶⁶¹. Но когда Дымов Балуева сталкивался с жизненными ситуациями принципиального характера, в нем обнаруживались качества, столь присущие балуевским военным, а именно: сила физическая и духовная, личностная; сдержанность, немногословность, спокойная уверенность в себе и своих силах; решительность в ситуациях, требовавших действия, свершения поступка; надежность и верность долгу; и пр.

Захаров утверждал: «Я очень радуюсь, когда артистов Московского театра имени Ленинского комсомола приглашают сниматься в кино»⁶⁶². Захаров, кажется, единственный российский художественный руководитель театра, который никогда не только не высказывал недовольства занятостью своих актеров в кино и не препятствовал их отъездам на съемки, но всячески поощрял их участие в кино- и телепроектах, а в 1970-е – 1980-е года сам активно снимал ленкомовских актеров в своих теле- и киноработах, так как считал, что занятость в кинопроцессе благотворно сказывается на актере: «Я заметил, что истинно большим артистом становится сегодня только тот театральный артист, которого снимают в кино. Я говорю об актере, которому перевалило за тридцать. В этом возрасте и старше снимают, как правило, только тех, кто обрел неповторимую человеческую индивидуальность. И если тебя приглашают сниматься на центральные роли после тридцати лет, значит, ты обрел таковую»⁶⁶³. Все сказанное имеет прямое отношение к творческой судьбе А. Балуева, как и другое высказывание режиссера: «С появлением физиономии актера на большом экране Дома кино и рекламных стендах к нему приходит уверенность в себе, <...> улетучиваются разного рода комплексы, он выходит на сцену уверенно, спокойно, по-хозяйски, и это мгновенно передается зрителям. Зритель начинает верить, что перед ним лидер, первый артист, украшение спектакля»⁶⁶⁴.

⁶⁶⁰ Шевелева А. Марк Захаров поставил диагноз российской интеллигенции // Известия. 2013. 15 апр.

⁶⁶¹ Иванова А. Сложный рассказ о самом простом // Вечерняя Москва. 2013. 15 апр.

⁶⁶² Захаров Марк. Кино и театр – пути взаимодействия // ИК. 1982. №6. С. 82.

⁶⁶³ Там же. С. 81–82.

⁶⁶⁴ Там же. С. 82.

Было в исполнительской манере актера *не театрального*, актера «киношного» и еще одно качество, подмеченное Р. Должанским: «Александр Балуев, приглашенный на эту роль в „Ленком“, играет необычно *сдержанно и сосредоточенно* (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁶⁵. Захаров был убежден (и опыт приглашения Балуева на роль Дымова показывает верность данного убеждения), что только камера, только участие артиста в съемочном процессе на телевидении или в кино способно научит исполнителя *скупой, сдержанной* манере игры и столь необходимому для захаровской режиссерской методологии умению держать зрителя на голодном информационном пайке. О. Галахова констатировала: «Доктора Дымова Александр Балуев играет мощно, строго и сердечно. Чего стоит первое его появление в салоне имитаторов от искусства. Его пластику корректирует жена, складывает то так, то эдак руки, но Дымов в результате этих манипуляций чувствует себя еще большим медведем и хочет сбежать, держит неловкие паузы и умоляющим взором смотрит на жену»⁶⁶⁶. И при этом дезавуирует и смешную сторону происходящего ритуала представления доктора гостям жены:

Ольга Ивановна. Я тебе потом подробнее расскажу о каждом (госте. – А. Р.).

Дымов. Может не надо, а?..

Ольга Ивановна. Надо, надо, надо... Ну, давай, покажи, какой ты обыкновенный, давай.

Дымов. Mam, в другой раз, у меня работа.

Ольга Ивановна. Сейчас, сейчас, давай, ну давай, дуся!..

Не без удивления наблюдая за исповедью «варяга» Чикильдеева, который посредством своих публичных высказываний «обнажался» и «заголялся» отнюдь не по-чеховски, но скорее в духе «человека из подполья» Ф. М. Достоевского, смущенный доктор готов был вмешаться:

Дымов. Они (Рябовский и другие гости Ольги Ивановны. – А. Р.) же над ним издеваются!

Ольга Ивановна. Нет-нет, сейчас я просто объясню. Это психопатологические экзерсисы, они моделируют процессы, не понимаешь? С ним работают ради искусства.

Дымов. Я не могу понять, может быть, потому что я никогда не видел варягов.

Ольга Ивановна. Успокойся, их вообще никто не видел, тем более – живых. Они вообще не сохранились, понимаешь? Здесь необходимо художественное воображение, постарайся вообразить.

Дымов. Я стараюсь изо всех сил...

Ольга Ивановна. Запомни, запомни все, дуся. И постарайся понять, какие у нас были варяги.

⁶⁶⁵ Должанский Р. Птицы зловещего полета // Къ. 2013. 17 апр.

⁶⁶⁶ Галахова О. Птицы приземлились в «Ленкоме» // Новая газета. 2013. 22 апр.

Дымов (*осторожно поглядывая на гостей жены, расположившихся и слева от него, и справа, и сзади*). Страшные!.. Но телеграфиста, господа, жалко. Опасные игры.

А. Шевелева констатировала: «Доктор Дымов <...> становится <...> изгоем в собственном доме. Он не понимает современное искусство, служит чиновником и модные революционные разговоры не поддерживает, по этому поводу стая птиц, они же друзья жены, злобно щебечет (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁶⁷. И еще: «Общий тон светских бесед до боли знаком постоянным читателям Facebook – есть только одна общепринятая точка зрения, каждый инакомыслящий подвергается осуждению и осмеянию»⁶⁶⁸. Действительно, на реплику Дымова о том, что ему жалко Чикильдеева, один из гостей Ольги Ивановны заявлял, что в России любить отдельных людей бессмысленно: здесь огромная территория, громадное население; и рассуждать надо в целом о судьбах империи, а не об отдельных телеграфистах. Дымов не только не поддерживал «модные революционные разговоры», но по принципиальным для него вопросам включался в спор и проявлял себя отнюдь не как «слабый, тихий и очень мягкий человек»; говорил доктор и в самом деле тихо, но спокойно и решительно:

Дымов. Вы упрощаете сложную проблему, я служу доктором много лет и имею чин титулярного советника...

Один из гостей. То, что вы чиновник, мы догадались сразу. Мне кажется, что из-за вас, титулярных советников, и вообще советников-чиновников в Российской империи покатилося все в тартарары <...>.

Другой гость. Это неправда. Мы покатились туда совсем недавно. Ну, то есть, катились мы давно, несколько веков подряд, но окончательно покатились совсем недавно.

Дымов. Означает ли это, что изначально чиновник не может бороться за счастье российских граждан?

Первый гость. Чиновник никогда не перейдет на сторону просвещенного сословия. А русский человек чиновника может только ненавидеть, даже если он сам чиновник, ну как Салтыков-Щедрин, к примеру.

Другой гость. Стало быть, вы и есть тот самый чиновник, от которого пока что один вред.

Ольга Ивановна. Ты понимаешь, как нам повезло, какие они все умные?!

Дымов. Да, да, но, господа, я не могу с этим согласиться. Я думаю, что все мы отчасти заблуждаемся. Я уж не знаю, кто виноват, может быть, отчасти, наша великая литература постаралась, и само слово

⁶⁶⁷ Шевелева А. Марк Захаров поставил диагноз российской интеллигенции // Известия. 2013. 15 апр.

⁶⁶⁸ Там же.

«чиновник» в современной России вызывает сознательное, а порой и неосознанное неприятие. Да, ведь мы почти все к своему начальству относимся с недоверием, но страшно представить, что с нами будет, если не будет никакой власти.

Другой гость. А я именно этого как раз и добиваюсь. Я ненавижу власть и не один год. Я ее постоянно дискредитирую.

Дымов. Жаль, что она этого не замечает. Вы что же, хотите ликвидировать все властные учреждения?

Первый гость. Да, ликвидировать все властные учреждения нам хотелось бы.

Другой гость (*стоя на одном из станков, которые использовались и как лавки, и обращаясь к Дымову сверху вниз*). Дайте мне попробовать, и вы увидите, что получится.

Дымов (*глядя на его стопы ног*). Боюсь, тогда смотреть будет некому.

Первый гость. Население никуда не денется.

Дымов. Плохо вы о нем думаете, разлетится кто куда...

Совершенно очевидно, что приведенные высказывания балуевского Дымова – отражение общественных воззрений самого постановщика спектакля, который, пережив за свой долгий век и увлечение либерализмом, на 80-м году жизни выступил с позиций убежденного государственника.

П. Виноградова заметила: «Дымов единственный из „небесных странников“, которому совершенно чуждо тщеславие. Он вершит великие дела *незаметно*, лишь изредка сообщая равнодушной жене о своих профессиональных успехах (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁶⁹. Наблюдение не вполне верное, Ольга Ивановна не только не была равнодушна к мужу, но любила его по-настоящему и, по ее собственному признанию, любила страстно. Вот только совсем не понимала, ведь Дымов – не из художественной среды, не из богемы, не из «тусовки», а потому его вполне робкую попытку рассказать ей о том, чем заняты его мысли, какую большую работу он затеял, жена рассеянно пропускала мимо ушей. «<...> Ольга Ивановна Саши Захаровой, – написала О. Галахова, – в мехах, жемчугах попадает в эту среду, желая вести светскую жизнь, вообразив себя человеком искусства, но на самом деле спутав образ жизни с жизнью. Она смешна в своих погугах быть человеком искусства. Захарова пользуется легкими штрихами иронии, ее Попрыгунья не характерная героиня, красок маслом тут нет и в помине»⁶⁷⁰. Героиня Захаровой искренне не понимала, как может ее муж не трепетать перед Рябовским и его окружением?.. Ее поражал тот факт, что Дымов совсем не интересовал вопрос о том, с кем живет некая Марфа Тимофеевна, а Ольге Ивановне очень хотелось, чтобы и у Дымова,

⁶⁶⁹ Виноградова П. Где твои крылья? // Невский Театраль. 2014. №4. С. 24.

⁶⁷⁰ Галахова О. Птицы приземлились в «Ленком» // Новая газета. 2013. 22 апр.

как у нее, дух захватывало от новостей из личной жизни этой, по всей видимости, весьма важной и знаменитой дамы. И хотя доктор обещал жене приобщиться к ее ценностям, но на деле Дымова от разговоров Рябовского и его сотоварищей тошнит. А еще доктор был сражен тем, что он ничего не знал о планах Ольги Ивановны ехать с компанией Рябовского на Волгу. Жена уверяла Дымова, что говорила ему об этом, а он просто забыл, потому что голоден. Ольга Ивановна просила Никитичну принести с кухни то, что осталось от угощения, но стоило только появиться подносу с едой, как гости набросились на нее, словно саранча, и хозяину дома – ничего не досталось.

В сценах ухаживания Рябовского за Ольгой Ивановной режиссер превратил телеграфиста Чикильдеева в пародийного двойника-соперника модного художника. И тот, и другой пытались завоевать жену Дымова одними и теми же приемами, одними и теми же речами, произносимыми в одних и тех же пластических позах. Диалог участников этого «любовного треугольника» режиссер строил на столкновении реплик по принципу контрапункта.

Рябовский. Я чувствую, что из вас выйдет настоящая художница. Вас ждут успех, слава и любовь народа. Я уверен, что народ вас полюбит!

Ольга Ивановна. <...> Господи, помоги мне! Неужели рядом со мной великий <...> человек? Учитель, гений, он совесть нации <...>.

Рябовский. Я чувствую себя в вашей власти. Ольга Ивановна, зачем вы сегодня так обворожительны? Я люблю вас, я безумно люблю вас.

Чикильдеев (*стоя в стороне*). Любезный друг, желанный друг, приди-приди, я твой супруг.

Ольга Ивановна. Нет!

Рябовский. Только не говорите мне «нет»!

Ольга Ивановна. Это я не вам.

Рябовский. А кому? Кто здесь?

Чикильдеев (*подходя ближе*). Я сказал Ольге Ивановне, что Кинешму будем проходить левым бортом.

<...>

Рябовский. Полюбите меня, полюбите!

Ольга Ивановна. Не говорите таких слов, это страшно. А Дымов?

Рябовский. Дымов? Какой Дымов? <...> Нам не надо прошлого, пусть будет одно настоящее и его сладостный миг.

Ольга Ивановна. В самом деле, <...> Дымов, Дымов, что Дымов? Ну, пусть они меня презирают, ну, пусть они меня осуждают, а я возьму назло всем и погибну в руках гения. Господи, как хорошо, как жутко.

Чикильдеев (*появляясь слева, из глубины сцены*). Ольга Ивановна, я ошибся.

Ольга Ивановна. Да что вы?!

Чикильдеев. Кинешму будем проходить не левым бортом, правым...
<...>

Рябовский. <...> Пойдем в мою каюту, отбрось все сомнения. Дымов никчемный государственный чиновник, Дымов не птица и никогда ею не будет.

Ольга Ивановна. А мы кто?

Рябовский. Мы птицы. Иди, птица...

Пока Ольга Ивановна проводила время в поездке по Волге, Дымов, как и советовала ему жена, отправился к Песоцкому, в его дивный сад. О. Фукс написала: «Квинтэссенция *нормы и порядочности* – <...> доктор Дымов Александра Балуева, который играет не просто драму человека непонятого, не оцененного и не любимого собственной женой, но поистине *космическое одиночество*, когда в охваченном безумием мире не осталось надежды встретить родственную душу (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁷¹. Это не вполне так. Во-первых, в гостях у своего друга Песоцкого доктор выслушал признание в любви его дочери, Татьяны, вот только ответить на это чувство он не мог, сердце его было занято другой. И, во-вторых, одиночество – состояние, которое не являлось для Дымова его исключительным правом. А. П. Чехов, отвечая на вопросы Мейерхольда о том, кто такой Иоганнес в «Одиноких» Г. Гауптмана и каким его надо играть⁶⁷², написал, что в этой роли необходимо показать одиночество не как болезнь, не как патологию, но играть человека, чья одиночность присуща только людям высокой и здоровой организации. Иными словами, по мнению Чехова, всякий по-настоящему интеллигентный человек *неизбежно одинок, приговорен к одиночеству, и особенно в семье* (курсив мой. – А. Р.)⁶⁷³.

П. Виноградова утверждала: «В момент встречи двух друзей в дивном саду Песоцкого <...> возникает тема *обыкновенного человека*, который вопреки желанию становится *божьим избранником*. Здесь прочитывается отсылка к библейскому сюжету – когда в Гефсиманском саду в ночь с четверга на пятницу был предан и взят под стражу Иисус. К решению принести себя в жертву Спаситель принял самостоятельно – это был его выбор, его судьба (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁷⁴. Очень многие рецензенты написали о сознательном принесении Дымовым себя в жертву, спасая больного. А. Шевелева, например, выразилась так: «Предательство и непонимание жены толкает Дымова на завуалированное само-

⁶⁷¹ Фукс О. «Небесные странники» // Театральная афиша. 2013. №6 (Июнь). С. 14.

⁶⁷² См.: В. Э. Мейерхольд – А. П. Чехову. 29 сентября 1899 г. // Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939. М., 1976. С. 22.

⁶⁷³ См.: Неизданное письмо А. П. Чехова В. Э. Мейерхольду // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 5. С. 10–11.

⁶⁷⁴ Виноградова П. Где твои крылья? // Невский Театраль. 2014. №4. С. 24.

убийство»⁶⁷⁵. А вот мнение Р. Должанского: доктор «<...> совершает едва ли не самоубийство, хотя можно сказать – акт самопожертвования»⁶⁷⁶. Библейские ассоциации, в сущности, подходили Захарову, он уже не одно десятилетие исключительно серьезно относился к религиозным ценностям. Но, как представляется, суть дела в ином. У А. П. Чехова только после смерти Дымова узнавала Ольга Ивановна, а вместе с ней – и читатели, кем на самом деле был покойный доктор, как и почему он умер. Постановщик «Небесных странников» поставил перед собой цель зримо показать, каковы были мотивировки и сам путь принятия героем А. Балуева опасного решения попытаться спасти практически безнадежного больного.

Песоцкий, как уже было сказано, выступал в спектакле Захарова *сюжетным двойником* Дымова, и тот и другой – труженики, люди дела. Песоцкого беспокоила судьба его сада, он говорил доктору: «Что будет с этим садом, когда я умру? <...> Работать-то кто будет вместо меня? А я тебе скажу, друг любезный, самый первый враг в нашем деле – это чужой человек. <...> птицы могут ласкать небо, странствуя под облаками. Но могут обернуться злобными дикими тварями. <...> Чудится мне, Дымов, что эти хищные дикие твари прилетят в мой сад, топоры возьмут и вырубят все плодовые деревья под корень. А потом другие, новые люди придут, станут землю делить. Еще у меня есть одно противное предчувствие: земля, на которой мы стоим, кровью пропитается». У доктора свои – страхи: «Сегодня привезли парня с дифтеритом, случай, похоже, безнадежный. Я вдруг подумал, что должен уйти вместе с ним. Думать об этом не хотел, но мысль помимо моей воли откуда-то залетела». Мысль эта не оставляла Дымова, он был убежден в том, что жизнь чужую необходимо ценить так же, как свою. П. Виноградова заметила: «Призрак Черного монаха <...> являет себя только избранным, каковыми оказались Дымов, его друг Песоцкий»⁶⁷⁷. Но в сцене встречи доктора с Черным монахом, который воспринимался Дымовым как плод его собственной психики, как одна из граней его «Я», доктор избежал искушения возомнить себя избранныком божьим, служащим вечной правде; он хотел остаться обыкновенным человеком, ценящим жизнь, и не в будущем, не когда-нибудь потом, а в настоящем – сегодня, здесь, сейчас.

О. Галахова написала: «Черный монах является как собеседник к Песоцкому и Дымову, потому что только они надрываются в честном труде <...>. Захаров <...> постулирует простые истины <...>. Разделить боль с ближним, помочь пережить трудные минуты родному существу,

⁶⁷⁵ Шевелева А. Марк Захаров поставил диагноз российской интеллигенции // Известия. 2013. 15 апр.

⁶⁷⁶ Должанский Р. Птицы зловещего полета // Къ. 2013. 17 апр.

⁶⁷⁷ Виноградова П. Где твои крылья? // Невский Театраль. 2014. №4. С. 24.

уметь сострадать, и тогда мир станет сердечнее, – ведь это так просто, но вот не живем ведь в радости, и не готовы к опыту боли ни своей, ни чужой»⁶⁷⁸. В воображаемой встрече Дымова с женой, разыгрываемой так, словно это происходило в реальности, он дарил Ольге Ивановне прощение, рассказывал о последних своих успехах – защитил диссертацию, получил предложение стать приват-доцентом... И доктор не мог не попытаться спасти молодого пациента с дифтеритом, вполне отдавая себе отчет, какому риску он подвергал себя, и поступая по принципу «делай, что должно, и будь что будет».

И еще одно высказывание О. Галаховой: «К ней (Ольге Ивановне. – А. Р.) придет прозрение, раскаяние. И ее разговор с монахом станет той точкой спектакля, через которую Захаров выскажет свои думы напрямую, без обиняков. В этой сцене мы слышим слова об умершем муже Дымове, который не любил стада, ничего не боялся. „Умереть – выйти из времени, но это не означает исчезнуть“, „прошлое время придумали недалекие люди“, „жить надо в радости“ – вот о чем говорит Ольга Ивановна с монахом. Захаров в спектакле осуществляет ревизию чеховских постулатов. Нет прошлого, нет будущего. Преступно жить будущим, принося себя в жертву. Надеяться, вместо того чтобы быть в каждую секунду своего существования, ценить мгновения жизни, а не трудиться во имя неизвестного завтра»⁶⁷⁹. Режиссер даровал героине А. Захаровой, которая в заключительной сцене спектакля оказалась в окружении Человека из больницы (Г. Козлов), Рябовского и его свиты, возможность встречи с Дымовым. Весь спектакль доктор А. Балужева был неизменно в черном (и костюм, и плащ, и шляпа-котелок), а в финале его Дымов – весь в белом, ведь теперь он пребывал в иной реальности. Видела его, словно Макбет в эпизоде с призраком Банко, только Ольга Ивановна. Муж и жена в движениях, словно фиксируемых в замедленной съемке, разыгрывали пластический этюд, символизировавший соединение их душ, после чего, взявшись за руки, покидали сцену и тем самым завершали эту тихую, беспарфосную и открытую концовку захаровского спектакля.

Среди авторов критических отзывов на захаровский спектакль не было недостатка в желании подвести итоги и своим наблюдениям за главным героем постановки, и размышлениям о спектакле в целом. Вот некоторые из них. П. Виноградова: «Небесные странники» – это трагедия одной судьбы на фоне общего абсурда»⁶⁸⁰. А. Максимов: «Для меня „Небесные странники“ – это спектакль про то, как невыносимо тяжело таланту жить в этом мире. Балувев играет не талантливого врача, а талантливого человека – другого, ни на кого не похожего, очень

⁶⁷⁸ Галахова О. Птицы приземлились в «Ленком» // Новая газета. 2013. 22 апр.

⁶⁷⁹ Там же.

⁶⁸⁰ Виноградова П. Где твои крылья? // Невский Театраль. 2014. №4. С. 24.

жадного до настоящей жизни и абсолютно равнодушного до жизни разукрашенной. Если хотите, Балуев играет трагедию русского интеллигента, которому, конечно, не нравится окружающая жизнь, но он хочет сделать в ней хоть что-то полезное»⁶⁸¹. И еще: «Захаров поставил *исповедальный спектакль* о том, что волнует художника, о том, что болит (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸². О. Галахова: «Захаров <...> позволил себе неожиданно в сложно построенном зрелище и *прямые сердечные высказывания, и самоанализ* себя прежнего, своей позиции по мироустройству. Он не побоялся выставить на своей ладони сердце, чтобы его клевали вороны, сообщить миру простые, но прожитые мысли. Этот спектакль *подводит черту* под прожитой жизнью, а не только спектаклям прежних лет (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸³. А. Шевелева: «В результате зритель-романтик увидит в новой постановке Захарова философскую притчу о призрачных надеждах, наваждениях и химерах, с которыми встречается на пути человек, а зритель-циник – неутешительный диагноз, который мэтр поставил современной интеллигенции, осторожно зашифровав свое послание эзоповым языком, чтобы небесные странники не заклевали»⁶⁸⁴. Все сказанное справедливо, «Небесные странники» Захарова – действительно постановка и *сатирическая*, и одновременно *лирическая, исповедальная*; и, конечно же, это спектакль *итоговый*, как и другие захаровские работы предшествующих лет: и «Вишневый сад» (2009), и «Пер Гюнт» (2011), – каждая из них была сделана так, словно она последняя.

⁶⁸¹ Максимов А. Талант – это всегда по-другому... // Театрал: Театральные новые известия. 2013. Июль – Август. №7–8. (107). С. 13.

⁶⁸² Там же.

⁶⁸³ Галахова О. Птицы приземлились в «Ленком» // Новая газета. 2013. 22 апр.

⁶⁸⁴ Шевелева А. Марк Захаров поставил диагноз российской интеллигенции // Известия. 2013. 15 апр.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ
МАРК ЗАХАРОВ:
ПОСЛЕДНИЕ СПЕКТАКЛИ

Последнее пятилетие жизни и творчества лидера Ленкома было окрашено в темные, мрачные тона. С одной стороны, события на Евромайдане 21 и 22 февраля 2014 года, которые привели к отстранению от должности президента Украины В. Ф. Януковича и переходу власти в Киеве к проевропейски ориентированным украинским националистам; военные столкновения представителей украинского правого сектора с русскоязычным населением Донецкой и Луганской областей, следствием которых стало образование непризнанных Донецкой и Луганской народных республик и военный конфликт на Донбассе; вхождение 18 марта 2014 года Республики Крым и Севастополя в качестве двух регионов в состав Российской Федерации и последовавшее за этим острейшее противостояние России и Запада оценивались западником Захаровым в крайне негативном ключе, политика укрепления вертикали российской власти воспринималась лидером Ленкома как возврат к тоталитаризму доперестроечных времён. С другой стороны, Нина Тихоновна Лапшинова, с которой Захаров состоял в браке 58 лет, в начале августа 2014 года была доставлена в больницу в критическом состоянии с диагнозом онкология. 4 сентября 2014 года Захаров, будучи дома, упал, сломал шейку бедра и вынужден был выехать вместе с дочерью в Германию для проведения соответствующей операции. Тем временем врачи в России оказались бессильны, и супруга Захарова скончалась от рака 10 сентября 2014 года, что стало для лидера Ленкома тяжелейшим ударом. Происходящее в общественной и в личной жизни Захарова не могло не сказаться и на его театральном творчестве.

Премьера спектакля «**Вальпургиева ночь**», поставленного Захаровым по мотивам произведений В. Ерофеева, состоялась 14 марта 2015 года.

Критики разошлись в мнениях относительно той работы, что проделал режиссер с исходным литературным материалом. А. Горяченков утверждал, что содержание спектакля «Вальпургиева ночь» – это «*коллаж* из произведений Ерофеева», «это своеобразная *смесь* гениальных повестей Венедикта Ерофеева. Постановка состоит из нескольких работ автора. На сцене соединились такие выдающиеся *литературные*

шедевры: „Москва – Петушки“, „Записки психопата“ и „Вальпургиева ночь“. Последняя и дала название театральной постановке. Дополнительно используются дневники писателя, помогающие раскрыть замысел режиссера (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸⁵. Похожую мысль высказал и Р. Должанский: «Название спектакля „Ленкома“ совпадает с названием пьесы Венедикта Ерофеева, но в основе нового сочинения Марка Захарова лежит *литературный коллаж*, в котором поэма „Москва – Петушки“ дополнена разными фрагментами – не только пьесы „Вальпургиева ночь“, но и других ерофеевских произведений (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸⁶. Иная точка зрения у М. Райкиной: «Последний спектакль Марка Захарова – это *монтаж* из разных произведений Венички – бессмертной поэмы „Москва – Петушки“, „Вальпургиевой ночи“, „Фанни Каплан“, „Записок психиатра“ и „Записных книжек“, – певца бесшабашно-горького алкоголизма, метафизики сущего и непостижимой личностной свободы в несвободной стране. *Монтаж* динамичный, внезапный в своих стыках (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸⁷. Впрочем, вопрос о том, следует ли относить захаровские приемы переструктурирования исходного литературного материала его спектаклей или их сценического действия к сфере *коллажа* или числить «по ведомству» *монтажа*, – отдельная театроведческая проблема.

Ближе всего к истине, как представляется, оказалась Н. Витвицкая, написавшая следующее: «Марк Захаров поставил „*всего*“ Венедикта Ерофеева, смонтировав в одном спектакле поэму „Москва – Петушки“, пьесу „Вальпургиева ночь“, „Записки психиатра“, дневники, etc. (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁸⁸. Если вкладывать в высказывание «поставил „всего“ Венедикта Ерофеева» мейерхольдовский смысл, то можно утверждать, что Захаров, опираясь на художественный мир ерофеевских произведений, сочинил спектакль с *собственным* сценическим сюжетом.

А. Кузовков отметил: «Несмотря на название, костяк и сюжет – это почти дословное цитирование знаменитых „Москва – Петушки“, иногда дополненное „Записками психопата“»⁶⁸⁹. Приведенное высказывание справедливо в том смысле, что основная часть используемого Захаровым литературного текста действительно принадлежит поэме «Москва – Петушки», однако название «Вальпургиева ночь» имеет для захаровского сценического сюжета принципиальное значение. Э. Гурецкая высказала важное замечание: «Как и в первоисточнике (по-

⁶⁸⁵ Горяченков А. «Ленком», «Вальпургиева ночь» // FB.ru. 2016. 14 апр.

⁶⁸⁶ Должанский Р. Пьянству – отбой // Къ. 2015. 24 марта.

⁶⁸⁷ Райкина М. Вальпургиева ночь под присмотром ангелов // MKRU. 2015. 18 марта.

⁶⁸⁸ Витвицкая Н. Шах и мат // Ваш досуг. 2015. 28 марта.

⁶⁸⁹ Кузовков А. Отзыв о спектакле «Вальпургиева ночь» Театра Ленком // LeisureBlog.ru URL: <http://leisureblog.ru/valpurgieva-noch-lenkom/> (дата обращения: 12. 04. 2017).

эме „Москва – Петушки“; курсив далее мой. – А. Р.), в спектакле режиссер позволяет себе игру со временем, то есть перемещение во времени главных героев. Потому и взял это название, „Вальпургиева ночь“ – обобщающий термин, который вмещает в себя многие фантазмагорические изменения со временем. Вальпургиева ночь в дословном переводе с немецкого означает „ночь ведьм“. Согласно русскому поверью, в эту ночь бывают сборища ведьм, оборотней, и даже сам царь темных сил Сатана в образе козла с черным человеческим лицом восседает на троне посреди этого собрания»⁶⁹⁰.

Утверждение, что в «Вальпургиевой ночи» Захарова «сюжет как таковой отсутствует»⁶⁹¹, что в Ленком «появилась <...> сценическая фантазия, с главным героем, но без сюжета»⁶⁹², не соответствуют действительности. Прояснение сюжета захаровского спектакля и анализ методологии его сценической реализации и составляют предмет данного исследования.

Захаровская постановка «Вальпургиевой ночи» представляла собой монодраму – все происходящее на сцене дано сквозь призму болезненного сознания главного героя в исполнении приглашенного из МХТ им. А. П. Чехова И. Миркурбанова – «<...> именно глазами Венички мы видим всех остальных героев этой истории», «<...> видим вымышленный мир – и все, что в нем происходит, происходит в фантазии Венички»⁶⁹³. Действие сосредоточено «<...> на интеллектуальной деятельности героя, и ясность его ума в спектакле поражает»; поток сознания Венички И. Миркурбанова сценически реализован как монолог, изредка прерываемый беседами центрального лица постановки с Ангелами или другими персонажами спектакля, – монолог, в котором соединена «исповедь с проповедью»⁶⁹⁴.

Оформление спектакля (художник А. Кондратьев) предельно простое. На планшете выстроен внутренний портал, разделяющий сценическую коробку на авансцену и запортальное пространство, где расположены вертикальные и горизонтальные трубы; кабели, висящие вертикально или свернутые в мотки. Красный фонарь, который может вертикально подниматься и опускаться, мелькание огней под соответствующую фонограмму, числа «72» и другие – призваны создать ассоциации с движущейся пригородной электричкой, отсчитывающей километры подмосковных станций. Другая отсылка этой сценической

⁶⁹⁰ Гурецкая Э. «Вальпургиева ночь» Марка Захарова // The Hollywood Reporter. 2015. 3 апр.

⁶⁹¹ Горяченков А. «Ленком», «Вальпургиева ночь» // FB.ru. 2016. 14 апр.

⁶⁹² Гурецкая Э. «Вальпургиева ночь» Марка Захарова // The Hollywood Reporter. 2015. 3 апр.

⁶⁹³ Должанский Р. Пьянству – отбой // Къ. 2015. 24 марта.

⁶⁹⁴ Шадронов В. Душа без комиссара // Частный корреспондент. 2015. 17 марта.

установки – ассоциации с «ящиком для идиотов» (В. Высоцкий) и телевизионной настроечной сеткой; задник время от времени выполняет функции экрана, на который проецируются необходимые по ходу развития действия изображения. Среди монологов Венички есть и такая, в котором герой И. Миркурбанова потуги телевизионных каналов смешить свою зрительскую аудиторию оценивает следующим образом: «Ваш хамский юмор калечит людям мозги. Он превращает их в дебилов». Наконец, у оформления постановки имеется и еще одна функция – в глубине сцены, с правой (если смотреть от зрителей) стороны расположен небольшой оркестр под управлением композитора С. Рудницкого, которому принадлежит музыкальное оформление захаровского спектакля.

Авторы критических отзывов на ленкомовскую «Вальпургиеву ночь» не были едины и в определении *жанровой природы* спектакля, который, по мнению А. Горяченкова, представляется «чем-то средним между философской драмой и жизненной комедией (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁹⁵; иной взгляд принадлежит, например, Р. Должанскому, а именно: «Одни эпизоды „Вальпургиевой ночи“ решены Марком Захаровым в духе *меланхолической клоунады*, другие – *печальной фантасмагории* (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁹⁶. Р. Должанский подметил следующее важнейшее свойство ленкомовской постановки: «Марк Захаров добровольно отказывается от самого ясного мотива, который нещадно эксплуатируют многие театральные постановщики попроще, – безответственности освобожденного водкой сознания, выдающего *парадоксальные афоризмы*. Впрочем, все ерофеевские *парадоксы* в спектакле „Ленкома“ на своих местах (курсив мой. – А. Р.)»⁶⁹⁷. Происходило это потому, что и в монологах героя И. Миркурбанова, и в репликах диалогов, имеющих место при общении Венички и других персонажей, и в высказываниях последних, Захаров использовал большое количество текстовых фрагментов, взятых из поэмы «Москва – Петушки» и других произведений В. Ерофеева. Но, наряду с парадоксами, привнесенными в постановку из литературных первоисточников, Захаров насыщает спектакль собственно театральным содержанием, выстраивая входящие в его состав *абсурдистские мотивы* в соответствии с принципами *драмы парадокса*.

Вербальные *парадоксы* доведены режиссером до остроты, присущей эстрадной *репризе*. Вот несколько примеров. Веничка утверждал: «Заметьте, что трезвость также губительна, как физический труд и свежий воздух». Психиатр (В. Вержбицкий) при осмотре доставленного в психушку героя И. Миркурбанова укорял своего пациента: «Стрелял

⁶⁹⁵ Горяченков А. «Ленком», «Вальпургиева ночь» // FB.ru. 2016. 14 апр.

⁶⁹⁶ Должанский Р. Пьянству – отбой // Къ. 2015. 24 марта.

⁶⁹⁷ Там же.

и не застрелился. Как вы, ей богу, ничего до конца сделать не можете! Из трех пистолетов – и все мимо!..» Веничка пояснял: «Как же не ругаться?! Вы же телевизор смотрите? Лица видите? Там все видно, кто составляет поголовье нации. Мудаки с тяжелой формой легкомыслия!.. (выделено мной. – А. Р.)» Герой И. Миркурбанова констатирует: «Настоящее искусство всегда бессмысленно». И т.д. Сценические парадоксы в захаровской «Вальпургиевой ночи» выполняли, как правило, функции аттракционов, о чем речь пойдет позднее, при анализе композиционных принципов, которые режиссер использовал при формировании архитектоники действия.

Веничка И. Миркурбанова – романтический герой, современный вариант «лишнего человека»: перед нами был мужчина «среднего возраста», одетый в классический костюм-двойку, но рубашка под пиджаком по последней моде носилась навывпуск (художник по костюмам И. Белосова). Речь шла отнюдь не о пресловутом «кризисе среднего возраста», и режиссер Захаров, будучи художником общественно-политического пафоса, сосредоточен был на сфере социума, ведь принципиальная позиция отщепенца и изгоя Венички следующая: «Я остаюсь внизу, и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу».

При построении действенной конструкции спектакля Захаров остался верен музыкальным принципам композиции, соединяя в постановке «Вальпургиевой ночи» мотивно-тематический подход к организации сюжетного материала с элементами архитектоники, присущими номерной структуре действия. Главная сюжетная линия, пронизывающая захаровский спектакль от начала и до конца, – тема самочувствия Венички, лирического героя постановки, интеллигента и интеллектуала, в окружающем его мире и, прежде всего, в том социуме, в той житейской среде, в которой он вынужден был пребывать. Вторая сквозная сюжетная линия, тесно связанная с первой, – восприятие героем И. Миркурбанова собственного народа в его ментальной и социальной ипостасях. Обе сквозные сюжетные линии в наибольшей степени реализованы посредством монологов Венички или его реплик в диалогах с другими персонажами, основную смысловую нагрузку несли вербальная составляющая спектакля.

Главная сюжетная линия брала начало в диалоге Венички и трех Ангелов – младшего (А. Марчук), среднего (Т. Збруева или А. Сапегина) и главного (А. Зайкова), которые одеты, словно вилы из адановской «Жизели», вот только вместо балетных пуантов у них современная спортивная обувь – кеды. Предваряли беседу героя И. Миркурбанова и Ангелов звуки двух выстрелов:

Веничка. Слышали?

Ангелы. Что это, Веничка?

Веничка. Стреляюсь на Гагаринской площади.

Ангелы. Как же ты можешь стреляться, милый Веничка, когда ты здесь, с нами?

Веничка. Может, постоянные сдвиги в пространстве и времени. Квадромеханика, сука, дубасит по извилинам. Первый пистолет сунул за пазуху, второй туда же, третий рассовал по разным местам, не помню, по каким...

Ангелы. Зачем тебе, Веничка, три пистолета?

Веничка. Потому что это не жизнь, ангелы, а душевредительство. <...> Мои мечты исчезли в пустотах тектонических плит. И, в довершении, я не уверен, что на станции Петушки меня ждет милая моя Афродита, белесая дьяволица, последнее существо, которое поддерживает меня во Вселенной.

С самого начала, во-первых, заявлен иррациональный характер изображаемых событий, все происходящее не просто было увидено глазами героя И. Миркурбанова, как это присуще монодраме, но представлено в виде бесед Венички с Ангелами, то есть являлось плодами не вполне трезвого, а порой и горячечного сознания главного героя захаровской постановки. И, во-вторых, режиссером был задан вектор драматического развития – герой И. Миркурбанова устремлен в Петушки, на встречу со своей возлюбленной – то ли Афродитой, то ли Дьяволицей (действие происходило в ночь на первое мая – в вальпургиеву ночь, иными словами – в «ночь ведьм», когда, по поверьям, происходят сборища ведьм, оборотней и душ усопших людей).

Точкой отсчета второй сюжетной линии становилась сцена в ресторане Курского вокзала, именно сюда переносил Захаров старт путешествия Венички по маршруту «Москва – Петушки»; здесь, в обеденном зале ресторана, в меню которого, как выяснил герой И. Миркурбанова у официантки Зиночки (А. Захарова), «вымя есть, а хереса – нет», происходил такой диалог:

Веничка. <...> Почему вы на меня так смотрите?

Официантка. Как я на вас смотрю?

Веничка. Как на *социальную второстепенность* (курсив мой. – А. Р.).

Будучи изгнан из ресторана вышибалой Петровичем (А. Скуратов), герой И. Миркурбанова давал происходящему следующий комментарий:

Веничка. Вот, пожалуйста, метафизический цинизм, помноженный на звериный оскал бытия, когда рабочий бьет тебя по голове, а крестьянка – серпом по яй... Я даже не хочу говорить с утра, по какому месту...

Ангелы. Серпом, по яй?.. Господи, неужели такое случается?!

Веничка. В Европе – редко. А у нас постоянно.

Тема осмысления Веничкой своего места в социуме и его рефлексии по этому поводу была продолжена в эпизоде, где доставленного в приемный покой героя И. Миркурбанова опрашивали, чтобы оформить для Венички «постоянную прописку» в психиатрической лечебнице:

Психиатр. Где работаете?

Веничка. Профхозснабторг.

Психиатр. Кем работаете?

Веничка. Таджикиком.

Психиатр. Значит, неизвестно кем...

В разговор доктора и его потенциального пациента вмешивалась медсестра Марина (Е. Мигицко):

Психиатр. Вы, небось, считаете себя поэтом?

Веничка. А у вас и от этого лечат?

Марина. А если вы поэт, почему работаете таджиком?

Веничка. Потому что любимый герой Шолохова из «Поднятой целины» говорил: «Вот ты, Макар, лучше бы культмассовую работу вел. Расстреливать просто...»

Марина. И сколько вам плóтят?

Веничка. Мне плóтят ровно столько, сколько моя Родина сочтет нужным. Вот если бы мне вдруг показалось бы мало, а Родина догнала бы меня и спросила: «Ну что, <...> может тебе мало? Может быть тебе немножечко добавить?» – я сказал бы: «Родина, у меня все хорошо, отвяжись, у тебя самой ни хера нет...»

Тема самоопределения Венички в окружающем его социуме неизбежно соотносилась с осмыслением особенностей страны, где довелось родиться и жить, а также специфики населяющих ее соплеменников. Отсюда и такое высказывание героя: «Так хочется лишить нашу родину-мать родительских прав». Или другое: «Раньше народ говорил: „Не плюй в колодец, пригодится воды напиться“. А сейчас говорят: „Не ссы в компот, там повар ноги моет...“ Мы живем в стране, где девяносто процентов взрослого населения не заглядывали в Евангелие. А Дьявол не спит!..» Наконец: «В нашем буйном отечестве людям вместо единодушного ржания из ящика потребны не музыкальные вопли, не разудачность, не ругань, не агрессия, не мордобой, а щепетильность, стеснительность, деликатность... Боже, пошли нам деликатность!..»

По мере движения электрички от Москвы в сторону Петушков отчуждение между Веничкой и его окружением нарастало, вот к какому выводу приходил герой И. Миркурбанова, войдя в вагон и окинув взглядом попутчиков: «Публика посмотрела на меня пустыми и ничем не занятыми глазами. Мне это нравится. Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости... Можно себе представить, какие глаза там, за океаном, в Америке! У них же там только одна мысль – как бы нас

завоевать, как бы нас поработить. Зато у моего народа – какие глаза! Им все Божья роса! Они постоянно навькате, но – никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла – но, зато, какая духовность, какая мощь!..»

Необходимость использования в композиционном строении ленкомовской «Вальпургиевой ночи» элементов номерной структуры было продиктовано избыточностью вербальной составляющей спектакля. Номера, ставшие неотъемлемой частью архитектоники захаровской постановки, представляли собой аттракционы, которые были призваны бороться с монотонностью темпо-ритмического «дыхания» спектакля и служили ритмическими перебивками. Впрочем, и классическую функцию аттракциона как прямого и агрессивного воздействия на публику с целью заставить зрителя испытать необходимую режиссеру эмоцию – Захаров не отменял. В спектакле представлен широкий спектр аттракционов, в композиции которых, по большей части, использовались те или иные формы парадоксального строения.

В аттракционы были превращены отдельные и подходящие для этого фрагменты веничкиных монологов, острота подачи и эффективность вербального высказывания в них были доведены до той степени, что свойственна эстрадной репризе. Вот характерный пример. После Павлова Посада мысли героя И. Миркурбанова путались, и у Венички возникла непреодолимая потребность изложить сидящим в вагоне электрички попутчикам самое сокровенное, то, что наболело: «<...> надо вам заметить, что гомосексуализм в нашей стране изжит. Всё. Правда, хоть и окончательно, но не целиком. Вернее, целиком, но не полностью. А еще вернее, целиком и полностью, но не окончательно. Вот. Это не один я так думаю, это общепризнанное мнение нашего народа и его бессменного руководства». Уже первые фразы этого высказывания заставляли сидящих – подскочить со своих мест и слушать дальнейшее стоя.

Аттракционы могли быть в форме *репризы-диалога*. Вот типичный пример, где можно было отметить еще и контрапункт в сопоставлении реплик:

Веничка. Стараюсь жить в достоинстве.

Афродита. Успокойся, достоинство у тебя супер...

В качестве аттракционов использовались многочисленные танцевальные номера – танцы ангелов, танец дам из Павлова Посада, танец Зиночки и танец клоунов-убийц (хореограф С. Грицай, педагог-балетмейстер А. Лещинский).

Персонажи, которые являются попутчиками Венички в его путешествии из Москвы в Петушки, такие, как Черноус (В. Раков), Митрич-дед (С. Степанченко) и Митрич-внук (Д. Гизбрехт) и другие выполняли в спектакле двоякую функцию. Они, с одной стороны, являлись зримыми воплощениями того народа, о свойствах и природе которого так

мучительно размышлял герой И. Миркурбанова. С другой стороны, многих из данных персонажей Захаров снабдил эффектными номерами – репризными или вокальными, музыкальными и танцевальными, выполняющими функции сценических аттракционов.

Таково эффектное появление на сцене Афродиты (П. Чекан), которая с помощью скрытого от глаз зрителя подъемного механизма медленно «всплывала» из расположенного на сцене люка, оправдывая, тем самым, другие ипостаси данного персонажа – Дьяволица, ведьма... Героиня П. Чекан была одета в пальто, на голове у нее широкополая шляпа. Она, сбросив пальто и откинув в сторону шляпу, оставаясь лишь в белой комбинации, черных чулках и черных классических туфлях-лодочках, исполняла эротический танец на столе. И далее, вслед за первой любовной сценой с героем И. Миркурбанова, разворачивался эпизод, где при сильном затемнении сцены публика могла разглядеть фигуру героини П. Чекан, сбросившей с себя если и не всё, как просил ее Веничка, то уж комбинацию – совершенно точно. Афродита имела все основания произнести следующее: «Ну, что, Ерофеев, хороша я?!. Эх, Ерофеев, мудило ты грешный!..» Во второй любовной сцене героиня П. Чекан появлялась в мужской белой рубашке, небрежно застегнутой всего на несколько пуговиц и не скрывающей от взоров публики обнаженную грудь Афродиты.

Аттракционы в эпизодах, где действие сводило Веничку и Черноуса (В. Раков), представлены были либо отдельными репликами одного из этих персонажей, либо выстроены в форме их диалогов-реприз. Вот Черноус, обращаясь к герою И. Миркурбанова, заявлял: «Ты понимаешь, что мы живем в стране высшей справедливости?!. В стране такой справедливости, которая даже выше в сравнении с наивысшей, она еще выше наивысшей...» Однако нет предела совершенству:

Веничка. Давай-ка что-нибудь перестроим. Летоисчисление, как думаешь, сменим или оставим как есть?

Черноус. Летоисчисление и календарь оставляем, хрен с ними. Как говорится, не трожь говно... А с говном связываться не хочется, все-таки любимое ленинское словечко. Ни одна сложная мысль ему без говна не давалась. Бывало, говорит, все говно, кроме интеллигенции...

<...>

Веничка. Ну что, может быть, террор откроем?

Черноус. Вот чего нашему народу не хватает, он по нему истосковался.

Веничка. И какой тогда, белый?

Черноус. Начинать надо всегда с красного, крепленного...

Наличие среди попутчиков Венички немного придурковатого Митрича-внука, который обучался в школе с английским уклоном и который пел: «Просто захотелось съездить / В следующем году / В Пизу или Катманду...», – но вместе с Митричем-дедом направлялся

в Орехово-Зуево на каруселях кататься, – давало возможность поднять вопрос, как режиссер работал с ерофеевской неформальной лексикой. Захаров, который интересовался проблемами сценического использования нецензурной речи еще в 2001 году, при постановке «Шута Балакирева», в «Вальпургиевой ночи» крайне осторожно обращался с неформальной лексикой, бранные слова в текст спектакля включал дозированно и, чаще всего, опосредованно, через умолчания, намеки и иносказания. Вот герой Д. Гизбрехта, пританцовывая, исполнял такой куплет: «О Сан-Луи, / Погасли фонари. / О, Сан-Луа, / Не видно <...> ничего». Или другой куплет: «Гоп-стоп, Зоя, / Кому давала стоя, / Кому давала стоя, Зоя, / Колечко золотое?..»

А. Захарова исполняла в спектакле сразу несколько ролей, ее Зиночка выступала в разных личинах, трансформируясь «<...> по ходу действия из вокзальной буфетчицы-злюки в добрую новенькую медсестру, в попутчицу-подругу поэта Евтюшкина, распеваящую под аккордеон изувеченную французскую шансонетку, и, наконец, в настоящего, земного и плотского, а не воображаемого и карнавального ангела-хранителя (три балетные сальфиды-ангелочка к тому моменту давно пропали) для главного героя, готовую усыновить Веничкиного ребенка»⁶⁹⁸.

Веничка (стоя у детской кровати). Ты любишь отца, мальчик? Грустно смотреть, как я каждый день облетаю как дерево осенью.

Зиночка. Как умеет улыбаться ваш детеныш!

Веничка. Значит, все было не напрасно! Все эти революции и распри, взлеты и провалы династии, распятия и воскресения, голодомор и съезд победителей, подмосковные вечера и штурмовые ночи Спасска, Волочаевские дни...

Как уже говорилось, в первом акте захаровской «Вальпургиевой ночи» есть вектор развития действия – стремление Венички к своей Афродите («Езжай в Петушки, в Петушках спасение твое и радость твоя!..» Танец героини П. Чекан приводит Старшего Ангела в ужас:

Веничка. Ты здесь зачем? Тебе здесь чего надо?

Ангел. Она же... Она же бл...

Веничка. Ну что вам на это сказать? Конечно же она...

Ангел. Бл...

Веничка. Еще бы она не...

Ангел. Бл...

Веничка. Она прямо сказала: «Я хочу, Ерофеев, чтобы ты меня страстно обнял правой рукой!..» Понимаешь?

Ангел. Ой, бл...

Но героиня П. Чекан привлекала Веничку, а мысль, что она вряд ли верна ему, героя И. Миркурбанова не смущала и не останавливала:

⁶⁹⁸ Шадронов В. Душа без комиссара // Частный корреспондент. 2015. 17 марта.

Афродита. Сколько я тебя в свою жизнь вставляла, а не знала, что ты писатель, Ерофеев! Ну, что ты со мной делать будешь, писатель? Ну, зажигай меня, хочу с тобой гореть синим пламенем.

Веничка. Падла-искусительница...

Героиня П. Чекан была переброшена через плечо Венички таким образом, что голова Афродиты оказывается у него за спиной, а ее зад – прямо перед лицом героя И. Миркурбанова. Завершался первый акт репликой Венички: «<...> жить совсем не скучно! Если уж мы родились, то ничего не поделаешь, надо немного пожить». Так режиссер Захаров формировал счастливый и эффектный, но заведомо ложный финал первого действия «Вальпургиевой ночи». Постановщик наводит тень на плетень, чтобы заинтриговать публику, чтобы *держат* ее на *голодном информационном пайке* и заставить вернуться в зрительный зал на вторую часть спектакля.

Начало второго действия, на первый взгляд, словно бы возобновлялось с того же места, где оно было прервано антрактом. На сцене снова находился герой И. Миркурбанова, через его плечо была переброшена Афродита, но только это была не героиня П. Чекан, а Зиночка. Именно в этом эпизоде раскрывался секрет многоликости героини А. Захаровой: «Вы, Зиночки, – пояснял Веничка, – *продукт* моих затуманенных мозгов (курсив мой. – А. Р.)». Именно поэтому она была и официанткой, и поклонницей, и медсестрой, и графиней в черном, и опекушкой сына Венички... Если воспользоваться формулировкой Захарова, то «<...> “тектонический” глубинный взрыв», преобразующий созданный автором спектакля художественный мир⁶⁹⁹, во втором акте «Вальпургиевой ночи» происходил в тот момент, когда герой И. Миркурбанова обнаружил, что поезд, на котором он ехал, двигался в *обратную* сторону. Более того, Веничка осознавал, что его поезд «Москва – Петушки» шел под откос.

Ангелы покидали Веничку, им не было места за сто первым километром. Герою И. Миркурбанова являлось видение Зиночки-графини, плачущей женщины в черном, своего рода видение собственной будущей вдовы. Сопровождал Графиню персонаж, которого играл В. Вержбицкий и которого Веничка называл Камердинер Петр. Герой В. Вержбицкого здесь был уже не главврачом психиатрической лечебницы, который содержал своих пациентов под замком, но апостолом, охраняющим врата рая. Именно от Камердинера Веничка узнавал следующее:

Веничка. Во всем поезде пустота.

Камердинер. Это давно уже не поезд, бесовщина, колючая отравка, а не поезд. Вот, батюшка, последние ваши приятели топают...

Убийцы настигали Веничку у Кремлевской стены, где герой И. Миркурбанова *никогда* ранее не бывал. Смерть Венички была дана как танец

⁶⁹⁹ См.: Суперпрофессия. С. 154.

«невнятных „серых“ убийц»⁷⁰⁰, «азартно пляшущих молодцов в серых костюмах и с клоунскими носами»⁷⁰¹. Героя И. Миркурбанова брали в оборот четверо в серых костюмах, с серыми шляпами на головах, с серыми перчатками, укрывающими пальцы и ладони рук, и с розовыми клоунскими носами. Они выбрасывали Веничку на Красную площадь, прямо к Кремлевской стене, то есть туда, где герой И. Миркурбанова никогда не был; и, хотя Веничка исходил Москву вдоль и поперек, Кремля он до этого момента никогда не видел. Глядя на убийц, обнаживших ножи, герой И. Миркурбанова произносил: «Господи, я трусливый человек, я всю жизнь умирал от страха. И вот я почему-то перестал бояться. Не боюсь вас, нелюди, теперь не боюсь! Убивайте!.. Последний смертельный удар был в самое горло. Я не знал, что есть на свете такая боль. С тех пор я не приходил в сознание и не приду...»

В эпилоге спектакля на экране высвечивался портрет Венедикта Ерофеева, а И. Миркурбанов обращался в зрительный зал уже не от лица Веничка, а от себя лично. И от лица режиссера-постановщика, конечно. Смысл сценического эпилога был вполне очевиден: поэма «Москва – Петушки», написанная в 1969 году, после чехословацких событий и заката оттепели, и пьеса «Вальпургиева ночь», завершенная ранней осенью 1985 года, на заре Перестройки, оказались произведениями, на взгляд создателей спектакля, вполне современными и созвучными проблемам сегодняшнего дня. Отношение постановщика спектакля ко времени хорошо передавал следующий диалог:

Психиатр. Почему вы позволяете себе так (нецензурно. – А. Р.) выражаться?

Веничка. А потому что жил и живу без прописки, доктор. В эпоху холодной войны, во время Карибского кризиса, в разгар дружеской помощи чешскому народу в 1968 году... Вы же не станете отрицать, доктор, что во всех своих начинаниях всегда мы правы!

Психиатр. Какое сегодня число, год, месяц, можете ответить?

Веничка. Могу, но для России, доктор, все это как-то мелко. Дни, века, тысячелетия... Верно, я поэт завтрашнего дня, у меня даже часы идут в обратную сторону.

Психиатр. А то, что завтра первомая, для вас тоже мелко?

Веничка. <...> Про первое мая очень хорошо сказала Фанни Каплан перед выстрелом на заводе Михельсона: «Куда ты завел нас, безумный старик?» А он ей: «Идите вы нахрен, я сам заблудился...»

И. Витвицкая подвела итоги работы Ленкома над «Вальпургиевой ночью» так: «Получилось *неожиданно* современно и (что совсем нехарактерно для Захарова) *мрачно* (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁰². Но лидер Лен-

⁷⁰⁰ Витвицкая Н. Шах и мат // Ваш досуг. 2015. 28 марта.

⁷⁰¹ Должанский Р. Пьянству – отбой // Къ. 2015. 24 марта.

⁷⁰² Витвицкая Н. Шах и мат // Ваш досуг. 2015. 28 марта.

кома сформулировал задачи, которые он ставил перед собой при сценическом воплощении «Вальпургиевой ночи», следующим образом: «Мы задумали показать творчество Ерофеева как квинтэссенцию некоторых сторон русской жизни, с его помощью заглянуть в наше сознание и подсознание, причём так, чтобы спектакль получился и эпатажным, и парадоксальным. Но главное – достаточно *серьёзным* (курсив мой. – А. Р.)⁷⁰³. Иными словами, сценический результат соответствовал изначальным установкам Захарова-режиссера.

В критических отзывах на ленкомовский спектакль можно было встретить рассуждения, согласно которым захаровская «Вальпургиева ночь» была посвящена постижению свойств и качеств «национального подсознания» и «национального самосознания»⁷⁰⁴. Ряд захаровских постановок последних двух десятилетий («Варвар и еретик», 1997); «Мистификация», 1999; «Шут Балакирев», 2001; «Ва-банк», 2004); «Женитьба», 2007; «Вишневый сад», 2009; и «Небесные странники», 2013) были направлены изучение особенностей национального менталитета и осмысление путей и судеб России. П. Б. Богданова в книге «Режиссеры-шестидесятники», увидевшей свет в 2010 году, написала, что чувство нужности «<...> пожалуй, точнее всего характеризует шестидесятников. Они в искусстве всегда работали так, чтобы от их деятельности была реальная практическая польза для страны. Марк Захаров работает так и по сей день»⁷⁰⁵. Но вот это чувство нужности, как утверждала Богданова, лидером театра Ленком было утрачено⁷⁰⁶. Это не вполне так. В спектаклях Захарова данного периода российская жизнь могла проявлять себя в самых нелепых и неприглядных формах, действующие лица согласно характерам, густо замешенным на особенностях национального менталитета, совершали порой нелепые и неприглядные поступки, но при всей мрачности представленных картин режиссер-постановщик всегда находил нечто такое, что внушало надежду и осторожный оптимизм. Это особенно хорошо заметно по спектаклям «Вишневый сад» (2009) и «Небесные странники» (2013). Фигуры юного Лопухина в исполнении А. Шагина и зрелого доктора Дымова, воплощенного А. Балуевым, выступали сценическими образами деловых и деятельных людей, чья предпринимчивость и умение работать постоянно, много и продуктивно могли бы обеспечить будущее России. Ничего подобного нет в ленкомовской «Вальпургиевой ночи». Шестидесятник Захаров приговор сегодняшнему времени давал суро-

⁷⁰³ Официальный сайт Московского театра «Ленком».

⁷⁰⁴ См., напр.: Кузовков А. Отзыв о спектакле «Вальпургиева ночь» Театра Ленком // LeisureBlog.ru URL: <http://leisureblog.ru/valpurgieva-noch-lenkom/> (дата обращения: 12. 04. 2017).

⁷⁰⁵ Богданова 2010. С. 167.

⁷⁰⁶ См.: Там же.

вый, мрачный, лишенный сантиментов и пустых надежд. Имеет смысл привести характерное высказывание Венички И. Миркурбанов на этот счет: «Двадцать первый век открылся для нас парадным входом в светлое будущее, а закрылся пародией на все прошлые эпохи». И вот это действительно неожиданно...

Нельзя не сказать об ощущении, что Захаров с постановкой «Вальпургиевой ночи» в определенном смысле со временем разошелся, в середине 2010-х годов лирический герой произведений Венички оставался героем романтическим в том смысле, что он не вписывался в окружающую реальность, но он уже не воспринимался как герой, с которым хотелось бы себя идентифицировать, за которым хотелось бы следовать в алкогольное бегство от действительности или укрываться от нее в палатах психиатрических больниц.

Другое дело – спектакль «**День опричника**» (премьера состоялась 30 ноября 2016 года), здесь лидер Ленкома снова, как это было уже в конце 1980-х годов, проявил дар предвидения будущего.

Пресса активно отреагировала на выход в свет сценической версии сорокинской прозы. К сожалению, значительная часть откликов на ленкомовский «День опричника» была продиктована соображениями общественно-политического характера, спектакль как таковой стал лишь поводом высказаться на злобу дня, вне контекста предшествующего творчества Захарова, который профессиональной режиссуре посвяти более чем полвека. К еще большему сожалению, ряд посвященных захаровскому «Дню опричника» публикаций дают повод затронуть проблему методологии анализа спектакля, поскольку авторы откликов на постановку строят свои статьи на соотнесении первоначальных литературных текстов Сорокина и сценического текста Захарова, причем отнюдь не в пользу последнего. Парадокс ситуации заключен в том, что захаровский спектакль, действие в котором происходит через сто лет после его премьерного показа, сплошь и рядом оценивался по законам столетней давности, а именно – исходя из *соответствия* или *не соответствия* исходному литературному материалу. Стоит специально оговорить следующее: исходный литературный материал и спектакль, созданный на его основе, сопоставляются не по принципу соответствия второго первому, но *соотносятся* друг с другом как целое с целым, как произведения литературного и театрального искусства.

Среди многочисленных авторов, писавших о соотношении сорокинской прозы, положенной в основу спектакля, и собственно захаровской постановкой, пожалуй, только Р. Должанский заметил, что «День опричника», как и другие спектакли Захарова, представлял собой *театральную фантазию*⁷⁰⁷. А. Архангельский заметил: «Главный герой произведений Сорокина – язык; конечно же он главенствует и в „Дне

⁷⁰⁷ См.: Должанский Р. Патриотическое испытание // Къ. 1916. 2 дек.

опричника“ (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁰⁸. Однако постмодернистская игра с языком, столь уместная в прозе, не могла стать основой театрального произведения – по крайней мере, произведения театра Захарова. Лидеру Ленкома необходимо было искать действенную основу спектакля, переводить словесную ткань сорокинских романов в конфликтные столкновения сценических характеров.

Сорокинская проза служила основанием для сценического показа утопического будущего страны, отделенной от Запада Великой Русской Стеной; страны, в которой было возрождено самодержавие, опирающееся на новую опричнину, а благосостояние России строилось на торговле газом и доходами от транзита китайских товаров в Европу.

В основу *мотивно-тематической структуры* двухактного «Дня опричника» была положена сюжетная линия опричника Комяги (В. Раков) – линия любовная. Привычный образ жизни Комяги был нарушен внезапным событием – влюбленностью в боярыню Куницыну (А. Захарова), мужа которой, «столбового» финансиста с Рублевки, возглавляемые Комягой опричники только что повесили на воротах, а сына-младенца передали в сиротский приют целовальника Аверьяна (Д. Гизбрехт). Комяга не только спасал Куницыну от привычного пускания опричниками «по кругу» свежеспеченных вдов, но и брался помочь героине А. Захаровой вернуть сына.

Центральной сюжетной линии сопутствовал ряд *второстепенных* тем и мотивов. Это, во-первых, сюжетные линии, связанные с обязанностями Комяги по службе. Например, слетать на ракете в Тобольск, к провидице Прасковье Мамонтовне (Т. Кравченко), дабы использовать труссы Государыни Арины Абрамовны (А. Марчук) для любовного приворота гвардейцев-кавалергардов Васи и Миши, на которых супруга Государя Платона Николаевича (Д. Певцов) «положила глаз». Или – задача отыскать автора скабрезного пасквиля на графа Алексея Владимировича Урусова (А. Сирин), зятя Государя, действительного академика Академии наук, директора Драгомиловского рынка, председателя Всероссийского общества соблюдения прав человека и Союза Михаила Архангела. Подобное «правительственное» задание только по чистой случайности не обернулось для Комяги гибелью, поскольку герой Д. Певцова решил ликвидировать, помимо графа Урусова, и своего опричника в числе других – тех, кто слишком много знал о неприглядной семейной истории дочери Государя, Елизаветы Платоновны, и ее неверного мужа. И, во-вторых, в сюжет спектакля введены мотивы, волнующие Захарова-режиссера в плане собственно творческом. Это, например, запрет на использование неформальной лексики, воспринимаемый лидером Ленкома как цензурное ограничение. Или – катастрофическое, по мнению Захарова, отсутствие произведений современных

⁷⁰⁸ Архангельский А. Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU. 2016. 5 дек.

драматургов, которых, как заявлял Федька (А. Шагин), денщик Комяги, перевешали еще на Яблочный Спас за нецензурную лексику. Правда, и классические произведения в изображенном на сцене Ленкома мире востребованы специфически – тобольская провидица использовала томики русской классики как отличный горячий материал. Впрочем, с не меньшим удовольствием героиня Т. Кравченко отправляла в огонь актерские и режиссерские мемуары.

Каждый из двух актов захаровского «Дня опричника» открывался прологом; за основу сочиненного для них текста был взят материал из сорокинского романа «Теллурия». Эти проповеди Демьяна Златоустовича (И. Агапов), на первый взгляд, были непосредственно не включены в мотивно-тематическую структуру спектакля, но имели важное значение для формирования итогового режиссерского месседжа, заключенного в ленкомовском спектакле. Соответственно, и более подробный разговор о текстах прологов имеет смысл перенести в финальную часть представленного здесь анализа захаровского «Дня опричника».

Оформление, предложенное художником А. Кондратьевым, представляло собой *сценическую установку*, способную к частичной трансформации за счет использования внутреннего занавеса, работы со светом и привлечения в некоторых фрагментах действия сценических деталей – это глобус-шарманка в покоях Государя, извлекающего из этого своеобразного инструмента любимые им мелодии вальсов Иоганна Штрауса-отца и Иоганна Штрауса-сына; разбросанные на планшете сцены подушки и меха, служащие постелью в апартаментах Государыни; стоящая вертикально ракета, на которой Комяга и его денщик Федька должны были отправиться в Тобольск, но вовремя заметили посланную за ними погоню; шарообразная конструкция, которая служила магическим кристаллом для тобольской ясновидящей; телефон-вертушка брежневский времен, прикрученная к инвалидной коляске князя Собакина-младшего (Л. Броневой), на которого была возложена задача охраны «режимного объекта» – государева сиротского приюта; и др.

Э. Гурецкая так высказалась о пространственном решении спектакля: «Иллюстративно оформление сцены <...>. Часы, идущие назад, огромные подвижные конструкции и ржавая ракета посередине. И главное – стена с вмурованными трубами, по которым идет на Запад и Восток наше главное природное богатство – газ. Китайские иероглифы, обрамляющие сцену, наглядно показывают, кто через сотню лет будет нашим верным союзником»⁷⁰⁹. Конструкция стены, призванной изолировать Россию от Запада, замыкала, подобно заднику, игровое пространство сцены и была выполнена из сплетенных металлических прутьев, что должно было, по всей видимости, отсылать зрителя

⁷⁰⁹ Гурецкая Э. «День опричника» Марка Захарова в «Ленкоме» // The Hollywood Reporter. 2016. 19 дек.

к эпохе «холодной войны» и к такому понятию, как «железный занавес», который отделял страны социалистического лагеря от стран лагеря капиталистического; или, соответственно, «занавес», который отделял государства, входившие в Организацию Варшавского договора, от государств-участников Североатлантического Альянса (блока НАТО).

Внутренний занавес, который выдвигался параллельно рампе из-за правой кулисы (если смотреть из зрительного зала) налево и убирается в обратном порядке, призван был делить сценическое пространство на передний план и план задний. При этом занавес являлся полупрозрачным, поскольку он был выполнен из вертикальных подвесов, составленных из деревянных элементов и вызывающих ассоциацию с занавесами из бамбука. Ближайших ассоциаций – было две. Это, во-первых, полукруглое обрамление сцены из вертикально подвешенных бамбуковых шестов в спектакле Мейерхольда «Учитель Бубус» (ТИМ, 1925). И, во-вторых, это занавес на входе в «Кабачок 12 стульев»; раздвигая вертикальные подвесы, составленные из бамбуковых фрагментов, на съемочной площадке телепередачи появлялись пан Ведущий (М. Державин) и другие «паны» и «пани» (Захаров, как известно, на рубеже 1960-х – 1970-х гг. входил и в группу авторов, писавших тексты для «Кабачка», и в режиссерскую группу, снимавших эту телепередачу).

Художник по костюмам И. Белоусова представила в своей работе смешение времен и стилей. Строгий и элегантный классический костюм-двойка Государя соседствовала с «ярко красным мини-сарафаном»⁷¹⁰ Государыни и вполне современным комплектом из кожаной куртки и кожаных штанов, составляющим костюм графа Урусова. Телевизионная группа, вызванная сделать репортаж о штурме опричниками дома боярина Куницына, выглядела так, словно они только что прибыли на место происшествия по заданию одного из новостных каналов. Опричники были одеты в кожу, куртки отделаны мехом, бляхи на поясах выполнены в виде рельефных изображений собачьих голов, на ногах – армейские ботинки, в руках – автоматы Калашникова. В костюме Бати (С. Степанченко), главы опричного приказа и непосредственного начальника Комяги, имелась выразительная деталь – казачья шапка с характерным красным верхом, прошитом декоративной строчкой крестообразно. Костюм Демьяна Златоуста, с одной стороны, ассоциировался с облачением церковного иерарха, но не имел сколько-нибудь внятной привязки к стилистике и крою какой-либо из известных религий, да еще и сочетался с такими деталями, как, с одной стороны, золотые наручные часы, а с другой – мужские сандалии, вполне современные и надетые на босые ноги героя И. Агапова.

⁷¹⁰ Наборщикова С. «День опричника» закончился рассветом // Известия. 2016. 12 дек.

Н. Шаинян с некоторым оттенком снисходительности отметила: «Спектакль становится каруселью уверенно исполненных народными артистами комических *номеров*, перемежающихся танцами, в которых всегда сильна ленкомовская молодежь и которые давно составили отличительную приметку захаровской режиссуры (курсив мой. – А. Р.)»⁷¹¹. Похожую мысль, но скорее в плане комплиментарном, высказала и С. Наборщикова: «Комяга в обаятельнейшем исполнении Виктора Ракова – не только на редкость привлекателен (умен, в меру наивен, в меру хитер, улыбчив, обходителен), но и *композиционно* необходим: его присутствие объединяет блистательные актерские *аттракционы*, которые, по сути, и есть захаровский спектакль (курсив мой. – А. Р.)»⁷¹². Общим знаменателем к приведенным двум точкам зрения будет следующее высказывание: *композиционное строение* захаровского «Дня опричника» представляло собой *номерную структуру*, которая, помимо фрагментов, служащих собственно мотивно-тематическому развитию действия, была насыщена огромным количеством самых разных *аттракционов*. Выделим наиболее значимые для захаровской постановки *группы* аттракционов.

Это, прежде всего, эпизоды, сыгранные актерами как *концертные номера*.

Вот фрагмент текста, который С. Степанченко в сцене пресс-конференции Бати произносил с отточенностью эстрадной репризы, намеренно подчеркивая просторечие своего героя и все неправильности его речи: «<...> Как только восстала Россия из пепла серого, как только заложил Государь-батюшка первый камень в фундамент Западной стены, как только стали мы отгораживаться от чуждого извне и от бесовского изнутри, так сразу поперла из всех щелей сколопендра зловредная. Но никогда столь яростно не обострялась борьба с нею, а также с матерщиной, с фривольной двусмысленностью, всяческими поползновениями, грубостью, как в период возрождения Святой Руси! И никогда сознание народное не просветлело так, как просветлело оно на этот раз. Спаялись мы, срослись в единое кольцо опричное. И стянул им Государь больную, разваливавшуюся страну, словно медведя раненого, и окреп медведь мясом, костями, отрастил когти. И таперича рык медведя русского на весь мир слышен. Но не только в Европе с Китаем медведя русского бздят. Из-за океана еще больший бздёж доносится. <...> наши ироды-очкарики тоже бздят, но бздёжем заграничным, проплаченным. И поэтому воздвиг наш Государь стену Западную, дабы отгородиться от киберпанков, от садистов, от сатанистов, от католиков, от меланхоликов, от буддистов, от публицистов, от марксистов, а также от артистов, солистов, хористов и от онанистов <...>».

⁷¹¹ Шаинян Н. Сон опричника // ПТЖ: Блог. 2016. 9 дек.

⁷¹² Наборщикова С. «День опричника» закончился рассветом // Известия. 2016. 12 дек.

Или – небольшой эпизод с участием Л. Броневого в специально придуманной для актера роли князя Собакина, главы охранного приказа, который, вопреки служебным обязанностям, помогал Комаге вернуться из сиротского приюта сына Куницыной. Причина тому, возможно, следующая: «Из всех находящихся здесь я один при фаллосе, могу предьявить», – на полном серьезе произносил герой Л. Броневого. И перед тем, как покинуть сцену, старый князь заявлял: «Конец цивилизации. Государства гибнут. Народ от собственных фаллосов отрекается. А я – не отрекусь!..»

Или – сцены с участием Государя. С. Наборщикова отметила: «<...> вот Дмитрий Певцов в роли государя Платона Андреевича (надо – Николаевича; курсив далее мой. – А. Р.) – одинаково элегантный как в сюртуке от Бриони, так и в купальном полотенце на чреслах. От трудов державных его герой отдыхает, примеряя различные *маски*. Фальцетом взвизгнет, баритоном прикрикнет, порой, как Ильич, покартавит, а иногда, по примеру матушки Екатерины II Алексеевны, иностранного акценту подпустит. Своя-то императрица, Арина Абрамовна, совсем от рук отбилась – одни пляски бесовские на уме»⁷¹³. Сходным образом высказался Р. Должанский: «<...> автор „возрожденной“ России то и дело меняет *маски* изнеженного грассирующего аристократа и бесстрастного, равнодушного хозяина (курсив мой. – А. Р.)»⁷¹⁴. Стоит подчеркнуть, что постоянное лицедейство и жонглирование масками – способ актерского существования играемого Дмитрием Певцовым персонажа, который воспринимал себя постоянно исполняющим на глазах окружающих роль главы государства, суть этого действующего лица – отсутствие сути, вместо собственного лица – череда личин, калейдоскоп масок.

Среди аттракционов, опирающихся на *танцевальные номера*, можно назвать, например, демонстрируемый Государыней «вокально-танцевальный номер высокого эротического накала»⁷¹⁵. Или «танцы каких-то космических джедаев»⁷¹⁶, завершающие, после взрыва ракеты на Тобольск, первый акт захаровского спектакля. Или танец китайнок, прислуживающих ясновидящей и ведьме тобольской, Прасковье Мамонтовне. И т.д.

Звукошумовые аттракционы были представлены, например, таким периодически повторяющимся сценическим эффектом: «<...> вопит синяя мигалка – знак вызова опричнины на телеконференцию (мигалка

⁷¹³ Там же.

⁷¹⁴ Должанский Р. Патриотическое испытание // Къ. 1916. 2 дек.

⁷¹⁵ Наборщикова С. «День опричника» закончился рассветом // Известия. 2016. 12 дек.

⁷¹⁶ Шимадина М. Свет в конце опричнины // Театрал. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05. 01. 2018).

„вопит“ в том смысле, что проблесковые огни мигалки сопровождаются характерными звуками полицейской сирены. – А. Р.)»⁷¹⁷. Или – «взрыв ракеты»⁷¹⁸, ведь «<...> транспортная ракета (из Москвы в Тобольск народ летает через космос) на стартовой площадке взрывается с образцовым грохотом»⁷¹⁹

В качестве аттракциона *эпатажного характера* – эпизод, где «Государыня снимает на сцене трусики, чтобы передать их ясновидящей Прасковье Мамонтовне»⁷²⁰ и, в шутку, пугала Комягу своим эротическим напором – страстно кусала опричника за ухо, забрасывала ему ноги на плечи и т.д.

В захаровском «Дне опричник» можно обнаружить немало аттракционов в духе лацци *commedia dell'arte*. Так, Демьян Злагоустович в конце каждой из двух своих проповедей «сигает в подпол»⁷²¹. Прасковья Мамонтовна, наоборот, как и полагается ведьме тобольской, появлялась на сцене снизу, из люка. Потчевала Комягу яствами восточной кухни – предлагала ему «съесть котика» (точнее – пока еще живого и весьма здоровенного пушистого кота, которого услужливо подсовывают герою В. Ракова китайские помощницы ясновидящей), а на десерт отведать тараканов засахаренных. И, напорочив Комяге, что у него есть шанс «покинуть опричный двор», героиня Т. Кравченко оставляла сцену, уходя, подобно графу Калиостро из захаровской «Формулы любви», «в астрал» и исполняя при этом песню «На Муромской дорожке / Стояли три сосны, / Прощался со мной милый / До будущей весны...». Куницына, якобы насилуемая Комягой, создавала для подчиненных ему опричников целую звуковую партитуру: голосила на разные лады, прыгала на месте, стараясь топтать ногами как можно громче, – к вящему недоумению неожиданно вошедшего Федьки: «Что это с вами, православные? Для кого надрываетеесь? Все уехали давно...» Комяга, который явился к Государыне за инструкциями для поездки в Тобольск и оказался застигнутым врасплох неожиданно нагрянувшим Государем, прятался в постели Государыни, зарывшись в мехах и подушках, и уползал прочь при первой возможности.

Наконец, в захаровской постановке было много аттракционов, которые строились на обмене репликами, носящими *репризный* характер, например:

Государыня. Быстро рассказывай, что обо мне в народе говорят.

Комяга. Что вы по ночам собакой оборачиваетесь.

⁷¹⁷ Гордеева А. Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек.

⁷¹⁸ Шимадина М. Свет в конце опричнины // Театрал. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05. 01. 2018).

⁷¹⁹ Гордеева А. Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек.

⁷²⁰ Баканов К. «День опричника» в «Ленкоме» // Собеседник. 2016. 6 дек.

⁷²¹ Шаинян Н. Сон опричника // ПТЖ: Блог. 2016. 9 дек.

Государыня. И бегу по кобелям, так?

Комяга. Так.

Государыня. И народ православный в эту ложь верит?

Комяга. По последним социологическим опросам, народ эту мысль поддерживает.

Государыня. Народ менять будем...

А вот сцена, в которой Платон Николаевич душил собственного зятя:

Государь. самого себя боюсь! В монастырь уйду прямо сейчас, хочешь?

Урусов. Как можно, Государь! Без вас осиротеет народ. Я молю от имени народа: оставайтесь пожизненно!

Государь. Я уйду, и от империи клочья оставите. Сгрызете золотовалютные резервы, в Монте-Карло промотаете, ироды офшорные...

В здании ракетодома к Комяге подходила Куницына, переодетая стюардессой, и разворачивала небольшой лоток с литературными новинками:

Куницына. Не угодно ли господину опричнику приобрести последние повести изящной русской словесности?

Комяга (*не узнав героиню А. Захаровой*). Что можете предложить для молодежи?

Куницына. Для молодежи у нас подарочное издание «Русский мат в изгнании», а также двухтомник поэта Арона Шмейерсона «Как я покорял тундру с медведями»...

В связи с проблемой *способа существования актера* в захаровском «Дне опричника» следует сказать следующее. Лидер Ленкома писал: «Мне кажется („думается“), что иногда я ставлю *правдивые* спектакли. Но только до известного предела. Моя правда – это желание не отрываться от *психологической и социальной* основы нашего бытия (курсив мой. – А. Р.)»⁷²². Захаров не раз подчеркивал, что его театр – театр *психологический*, но при этом актер при строении линии поступков своего персонажа опирается не на бытовую логику, но создает эту линию поступков по принципу *монтажа экстремальных ситуаций*. Не стал исключением и «День опричника», не случайно так много было сказано выше о том, что игра большей части ведущих исполнителей в этом спектакле по своему характеру была близка к аттракциону. Но для исполнителей двух центральных персонажей любовного сюжета, Комяги и Куницыной, оказалось актуальным преимущественное *проживание роли* как основополагающий способ обрисовки действующего лица и создания полноценного и развивающегося психологического характера. А. Максимов заметил: «<...> в постоянно меняющемся мире живут люди. <...> Не носители каких-то актуальных идей, не „производители“ острых фраз, но – живые, теплые, понятные человеки. Марк

⁷²² Контакты 2000. С. 18.

Захаров напоминает нам полузабытую сегодня истину: спектакль – это зрелище, внутри которого царствуют люди»⁷²³. И еще: «Раков очень точно, и я бы сказал вдохновенно играет главного героя – опричника, который изо всех сил души своей старается сохранить в себе человека. Любовь помогает в этом, любовь спасает»⁷²⁴.

Комяга в начале спектакля просыпался в буквальном смысле этого слова, но в игре В. Ракова был показан и процесс пробуждения в его герое человека. Недаром в первых сценах, где сталкивались боярыня Куницына и Комяга, она называла его «звероящер», связывая, тем самым, образ опричника В. Ракова с его Генрихом в захаровском фильме «Убить дракона». Впрочем, была и другая точка зрения. В. Кичин утверждал: отношения Комяги и Куницыной определялись «давней и тайной любовью»⁷²⁵. Однако сути дела это не меняло, В. Раков и А. Захарова играли процесс зарождения и развития любви их героев. О героине А. Захаровой А. Максимов написал: «Женщина, истосковавшаяся по нежности»⁷²⁶. Ее отношение к герою В. Ракова проходило путь восприятия его в диапазоне от «звероящера» до «Андрюшеньки».

Т. Москвиной принадлежало следующее высказывание: «Надо заметить, если Марк Захаров не знает точно, плох его герой или хорош, он обычно поручает роль актеру Виктору Ракову. И тот отлично справляется: зритель до конца не может быть уверен, молодец его герой или подлец. Так выходит и здесь»⁷²⁷. Нет, так не выходило. Опричника Андрея Комягу в исполнении В. Ракова следовало включить в галерею *негероических героев*, чрезвычайно важных для театра Захарова. Виктор Раков еще в 1989 году сыграл на сцене Ленкома такого героя в захаровском спектакле «Мудрец», его Глумов так и не смог до конца вписаться в круг Мамаевой и Турусиной, Городулина и Крутицкого – и т.д., стать там своим. Вот и Комяга, каким его изобразил В. Раков, находил в себе силы вырваться опричного круга, внутренне став ему чужим.

По поводу жанра захаровского спектакля критика выдвинула ряд таких определений, как «новый политический театр», в котором «преувеличенный смех становится хохотом, фантазмагорией, абсурдом»⁷²⁸; «политическая сатира»⁷²⁹; «политический памфлет», но «политический памфлет о <...> любви»⁷³⁰; «оптимистический трагифарс», в который режиссер превратил «пессимистические антиутопии Владимира

⁷²³ Максимов А. И все-таки – любовь // РГ. 2016. 11 дек.

⁷²⁴ Там же.

⁷²⁵ Кичин В. С надеждой на авось // РГ. 2016. 1 дек.

⁷²⁶ Максимов А. И все-таки – любовь // РГ. 2016. 11 дек.

⁷²⁷ Москвина Т. Весёленькое «тёмное царство»: наше будущее? // АН. 2016. 8 дек.

⁷²⁸ Максимова Л. Спектакль – это разговор со зрителем // АН. 2016. 10 дек.

⁷²⁹ Шимадина М. Свет в конце опричнины // Театрал. ULR: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05. 01. 2018).

⁷³⁰ Максимов А. И все-таки – любовь // РГ. 2016. 11 дек.

Сорокина»⁷³¹; «лубок», в котором «карикатурность подачи и солёность сценического языка соединены с острейшим общественным пафосом»⁷³²; и др.

Для определения жанровой природы захаровского «Дня опричника» стоит вернуться, как и было сказано выше, к текстам прологов каждого из двух актов постановки. Вот фрагмент «проповеди», что произносил Демьян Златоустович в начале спектакля: «Аще взыщет Государев топ-менеджер во славу СС, КПСС и всех святых для счастья народа, но токмо по воле Божьей, по велению мирового капитализма, по хотению просвещенного сатанизма, по гонению православного патриотизма, имея прочный консенсус и успокоение духовное с полной финансовой экспертизой по капиталистическим понятиям, во славу истории государства российского, имеющего полное технологическое право воссоединять и разрушать, подзывать и направлять, собраться всем миром и замостырить шмасть по святым местам великого холдинга всенародного собора советской лженауки...» Почти все обозреватели, писавшие о захаровском «Дне опричника», полагали, что «проповеди» героя И. Агапова призваны передать ту идеологическую мешанину, что существует в головах российских граждан. Даже если это и так, все равно, как представляется – не в этом дело.

Т. Москвина высказала такую версию: «В начале первого и второго действий на авансцене появляется Некто (**Иван Агапов**) и с комической важностью начинает нести лютую ахинею, где смешиваются чуть не все философские, публицистические и политологические „измы“ наших дней. Некто – демон-шутник, одетый то ли в рясу будущего, то ли в шаманский прикид, сладострастно издевается над любой идеологией вообще. В стране, которая давно живет за Великой стеной, отгородившей ее от гнилой западной цивилизации, идеология лишь слегка камуфлирует самобытный государственный разбой. Так что прикрывать это можно дымовой завесой из любых слов». Причина тому – следующая: «Слово здесь *откреплено* от смысла (курсив мой. – А. Р.)»⁷³³. Нет, не откреплено. Гораздо ближе к истине, как представляется, версия, высказанная А. Архангельским: «С появлением персонажа по имени Демьян Златоустович, рассказчика и одновременно вынесенного вовне наблюдателя в духе Бертольда Брехта, который произносит перед началом обоих действий нечто среднее между зонгом, тостом и торжественной речью. „За гуманизм!.. Антиамериканизм!.. Православный фундаментализм! За банковские операции!.. За офшоры!.. За дружбу народов!..“ Эта речь совмещает в себе

⁷³¹ Наборщикова С. «День опричника» закончился рассветом // Известия. 2016. 12 дек.

⁷³² Шаинян Н. Сон опричника // ПТЖ: Блог. 2016. 9 дек.

⁷³³ Москвина Т. Весёленькое «тёмное царство»: наше будущее? // АН. 2016. 8 дек.

несовместимое, погружает нас в пространство алогичного. Эти монологи из „Теллурии“ Владимира Сорокина в интерпретации Марка Захарова – *свидетельство*, что называется, „*последних времен*“, где все идеи, накопившиеся за время существования Руси, царской России, СССР и постсоветского проекта, теперь перемешались в немислимой концентрации и пропорциях (курсив мой. – А. Р.)»⁷³⁴. Для Захарова-шестидесятника (и даже, как настаивал А. Архангельский, для Захарова, по-прежнему приверженного перестроечным 1980-м годам⁷³⁵) нарисованная в «Дне опричника» картина – действительно была *свидетельством последних времен*. И, если воспользоваться молодежным сленгом, *жанровая природа* изображенной в захаровском спектакле картины – это режиссерский *стёб*. Постановщик «Дня опричника» *стебался* над всем и вся, не исключая и собственной персоны – своих верований и заблуждений, которых в разные времена было немало у давно разменявшего девятое десятилетие жизни Захарова-человека и Захарова-художника.

Многие рецензенты отметили эпизод из спектакля, в котором говорилось о том, что в связи с возведением Западной стены, отгородившей Россию от Европы, верноподданные российские граждане сожгли на Красной площади загранпаспорта с шенгенскими визами. Чаще всего данный фрагмент рассматривался авторами откликов на захаровскую постановку как одна из фантазмагорических картин, предсказывающих скорое российское будущее⁷³⁶. Между тем это отсылка к одному из самых эпатажных поступков Захарова, который в один из августовских дней 1991 года, находясь в рядах защитников Белого дома (Дома Верховного Совета РСФСР, ныне – Дома Правительства РФ) и в знак протеста против военного переворота, предпринятого Государственным комитетом чрезвычайного положения (ГКЧП), сжег свой билет члена КПСС прямо на телекамеру, работавшую в режиме прямого эфира. Стоит отдать должное постановщику «Дня опричника», который оставался верен принципу «первым посмеяться над собой», провозглашенному в спектакле «Проснись и пой» (Театр Сатиры, 1970) и прозвучавшему в тексте одноименной песни («Пускай капризен успех, / Он выбирает из тех, / Кто может первым посмеяться над собой»⁷³⁷). Слишком многое в захаровском «Дне опричника» свидетельствовало о том, что данная постановка – знак верности лидера Ленкома самому себе и собственному театру, и прежде всего тому его периоду, когда Захаров ощущал себя представителем «нового потерянного поколения» 1970-х гг. Особенно

⁷³⁴ Архангельский А. Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU. 2016. 5 дек.

⁷³⁵ Там же.

⁷³⁶ См., напр.: Гордеева А. Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. 2016. 6 дек.

⁷³⁷ Автор стихов В. Луговой, музыка Г. Гладкова.

характерной в этом смысле была концовка «Дня опричника», представляющая собой открытый финал.

Завершающая мизансцена спектакля была выстроена фронтально, но ее участников – Комягу, Куницыну с сыном и денщика Федьку публика из зрительного зала видела в профиль, поскольку исполнители этих ролей, выстроившись один за другим и используя технику бега на месте, играли сцену бегства от погони. В финале захаровского «Дня опричника» в сторону левой кулисы (если смотреть со стороны зрителей) бежал «<...> Комяга от занятий опостылевших и друзей заклятых. На руках у него дитя, рядом не сбавляет хода спасенная им вдова Куницына, а впереди являвшиеся герою во снах луг зеленый да конь белый. Доберутся ли беглецы до новой светлой жизни – вопрос открытый: мчится позади с гиканьем опричное войско»⁷³⁸.

Более чем забавной представляется оценка такой концовки захаровского спектакля с точки зрения здравого смысла и непосредственных реалий жизни, как это делал А. Архангельский: «Опричник Комяга, который „прозрел“ и бежит вместе с вдовой, спасая ее ребенка, – образ насколько привлекательный, настолько же *нереалистичный*. Единственная причина, по которой может состояться это „прозрение“, – внезапная опала, крах карьеры и угроза жизни (что, как мы знаем, случается и с опричниками); но дело тут вовсе не в пробудившейся совести, а в *прагматических* попытках спасти свою шкуру (курсив мой. – А. Р.)»⁷³⁹. Театр Захарова, безусловно, был театром социально-политического пафоса, но был театром, который не стремился отразить социальные, политические и бытовые реалии жизни в формах самой жизни, захаровские спектакли являлись *театральными фантазиями* не только по отношению к исходному литературному материалу, но сценические формы захаровских постановок предполагали *поэтический, фантазийный вымысел* режиссера, приверженного вахтанговскому «фантастическому реализму».

В контексте сказанного не менее забавными выглядят предположения о том, куда направлялись беглецы в финале захаровского «Дня опричника» и каковы были шансы на успех подобной акции. Вот версия Э. Гурецкой: «Комяга вместе со своей возлюбленной, вдовой Куницыной и верным адъютантом Федькой <...> бегут прочь из этой страны. Куда – *неизвестно*, да и убегут ли? (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁴⁰ Н. Шаинян утверждала следующее: «Добыв из сиротского приюта куницынского младенчика, им же туда и сданного после налета, Комяга решил бе-

⁷³⁸ Наборщикова С. «День опричника» закончился рассветом // Известия. 2016. 12 дек.

⁷³⁹ Архангельский А. Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU. 2016. 5 дек.

⁷⁴⁰ Гурецкая Э. «День опричника» Марка Захарова в «Ленком» // The Hollywood Reporter. 2016. 19 дек.

жать с вдовой *неведомо куда*. Между борьбой с порочной властью и бегством в неведомые края он выбирает последнее, как и значительная часть наших современников (курсив мой. – А. Р.)⁷⁴¹. Или, по мнению Т. Москвиной, «<...> они *бегут куда-то* (наверное, за Великую западную стену), нарушая своевольно бесчеловечный порядок вещей в своей несчастной стране (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁴². Наконец, В. Кичин приходил к такому выводу: «<...> мрака сорокинских фантазий не выдержал даже Ленком – понадобился свет в конце туннеля. Пусть мистический, божественный, с Богородицей, которой уподобится вдовушка к финалу, с перспективным младенцем на руках и с *бегством в никуда* – только бы отсюда (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁴³. Представьте себе, что кому-нибудь пришло бы в голову, рассматривая финал захаровского телефильма «Тот самый Мюнхгаузен», задаться вопросом, а действительно ли герой О. Янковского собрался лететь на Луну?! Или, на полном серьезе прикидывать, удастся ли барону долететь до единственного спутника Земли?..

Справедливости ради следует сказать, что применительно к финалу захаровского «Дня опричника» есть одно предположение, важное для понимания *поэтики* ленкомовской постановки. Завершение спектакля, по мнению Н. Шаиня, это «<...> картина бегства, каким может оно быть только *во сне*: бегут изо всех сил сам Комяга, Куницына и адъютант его Федька, бегут, оставаясь все на том же месте, видя далеко впереди никому более не видимую волшебную белую кобылицу – а на них глядят опричники, не догоняют, а молча, недвижно смотрят. Бегство это или *обморочное его виденье*, надежда на свободу или *безнадежность* мух в янтаре, рванувших прочь, да так и застывших в плотном воздухе родины? Да полно – просыпался ли вовсе Комяга или все это *померещилось* ему? Не сон ли была вся фантазмагория, весь тяжкий и яркий дурман на протяжении спектакля? (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁴⁴ Трактовка всего происходящего в захаровском «Дне опричника» как сновидения Комяги соответствовала принципам режиссерской методологии Захарова, *монодрама* как особая структура построения действия была присуща захаровским постановкам, начиная, по меньшей мере, с «Доходного места».

Необходимость появления в ленкомовском «Дне опричника» открытой концовки А. Архангельский связывал с «духом 1980-х» годов и с перестроечным театром, черты которого обозреватель обнаруживал с первых минут спектакля. Вот фрагмент его отзыва на финал постановки: «И тут еще раз проглядывает именно „надежда 1980-х“

⁷⁴¹ Шаиня Н. Сон опричника // ПТЖ: Блог. 2016. 9 дек.

⁷⁴² Москвина Т. Веселенькое «тёмное царство»: наше будущее? // АН. 2016. 8 дек.

⁷⁴³ Кичин В. С надеждой на авось // РГ. 2016. 1 дек.

⁷⁴⁴ Шаиня Н. Сон опричника // ПТЖ: Блог. 2016. 9 дек.

и перестроечная вера в то, что, наконец, после всего открывшегося, человек одумается, возьмется за ум и в нем пробудится совесть. И впереди забрезжит свет в конце тоннеля, выход на чистую воду. В качестве проводников к этому свету обязательно в те годы служили *лирические герои*, в роли которых теперь опричник Комяга и вдова Куницына <...>. Они воплощают ту самую перестроечную надежду и веру в лучшее в человеке, веру в то, что совесть окажется сильнее обстоятельств. В то, что в каждом человеке есть внутренние инстинкты – к добру, к лучшему (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁴⁵. Но выше уже было сказано, что такие *лирические герои*, как персонажи В. Ракова и А. Захаровой, или, по-иному, «негероические герои», принципиально важны для понимания захаровской режиссерской методологии. Стоит еще раз напомнить, что в театре Захарова такой *лирический и негероический герой*, как Жадов в исполнении А. Миронова, впервые появился в «Доходном месте».

Не скрывая иронии, В. Кичин утверждал, что в финале захаровского спектакля «<...> в оруэлловские реалии вплетутся ноты фирменного ленкомовского *романтизма* (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁴⁶. Если оставить за скобками фразу об «оружейных реалиях», то это – именно так. «Фирменный ленкомовский романтизм» в захаровском «Дне опричника» несомненно присутствовал. Присутствовал, по крайней мере, в любовной сюжетной линии Комяги и Куницыной и в открытом финале спектакля.

М. Шимадина, словно бы в оправдание лидеру Ленкома, замечала, что «<...> нельзя не позавидовать его (Захарова. – А. Р.) вере в лучшее»⁷⁴⁷. Стоит добавить – вере и верности Захарова-шестидесятника самому себе, своему режиссерскому почерку и художественной манере. Можно как угодно относиться Захарову-человеку и Захарову-режиссеру, но трудно спорить с тем, что лидер Ленкома – большой художник. И, будучи таковым, Марк Анатольевич Захаров никогда до конца не «вписывался» ни в 1970-е гг., ни в перестроечные 1980-е, ни в «лихие» 1990-е, каждый раз оказываясь и сам «негероическим героем». Не «вписался» последний шестидесятник «от театра», как показала ленкомовская постановка «Дня опричника», и в 2010-е годы...

Спектакль «**Фальстаф и принц Уэльский**» вышел на сцену Ленкома 14 апреля 2018 года. Премьера захаровского «Фальстафа...», с одной стороны, вызвала многочисленные отклики периодической печати и интернет-ресурсов; но, с другой стороны, посвященные спектаклю статьи были продиктованы, по большей части, актуальными политическими

⁷⁴⁵ Архангельский А. Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU. 2016. 5 дек.

⁷⁴⁶ Кичин В. С надеждой на авось // РГ. 2016. 1 дек.

⁷⁴⁷ Шимадина М. Свет в конце опричнины // Театрал. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05. 01. 2018).

аллюзиями и злободневными параллелями современной российской политической и социальной жизни.

Достаточно, например, упомянуть статьи с такими названиями, как «Премьера „Фальстафа“ в Ленкоме оказалась полна политических параллелей», или «В „Ленкоме“ изучают природу народных любимцев», или «Хроника пикирующего царства». Е. Булова написала, что в спектакле Ленкома тексты Шекспира соединены с «<...> вольным захаровским прочтением, придающим *предельную прямолинейность* взгляда на проблему „власть – общество – личность“ (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁴⁸. В. Рутковский отметил, что по степени *публицистичности* и по характеру трактовки Д. Певцовым образа принца Уэльского постановка Захарова – продолжение спектакля «День опричника»⁷⁴⁹. Наконец, В. Борзенко увидел в стремлении Фальстафа иметь в друзьях королевского сына характерную для российских политиков изворотливость и умение быстро менять позиции и взгляды, лишь бы они соответствовали точке зрения тех, кто в настоящий момент находится при власти⁷⁵⁰.

С одной стороны, такой подход к интерпретации смысла захаровской постановки являлся правильным, ведь театр Захарова – это *театр социально-политического пафоса*, и поэтому справедливо следующе высказывание о захаровской постановке: «Спектакль – о власти. О смертной борьбе за трон. О том, как лицо короля определяет лицо эпохи. Мирная скверна Фальстафа с компашкой явно скоро покажется светлым сном современникам высокоморального Короля Генриха V – недавнего шалопая, Принца Гарри»⁷⁵¹. Но, с другой стороны, прямолинейный социально-политический взгляд на постановку «Фальстаф и принц Уэльский» недостаточен, ведь, как справедливо заметила Е. Булова, лидер Ленкома представил «философский спектакль»⁷⁵².

Литературной основой спектакля «Фальстаф и принц Уэльский» стали хроники Шекспира, посвященные царствованию короля Генриха IV и его сына, принца Гарри, коронованного Генрихом V. Уже при работе в Театре сатиры над сценической версией комедии А. Н. Островского «Доходное место» (1967) Захаров продемонстрировал склонность к активной переработке исходного литературного материала не только на уровне его *структурной перекомпоновки*, но и при переработке

⁷⁴⁸ См.: Булова Е. Ах, как же тяжел шутовской колпак! URL: <https://vm.ru/news/482299.html> (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁴⁹ См.: Рутковский В. «Фальстаф и принц Уэльский» URL: <http://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/be7af3c5-7050-4d44-9eda-52b812656a3d> (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁵⁰ См.: Борзенко В. «Ради вас я сел на трон и буду здесь сидеть» URL: <http://www.teatral-online.ru/news/21725/> (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁵¹ Дьякова Е. Хроника пикирующего царства // Новая газета. 2018. 18 апр.

⁷⁵² Булова Е. Ах, как же тяжел шутовской колпак! URL: <https://vm.ru/news/482299.html> (дата обращения: 26.06.2019).

словесной ткани. Впервые обратившись к Шекспиру, 84-летний режиссер исключения для английского драматурга делать не стал, превратив литературный материал его хроник в собственное *сценическое сочинение* и представив на сцене Ленкома «вольную сценическую фантазию»⁷⁵³ о власти, о страсти к ней, о ее пагубной силе, уничтожающей любовь⁷⁵⁴, «<...> о природе власти и шутовстве как форме защиты и противостояния (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁵⁵. Свободное обращение постановщика «Фальстафа...» с хрониками Шекспира, по мнению С. Наборщиковой, было вполне оправданно, ведь и «<...> Шекспир, создавая „Хроники“, вольно обошелся с летописями Холиншеда, обогатив свою драматургию как свежими перипетиями сюжета, так и новыми героями, прежде всего колоритнейшим Джоном Фальстафом»⁷⁵⁶. Стоит согласиться и с таким утверждением: «Процентное содержание Шекспира и Захарова – предсказуемо в пользу Захарова. Перечитав множество разных переводов многих пьес, Марк Захаров вывел свою шекспировскую формулу. Яркую и эффектную»⁷⁵⁷. Одно из слагаемых этой формулы: шекспировские герои в спектакле говорили стихами Ю. Кима, а не стихами Шекспира.

Режиссерский сюжет Захарова складывался из трех параллельных сюжетных линий: 1) тема власти: принц Гарри до поры до времени не подозревал, какова сила присущей ему «воли к власти», скрытой в глубинах его натуры; 2) тема любви: страстное взаимное влечение принца Уэльского и леди Перси (А. Захарова) не выдерживало столкновения с писаными и неписаными законами, которым должен подчиняться взойшедший на трон принц Уэльский, претерпев метаморфозу превращения из принца Гарри в короля Генриха V; 3) тема шутовства: как верно заметила Е. Булова, тема шута, авантюриста, пройдохи является одним из сквозных мотивов творчества Захарова благодаря главным образом его сотрудничеству с Г. Гориним⁷⁵⁸ – начиная с «Тиля» (1975), «Барона Мюнхгаузена» (1979) и графа Калиостро из «Формулы любви» (1984) и завершая «Шутом Балакиревым» (2001); в новом веке фигурами пройдохи и авантюриста в захаровских постановках высту-

⁷⁵³ Сыч С. Шекспир по-захаровски // АН. 2018. № 13 (606). 5 апр.

⁷⁵⁴ См.: Премьера «Фальстафа» в Ленкоме оказалась полна политических параллелей URL: <https://www.mk.ru/culture/2018/04/17/premera-falstafa-v-lenkome-okazalas-polna-politicheskikh-paralleley.html> (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁵⁵ Кудрявцева В. «Фальстаф и принц Уэльский» URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/243385/ (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁵⁶ Наборщикова С. Народ остается URL: <https://iz.ru/741605/svetlanaborschchikova/narod-ostaetsia> (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁵⁷ Кудрявцева В. «Фальстаф и принц Уэльский» URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/243385/ (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁵⁸ См.: Булова Е. Ах, как же тяжел шутовской колпак! URL: <https://vm.ru/news/482299.html> (дата обращения: 26.06.2019).

пали Пер Гюнт А. Шагина, Комяга В. Ракова и, наконец, сэр Джон Фальстаф С. Степанченко.

При наличии в спектакле нескольких одновременно развивающихся сюжетных линий композиционно постановочным решением служило эпизодное строение действия; для борьбы с монотонностью развития событий и, соответственно, со скукой в зрительном зале Захаров традиционно использовал аттракционы; музыкальные, вокальные и вокально-танцевальные номера; эффекты, достигаемые сценографическими средствами.

Захаров в книге «Суперпрофессия» заметил, что знает цену репризе⁷⁵⁹. Верность эстрадной «закваске» Захаров сохранил и в свои зрелые творческие годы, что выражалось в приверженности к эффектно поданной реплике, к острому диалогу. Не стал исключением и спектакль «Фальстаф...», стоит привести несколько примеров использования режиссером репризы в качестве аттракциона, рассчитанного на немедленную реакцию зрителей. Готовясь обчистить богомольцев, один из участников шайки принца Гарри констатировал: «Нынче грабят не какие-то проходимцы, а люди знатные». Посетитель трактира «Кабанья голова», с которого берут плату не только за вход в заведение миссис Квикли (О. Железняк), но и за выход из него, возмущался: «Что за времена? Что ни день, то новые порядки!..». Похожий взгляд на положение дел в государстве и у Гонца (И. Агапов): «Время сейчас хреновое, гонцов в стране почти не осталось, перебили за плохие новости». Фальстаф, оказавшись за решеткой вместе с принцем Гарри, лордом Перси (Д. Гизбрехт) и остальной разбойной братией, изрекал: «В стране нужны реформы!..» Судья Дуглас (В. Юматов) объявлял, что по распоряжению короля все арестованные будут освобождены, кроме одного, самого умного и родовитого, дабы его казнь послужила примером подданным английского престола. Издавая такой приказ, король имел в виду своего непутевого сына, но карты путал герой С. Степанченко, заявляя, что самый умный за решеткой вовсе не принц Гарри, а именно он, сэр Джон, ведь из университета, по словам толстяка, он был отчислен лишь по причине, что «ректор, пи...рас, досрочно со мной рассчитался за отказ от сотрудничества». Что же касается знатности, то тут и вовсе говорить не о чем, ведь «принц Уэльский – жертва неудачного зачатия». После вступления героя Д. Певцова на английский престол и превращения принца Гарри в короля Генриха V должны были быть уничтожены все, кто был свидетелем прошлой беспутной жизни принца, в первую очередь – завсегдатаи трактира «Кабанья голова». Герой Д. Певцова принимал государственную необходимость таких действий, но старался быть «гуманным», избегая излишнего «фанатизма» исполнителей его приказов. Заслушав доклад о ликвидации бывших

⁷⁵⁹ См.: Суперпрофессия. С. 63–64.

субутильников, король отдельно интересуется судьбой хозяйки трактира «Кабанья голова»:

Шериф (М. Амелыченко). Миссис Квикли поскользнулась при попытке бегства.

Генрих V. Она не мучилась?

Шериф. Поскользнулась сразу...

В захаровском спектакле наряду с собственно аттракционами: яркими вспышками света и звуками взрывов, с помощью которых создавался образ происходящих за сценой ограбления богомольцев шайкой принца Гарри или сражения войск Генриха IV с силами мятежников; падающим сверху вниз большим двуручным мечом, который достаточно глубоко вонзался в фурку-площадку и замирал вертикально, открывая второе действие, полное сражений и казней; финальным праздничным фейерверком в честь воцарения Генриха V и пр. – функции аттракциона могли выполнять отдельные сцены, поставленные так, чтобы непременно произвести комический эффект. В качестве примера – фрагмент действия, в котором Фальстаф и принц Гарри соревновались в передразнивании Генриха IV (И. Миркурбанов). Трон обыгрывался с помощью поставленного на боковую грань обычного деревянного ящика для перевозки овощей. Герой С. Степанченко изображал короля следующим образом: на голову Фальстафа нахлобучена подушка так, что она была похожа на наполеоновскую треуголку; вместо большой наборной трубки, с которой Генрих IV не расставался, изо рта толстяка торчит, подобно сигаре, здоровенный огурец. Потом героя С. Степанченко сменял принц, который называл короля Пердун Четвертый и пародийно передавал гнев отца, который упрекал героя Д. Певцова за дружбу с Фальстафом – с «гнусной тварью» и «толстож...ой нечистью».

В спектакле «Фальстаф...», как рассказала А. Захарова в беседе с В. Кудрявцевой накануне премьеры, «<...> очень много музыки, песен, очень хорошая музыка Рудницкого»⁷⁶⁰. Музыка в постановке действительно было много. С. Наборщикова написала: «Захаровская история подается в *музыкально-хореографическом обрамлении*. Королевские деяния, исторические катаклизмы и народные праздники *комментируются* выходом на авансцену поющих и танцующих артистов (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁶¹. Как представляется, танцующая и поющая под фонограмму небольшая группа (хореограф С. Грицай), состоящая из молодых людей и, согласно афише, «дам с пониженной социальной ответственностью», не тянула на *хор*, который *комментировал* происходящее; танцевальные и вокально-танцевальные номера в структуре действия «Фальстафа...»

⁷⁶⁰ Цит. по: Кудрявцева В. В «Ленком» появится новый спектакль // К. 2018. 9 апр.

⁷⁶¹ Наборщикова С. Народ остается URL: <https://iz.ru/741605/svetlanaborshchikova/narod-ostaetsia> (дата обращения: 26.06.2019).

– это были именно *номера*, вставленные режиссером для организации нужного ему *сценического ритма*. В силу сказанного вряд ли справедлива мысль В. Рутковского, что певческие номера на стихи Ю. Кима в захаровской постановке можно было рассматривать в качестве *зонгов*⁷⁶².

Музыкально-драматургическая композиция «Фальстафа...» не соответствовала строению мюзикла, как это было в захаровском «Обыкновенном чуде», где вокальные номера не были *номерами вставными*, но являлись, наряду с игровыми фрагментами, неотъемлемой частью действенной структуры телефильма; не соответствовала композиция «Фальстафа...» и *мотивно-тематическому строению*, как это было в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», где стержнем музыкальной структуры была *главная музыкальная тема* А. Рыбникова (тема барона Мюнхгаузена), а центром действенной структуры – центральная сюжетная линия, в которой герой О. Янковского пытается стать *властелином времени*. Постановка «Фальстафа...» не стала спектаклем на музыке в мейерхольдовском понимании этого термина, то есть спектаклем, действенная структура которого строилась по законам, аналогичным музыкальной композиции. Захаровская постановка «Фальстафа...» – спектакль с использованием музыки, в партитуре С. Рудницкого была одна сквозная музыкальная тема, которую можно было назвать главной музыкальной темой захаровской постановки и которая служила основой для нескольких музыкальных номеров. В начале первого акта и в самом его конце, непосредственно перед антрактом, Фальстаф пел песенку на текст: «А-ну, а-ну, давай пойдем, / Пойдем, нальем и врежем. / Затем опять, и вновь потом, / Причем никак не реже. / Пока поется, мы поем, / И пьем, покуда пьется. / А что потом? И как потом? / А там уж как угодно... / <...> / А нам угодно пить и пить, / С подружкой до упада. / И никого и ничего / Другого нам не надо...». Первые два куплета из этого же номера исполняла леди Перси, когда играла для принца Гарри на лютне; героиня А. Захаровой пела намеренно хриплым голосом, пародируя грубую мужскую манеру ораторских песен в состоянии подпития; так, по мнению леди Перси, герою Д. Певцова легко было воспринимать ее попытки петь. В финале спектакля на основе этой же музыкальной темы Фальстаф исполнял песенку на другой текст, но об этом речь пойдет позже.

Контрапункт как один из основополагающих приемов режиссерской методологии Захарова в «Фальстафе...» не использовался, правда, за единственным исключением. Речь идет об одной из завершающих сцен спектакля. Во втором действии захаровской постановки леди

⁷⁶² См.: Рутковский В. «Фальстаф и принц Уэльский» URL: <http://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/be7af3c5-7050-4d44-9eda-52b812656a3d> (дата обращения: 26.06.2019).

Перси, разорвав отношения с мужем, примкнула к войскам Генриха IV в образе Кэт – женщины, переодетшейся в мужскую одежду и готовой сражаться за своего короля. Генрих IV был смертельно ранен в битве с мятежниками, а героиня А. Захаровой оказалась схваченной по приказу своего возлюбленного, ставшего королем Генрихом V. Обращались с пленницей без всяких церемоний, ведь Кэт утратила защиту умершего короля и напрасно рассчитывала обрести заступника в лице короля нового. Генрих V объяснял героине А. Захаровой суть дела: «Любезная Кэт, извините этих грубиянов. Я многим вам обязан, но ведь вы должны понять, я угодил в тиски жестоких правил. Монарх английский не всемогущ, как думает толпа. <...> Вам придется на некоторое время забыть о короле, не вспоминать прилюдно, как были мы близки. И вам будет неудобно находиться рядом, поблизости от крупных городов и Лондона. <...> Все приготовлено к отъезду». Глендовер (П. Капитонов) напоминал королю, что героиня А. Захаровой – нежелательный свидетель, и должна исчезнуть навсегда. Генрих V с этим в принципе согласен, но ему бы хотелось устранить бывшую возлюбленную за пределами Лондона и сделать это «по-человечески», «изящно», «бесшумно, без женских криков». Однако Глендовер королевский приказ передоверил Гидегилу (А. Сальник), а тот исполнил поручение без затей, предельно просто – просил Кэт не помышлять о побеге, а сам стрелял в нее из пистолета, убивая «при попытке к бегству». Герою Д. Певцова оставалось только с досадой констатировать: «Ну что за бестолочь!..» Вся эта сцена разворачивалась в сопровождении проникновенно-лирической музыкальной темы, которая, в соответствии с законами контрапункта, должна была трагизм произошедшего сделать еще более пронзительным и щемящим.

Сценография художника-постановщика А. Кондратьева и художника по свету Е. Виноградова, решенная в стиле хайтек, отличалась минимализмом красочных средств и разнообразными возможностями для трансформации сценического пространства при переходе от одного игрового эпизода к другому. В начальном фрагменте спектакля при полной темноте в центре сцены появлялась картина горящего костра, когда на площадку давался свет, то выяснялось, что авансцена была отделена от остального пространства фронтально расположенными панелями неокрашенного металла, все они имели одинаковый правильный графический рисунок, сделанный с помощью высверленных отверстий. Между панелями оставались проемы, и костер был помещен в центральном проеме, на его огне жарили мясо, нанизанное на шампуры, Фальстаф и принц Уэльский, а также другие члены шайки принца Гарри, что сразу демонстрировало их близкие, приятельские отношения. Сцена, в которой герой Д. Певцова оказывался гостем леди Перси, отличалось в значительно большей степени использованием глубины подмостков, вместо задника в ход шли такие

же металлические панели, но с другим рисунком отверстий; немногочисленные предметы интерьера: кресла, подставка под цветы, светильник, большая декоративная черепаха на планшете и др. – выполнены были из того же металла, что и листовые панели.

Трансформация сценического пространства достигалась за счет выкатывающихся и поворачивающихся площадок-фурок. Из-за кулис, слева и справа, выдвигались фурки с расположенными на них столами и скамьями для посетителей трактира «Кабанья голова». Из глубины сцены на средний план выкатывали узкую площадку с тронем короля Генриха IV и широкую – с клеткой для осужденных в эпизоде, где вершился суд над шайкой принца Гарри. В начале второго акта на сцене располагалась узкая и длинная площадка, которая узкой стороной была обращена в зрительный зал. Примерно в середине ее сидел некто в маске волка (позднее станет известно, что это был принц Ланкастерский в исполнении А. Мизёва). Сверху падал меч и, воткнувшись в переднюю часть площадки, оставался торчать вертикально, словно крест на могиле благодаря обрамлению рукояти. Человек в маске вставал и переходил на планшет сцены. Теперь можно увидеть встроенный в площадку прожектор, который смотрел вертикально вверх. Когда прожектор включали, его луч создавал линию, которая задавала видимую ось вращения для двух лент металла, образующих поднимающиеся вверх спирали; та же линия визуализировала и ось, вокруг которой площадка поворачивается по часовой стрелке. В данном случае поворот обозначил конец эпизода, в других случаях поворачивающаяся площадка еще и увозила кого-то из участников завершившегося фрагмента действия, как это, например, происходило с Кэт в конце сцены, в которой герой Д. Певцова после смерти короля Генриха IV переживал внутреннее перерождение, прощаясь со своим юношеским прошлым. Наконец, в финальной сцене декорации обретали красный цвет, механизм поднимал трон вместе с сидящим на нем королем Генрихом V вертикально вверх, и герой Д. Певцова мог с высоты своего нового положения обратиться к «английскому народу».

Доминирующим цветом костюмов И. Белоусовой был – белый, за редкими исключениями, как, например, мужской наряд А. Захаровой в роли Кэт. Костюмы были сделаны из современных тканей и лишь стилизованы под старину, что было особенно очевидно по обуви персонажей-мужчин, которые носили современные ботинки в стиле милитари, но с добавлением декоративных элементов в верхней части в виде своего рода раструбов. При этом вполне условные костюмы были соединены с реальными вещами: королевской короной из того же некрашеного металла, что и большая часть декорационных панелей; большими двуручными мечами и шлемами-касками,

трубкой короля Генриха IV и пистолетом Гидегила, такое совмещение одновременных предметов должно было указывать на вневременной характер происходящих событий, а значит – событий, созвучных и сегодняшнему дню.

Первый акт спектакля «Фальстаф и принц Уэльский» был преимущественно посвящен похождениям героя С. Степанченко, принца Гарри и их компании, а также любовной истории героя Д. Певцова и леди Перси. В финале первого действия намечались сюжетные переломы, которые в полной мере раскрывались уже во втором акте. Фальстаф на суде спасал от казни принца Уэльского, да и сам избегал наказания по причинам, которые не раскрывались непосредственно в действии, во втором акте публика лишь узнавала о помиловании героя С. Степанченко. Наметился поворот и в теме шутовства, связанной с образом Фальстафа. Героиня А. Захаровой высказывала догадку, что герой С. Степанченко – вовсе не идиот, просто у него обманчивая внешность.

В критике жанр захаровского спектакля чаще всего определяли как фарс⁷⁶³. Представляется, что жанровая природа «Фальстафа...» куда сложнее и тесно связана с особенностями сюжета и, соответственно, с разными способами существования актера. Захаров утверждал, что исповедуемый им театр есть театр психологический, но в ходе игры его актер исходил не из логики бытового поведения, а строил последовательность поступков своего героя по принципу монтажа экстремальных ситуаций. В исполнительской манере большинства актеров доминировал игровой способ существования, преимущественно фронтальные мизансцены провоцировали актеров на прямое обращение в зал. Но были и важнейшие исключения. Любовные эпизоды принца Уэльского и леди Перси исполнителями соответствующих ролей проживались, как проживались и перипетии внутреннего перерождения принца Гарри. Во втором акте герой Д. Певцова присягал на верность отцу, выступал на его стороне в войне с мятежниками, мужественно бился с врагами короны и проливал чужую и свою кровь – на голове принца Уэльского появлялась окровавленная повязка. Во время сражения судьба сводила принца Уэльского и принца Ланкастерского, и вот тут герой Д. Певцова отводил руку с мечом, показывая, что не хочет драться, но, уловив момент, исподтишка наносил несколько предательских ударов брату ножом в живот, превращая себя тем самым в наследника английского престола; смертельная рана, полученная Генрихом IV во время битвы, делала принца Гарри королем Генрихом V. Кэт более не узнавала своего возлюбленного, скрытая до поры внутренняя сущность – жажда власти – захватывала героя Д. Певцова, превращая его из беспечного шалопа

⁷⁶³ См., напр.: Сыч С. Шекспир по-захаровски // АН. 2018. № 13 (606). 5 апр.

в государя, не принадлежащего самому себе. Перед нами классическая трагедия характера, судьба героя Д. Певцова свершилась в силу присутствующих принципу Уэльскому свойств, которые поначалу были скрыты даже от самого молодого принца, но по ходу событий обнаружили себя и явили герою Д. Певцова его сущность.

Сюжетная тема шута, шалопая и пройдохи была реализована в другом жанре, во втором акте Фальстаф говорил о себе: «Я играю в дурочка, мне так удобнее скрывать, кто я на самом деле. Никто во мне не признает мыслителя, а я философ (курсив мой. – А. Р.)». Исполнительская манера С. Степанченко практически весь спектакль опиралась на *игровой способ* существования актера, артист представлял нам своего героя в разных личинах и обликах: болтун, обжора, бахвал, хвастун, трус – и многое другое в том же духе. В финале Фальстафу казалось, что теперь-то юлить и ловчить более нет нужды, ведь его друг стал королем, а страна вступила «в эпоху разума и просвещения». Но, увы...

Генрих V. Слушай и запоминай.

Фальстаф. Что именно запоминать? Весь в напряжении.

Генрих V. Фальстаф, ты больше мне не друг!

Фальстаф. Что вдруг?

Генрих V. У короля не может быть такого друга.

Дуглас поворачивает Фальстафа в профиль по отношению к зрительному залу, целует его в левую и правую щеки, заходит ему за спину, разбегаются и дает Фальстафу пинка под зад.

Дуглас. Пошел вон, скотина толстозадая!

Генрих V (вслед исчезнувшему со сцены Фальстафу). А если вдруг тыпустишься в воспоминания или за мемуары примешься, тебя придется тайно придушить во сне.

Однако устранить Фальстафа «при попытке к бегству» не удалось, он переоделся и скрылся. И вот тут стоит вернуться к смыслу и значению исполняемых в захаровской постановке *вокально-музыкальных номеров*. В финале спектакля герой С. Степанченко, переодетый в женское платье, поднимался на сцену из зрительного зала, заявляя таким образом, что судьба Фальстафа точно такая же, как и судьба любого человека из публики. Сбросив женский наряд, герой С. Степанченко исполнил номер на музыку все той же главной темы партитуры С. Рудницкого, вот его концовка: «Всё меньше нас, всё ярче глаз, / Всё звонче сердце бьется. / И, может быть, еще при нас / Всё как-то обойдется!..». Иными словами, музыкальная составляющая спектакля Захарова демонстрировала еще одну грань жанровой природы постановки, которая представляла как романтическая драма. Чтобы ни происходило вокруг, надежда оставалась всегда, а порой и не оставалось ничего иного, кроме надежды.

Е. Булова была совершенно права, утверждая, что Захаров поставил спектакль «Фальстаф...» как «*философский* спектакль (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁶⁴, поскольку постановка предлагала определенную модель мира и человека в нем. Концовка «Фальстафа...» представляла собой столь любимый режиссером *открытый финал*, а сэр Джон пополнил галерею таких захаровских *негероических героев*, как Жадов А. Миронова, барон Мюнхгаузен О. Янковского, граф Калиостро Н. Мглоблишвили, Комяга В. Ракова и вдова Куницына А. Захаровой. Спектакль «Фальстаф и принц Уэльский» образовал с постановками «Вальпургиева ночь» и «День опричника» трилогию и *тематически, и театрально-технологически*.

Премьера спектакля «**Капкан**», представлявшего собой вольную сценическую фантазию по мотивам сочинений Владимира Сорокина, сценарных разработок Захарова и документальных источников, состоялась на сцене театра «Ленком Марка Захарова» 2 декабря 2019 года, спустя два месяца после кончины бессменного лидера театра с 1973 по 2019 годы.

До июня 2019 года Захаров, по воспоминаниям его дочери, завершил работу над отдельными сценами спектакля в репетиционных комнатах, но провести ни одной собственно сценической репетиции лидеру Ленкома не удалось, не было на тот момент и декораций художника М. Яцовска⁷⁶⁵. Для Захарова было присуще делать развернутый *режиссерский сценарий* будущей постановки, подобный тому, какой делается в кино, то есть сценарий, доведенный до рисунков-«раскадровок» каждого эпизода. Этот материал был использован А. Захаровой (в афише спектакля она значится сопостановщиком М. Захарова) и режиссером спектакля И. Фокиным. Премьера «Капкана» вызвала множество отзывов рецензентов, в целом – благожелательных. Как справедливо заметила Т. Москвина, напрасно было бы воспринимать «Капкан» как захаровское режиссерское завещание, лидер Ленкома не мог знать, что она окажется последней и ни о каком завещании не думал⁷⁶⁶.

В основу режиссерского сюжета спектакля фактически была положена пьеса, написанная Захаровым частично по мотивам сорокинских произведений, частично на основе исторических документов, частично на основе собственных сочинений. И хотя большая часть действия спектакля была отнесена к сталинской эпохе, захаровская постановка

⁷⁶⁴ Булова Е. Ах, как же тяжел шутовской колпак! URL: <https://vm.ru/news/482299.html> (дата обращения: 26.06.2019).

⁷⁶⁵ См.: «Я в „Ленкоме“ вообще ничего не решаю». Дочь легендарного режиссера, народная артистка Александра Захарова – о своих полномочиях в театре Марка Захарова, попадании в «Капкан» и игре на автомате // Известия. 2019. 23 дек.

⁷⁶⁶ См.: Москвина Т. Последняя фантазмагория Марка Захарова // АН. 2020. №2. 22–28 янв.

не являлась картиной истории, но была *поэтическим изображением* драматических коллизий в излюбленном Захаровым жанре «сценическая фантазия», обозначенном в афише.

Первая сцена захаровской постановки задавала заложенные в ней правила игры. На одной из загородных платформ электрички сталкивались профессор Зеленин (В. Юматов), специалист по гипнозу, и программист Юрий (А. Поляков), который направлялся на день рождения к своей приятельнице Виктории (А. Захарова), но перепутал железнодорожные ветки и заехал совсем не туда куда следовало. Профессор объяснял Юрию, что существуют особые формы измененного сознания, где законы пространства и времени совсем иные, нежели в реальной действительности, и предлагал перебросить героя А. Полякова в квартиру к Виктории, что и проделывал. Однако в работе героя В. Юматова происходил какой-то сбой, и в сцену празднования дня рождения героини А. Захаровой вторгались лица из другого времени – двое в военной форме (специально не оговаривалось, что перед нами сотрудники НКВД. – А. Р.), которые требовали от Зеленина, Виктории и Юрия пройти с ними. Так герои захаровского сюжета попадали в сталинскую эпоху.

По способу организации сюжета перед нами классический пример драматических событий, соответствующих жанру *интеллектуальной драмы*. Основой сюжета в таких пьесах выступает некая искусственно созданная ситуация, требующая изучения средствами театра. Так, например, в пьесе Д.-Б. Пристли «Визит инспектора» создается ситуация полицейского расследования, в ходе которого раскрываются характеры членов семьи и царящие в ней нравы. Изучение сложившейся ситуации может быть вполне рациональным, как в упомянутой пьесе Пристли, или в пьесе М. Фриша «Биография», где главному герою предлагается переиграть свою жизнь с любого места, но после нескольких попыток герой убеждается, что, избегая случившихся с ним несчастий, он теряет и счастливые моменты своей жизни. Изучение драматической ситуации, предложенной Захаровым в «Капкане», велось средствами *абсурдистской драмы*, лидер Ленкома предложил изучать сферу *национального менталитета*, представив сюжет, состоящий из череды *ментальных путешествий*.

В качестве примера можно привести эпизод, в котором Следователь, полковник Иван Иванович Иванов (А. Збруев) допрашивал Девушку в летном шлеме (А. Юганова). Герой А. Збруева не носил офицерский мундир, но и гражданской его одежду не назовешь (художник по костюмам – А. Образцова), на полковнике военный китель без погон и брюки, заправленные в сапоги. Следователь появлялся на сцене в сопровождении лихорадочной стрельбы из револьвера, вполне абсурден был и повод для его обвинений, адресованных героине А. Югановой:

во время учебного полета муж Девушки в летном шлеме выпал из самолета и рухнул на здание дачи Л. М. Кагановича, одного из ближайших сподвижников Сталина. Следователь сообщил героине А. Югановой такие подробности произошедшего: «Муж пробил задницей крышу на даче товарища Кагановича, и только по счастливой случайности задница твоего мужа пролетела мимо товарища Лазаря Моисеевича, который отделался легким испугом. Что подумал товарищ Лазарь Моисеевич?..» Ответ Девушки в летном шлеме был следующим: «Наверное, подумал, вот и осень пришла, всё опадает...» Абсурдно звучащие реплики подавались актерами, А. Збруевым и А. Югановой, по законам столь любимой Захаровым репризы. Завершался эпизод текстом Следователя, отсылающим сразу к двум известным песням («А ты мне нравишься, нравишься, нравишься...» и «Любимый город может спать спокойно...»), и звучащим так: «<...> Ты мне очень нравишься, но придется тебя расстрелять, потому что муж и жена одна российская банда, а любимый город должен спать спокойно». Выпавив данный текст, герой А. Збруева хватал лежащий на столе автомат ППШ (пистолет-пулемет Шпагина. – А. Р.) и далее уже палил из него короткими очередями.

Сценография М. Яцовскиса к спектаклю «Капкан», представляющая собой *сценическую установку*, достаточно проста и исключительно функциональна. Передняя часть авансцены на несколько метров в глубину была полностью открыта. Далее слева и справа поставлены вертикальные щиты, параллельные порталу и сужающие зеркало сцены примерно наполовину. Внутренние грани этих щитов под прямым углом соединены с вертикальными щитами, уходящими вглубь сцены и образующие своеобразный коридор, который не доходил до арьерсцены, тут могла располагаться, например, фурка с несколькими стволами деревьев с обрубленными ветками и без признаков листвы. Такое оформление применялось в эпизоде, где в квартире Виктории праздновался день ее рождения. Но чаще всего арьерсцена использовалась как видео-панель, где появлялось то или иное изображение, обозначающее место действия (например, картинка набегающих на берег морских волн). Предложенная художником сценическая площадка позволила легко осуществить *многоэпизодную композицию* действия, переход от одного эпизода к другому сопровождался переменной света и музыкальными отбивками.

Ритм действия регулировался музыкой, введенной в эпизоды, и включением в структуру действия разнообразных *аттракционов*. В уже разобранный ранее эпизоде допроса Следователем Девушки в летном шлеме были представлены и традиционные для Захарова *аттракционы со стрельбой*, и любимые лидером Ленкома *аттракционы* в форме *репризы*. При упомянутой выше простоте и минимализме

декорационного оформления спектакля М. Яцовскис представил еще и виртуозно выполненный *сценографический аттракцион*, когда под музыку песни «Широка страна моя родная...» из глубины сцены выезжала фурка в виде большого контейнера, фурка останавливалась на среднем плане сцены, образующие стенки контейнера щиты убирались и перед публикой оказывалась скульптурная голова Ленина белого цвета и размером значительно выше человеческого роста. Сверху в голове был сделан люк, из которого вылазил Сталин (Д. Певцов), и это было первое появление вождя на сцене захаровского спектакля.

Актер совсем не стремился воссоздать исторически-достоверный образ Сталина, к этой цели ближе был персонаж, названный в захаровской постановке Двойник Сталина (Л. Мсхиладзе). Последний в свободное от службы время, то есть – от выполнения представительских функций, разгадывал кроссворд и звонил по телефону разным ответственным товарищам с просьбой подсказать ему то или иное слово («Оружие, восемь букв?» – «Винтовка»). Сталин Д. Певцова призван был передать *ментальный образ* вождя – образ, который засел в головах как яростных противников Сталина, так и тех, кто при случае любит произносить: «Сталина на вас нет!» Герой Д. Певцова заявлял: «В обозримом будущем Сталин останется со своим народом. Сталин навсегда останется в сердцах и душах, нравится это кому-то или не нравится!» Пафос антисталинизма составлял идейный стержень хрущевской оттепели и «шестидесятничества», и Захаров как последний из шестидесятников не мог не обратиться к фигуре Сталина, продолжающей присутствовать на самых разных уровнях современного общественного сознания от дискуссий на международных научных конгрессах и конференциях общественно-политического характера до кухонных разговоров и носящих безапелляционный характер высказываний таксистов. В этом и был заключен, по мысли Захарова, тот интеллектуальный и эмоциональный капкан, сдерживающий возможности национально-менталитета, не дающий ему выйти на иной уровень постижения действительности.

Захаров не был бы Захаровым, если бы в качестве аттракционов не использовал бы *танцевальные* (режиссер-хореограф С. Грицай) и *вокальные номера* (хормейстер И. Мусаэлян). Так, например, к агентурной операции по изъятию чемодана с золотом, который курьер с северного прииска вез для тайной передачи народному комиссару госбезопасности Ежову, был привлечен вор-рецидивист Парасевич (А. Шагин), чей искрометный танец отметили практически все рецензенты, откликнувшиеся на премьеру «Капкана». В эпизоде, изображающем бал-маскарад у Ежова, гости состояли исключительно из мужчин в экзотических костюмах, исполнивших весьма специфический танец, что должно было

намекнуть на склонность к нетрадиционной сексуальной ориентации, присущей, как известно, наркомому госбезопасности.

Во время путешествий по сталинскому времени программист Юрий исчезал неизвестно куда и неизвестно почему, а героиня А. Захаровой из нашей современницы Виктории превратилась в агента госбезопасности с псевдонимом «Чайка», которую собирались забросить на территорию фашистской Италии. А. Заозерская в своей рецензии на постановку заметила: «Виктория – интеллигентная девушка с непокорным характером – чем-то напоминает Маргариту из романа Булгакова, чем-то – актрису Ольгу Чехову (которая, говорят, в Германии была нашим агентом под „чеховским“ псевдонимом Чайка) <...>. В ней много качеств *романтических героинь русской литературы*. И ответ на вопрос, почему так трудно Чайке найти себе любовь в реальном, очень грязном мире (курсив мой. – А. Р.)»⁷⁶⁷. Николай Александрович Орлов, личный летчик Сталина, герой страны и он же – куратор Виктории с агентурным псевдонимом «Цезарь» (В. Раков) был искренне увлечен героиней А. Захаровой, между ними возникало сильное эмоциональное притяжение. Однако отсутствие у этих отношений будущего было выражено посредством *песенного номера*: «Миленкий ты мой, / Возьми меня с собой! / Там, в краю далеком, / Буду тебе женой», – пела Чайка. Орлов посредством песни отвечал: «Милая моя, / Взят бы я тебя, / Но там, в краю далеком, / Есть у меня жена».

Заканчивалась череда ментальных путешествий тем, что профессор Зеленин возвращался в современность. Спектакль завершал столь любимый Захаровым *открытый финал*. Сопостановщик «Капкана» А. Захарова высказалась так: «Марк Анатольевич считал, что нельзя в театре людей погружать в полный мрак и безысходность. Должен быть какой-то выход. В финале произносятся такие слова: „Мы веруем в Бога и верим в великое будущее России“»⁷⁶⁸. Видеозапись постановки позволяет добавить важные детали концовки «Капкана». Зеленин заявлял: «В России нужно жить надеждой. Я русский и я верую!» Герой В. Юматова считал необходимым назвать деятелей русской культуры, ставших жертвой сталинской эпохи, вот имена, которые произносил Зеленин: Солонмо Михоэлс, Александр Таиров, Михаил Булгаков, Всеволод Мейерхольд, Виктор Збруев⁷⁶⁹. Сверху опускался большой портрет Марка Анатольевича Захарова, участники спектакля выстраивались слева и справа от изображения лидера Ленкома, А. Захарова произносила: «Мы веруем...» – и переносила, тем самым, внимание публики с исполнителей ролей на образ главного автора «Капкана».

⁷⁶⁷ См.: Заозерская А. Дочь с отца – ответчица // Труд. 2019. 6 дек.

⁷⁶⁸ См.: «Я в „Ленком“ вообще ничего не решаю» // Известия. 2019. 23 дек.

⁷⁶⁹ Для создателей спектакля важно было среди подвергшихся сталинским репрессиям назвать и отца Александра Збруева – Виктора Алексеевича Збруева, заместителя наркома связи СССР, арестованного и расстрелянного в 1937 году.

Спектакль, конечно, не задумывался лидером Ленкома как завещание. Захаров, чье режиссерское профессиональное становление выпало на конец 1960-х годов, неизменно подчеркивал, что его театр – это театр *социально-политического пафоса*. «Капкан» продолжил линию спектаклей, посвященных мучительным размышлениям лидера Ленкома о будущем России. Этот сценический сюжет, как многие театральные и экранные произведения Захарова, оказался с открытым финалом: режиссер и лидер Ленкома был человеком верующим и верил в будущее России. Если «Капкан» – завещание, то именно в этом – в вере в будущее России...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение режиссуры Марка Анатольевича Захарова проводилось в рамках авторской концепции эволюции русского режиссерского искусства XX века, а именно – для русского режиссерского искусства первой половины XX века были характерны: появление режиссера как автора спектакля; формирование *театральных направлений (течений)*; становление и распад *театральных систем*. В режиссерском искусстве второй половины XX века – начала XXI столетия театральных систем больше нет, режиссура представлена индивидуальными *режиссерскими почерками (постановочными манерами)*, и режиссура Захарова – яркий пример такого режиссерского почерка.

Любая режиссура складывается из двух компонент: 1) *мироощущение* и *миропонимание* постановщика определяют специфику режиссерских сюжетов, присущих его творчеству; 2) *режиссерская методология* задает постановочную технику, на основе которой режиссер воплощает свои сюжеты в спектакли.

В захаровских мироощущении и миропонимании следует выделить следующие моменты: 1) Захаров-режиссер формировался в 1960-е годы и представлял собой, наряду с О. Н. Ефремовым и Ю. П. Любимовым, наиболее выраженную фигуру *режиссера-шестидесятника*; идеалам шестидесятничества лидер Ленкома оставался верен до конца своей жизни; 2) театр Захарова – театр *социального и политического пафоса*, но восприятие Захаровым этой социально-политической реальности было *романтическим*, режиссер вынужден был считаться с действительностью, но не принимал ее, отсюда – склонность к *открытым финалам* своих сценических и экранных произведений, которые дарили зрителям захаровских спектаклей, теле- и кинофильмов надежду; 3) важный фактор захаровского мироощущения – *жажда успеха*, своими корнями имевшая комплексы, сформированные в детские годы режиссера; желание высказаться *непрерывно с успехом* стало причиной того, что главным элементом театра Захарова стал *зритель*, для лидера

Ленкома, как и для В. Э. Мейерхольда, нет ничего страшнее в сценическом искусстве, чем скука в зрительном зале.

Ход истории распорядился так, что половина творческой жизни Захарова прошла в рамках искусства СССР, а вторая половина выпала на время 1990-х – 2010-х годов, когда российское сценическое искусство осваивало методологии постмодернистского театра, перформативного искусства, постдраматического театра и др. Постмодернизм занял в западном искусстве доминирующее положение в 1960-е годы и, конечно, оказывал влияние на Захарова-режиссера, но захаровский театр и в XXI столетии – это театр не постмодернистский, а традиционалистский. В основу режиссерской методологии Захарова были положены приемы и постановочные подходы, заимствованные у основоположников ритмопластического театра – у С. М. Эйзенштейна (монтаж аттракционов), Е. Б. Вахтангова (игровой театр, фантастический реализм), А. Я. Таирова (обращение к жанрам театральной легенды и оптимистической трагедии) и, особенно, В. Э. Мейерхольда (музыка как субстанция действия, драматургия спектакля, социальные и театральные маски, прямое и парадоксальное использование актерских амплуа и др.).

Захаров-режиссер являлся автором своих спектаклей и фильмов; пьеса, инсценировка и любая другая литературная основа – для него материал для сочинения собственного режиссерского сюжета. Будучи приверженцем театра социально-политического пафоса, Захаров отрицал принадлежность своей режиссуры театру бытовому. Театр Захарова – это театр поэтического вымысла, захаровские режиссерские сюжеты – вольные фантазии на темы, почерпнутые из литературного материала, но при этом сочиненные на основе данного материала, а не вопреки ему или вне его. Работа Захарова над спектаклем – это в первую очередь поиск литературного материала, созвучного современности, способного ответить на актуальные вопросы текущего времени.

Захаров начал заниматься литературной работой одновременно с увлечением режиссурой и активно вмешивался и в структуру литературной основы будущей постановки, и в текст как таковой, подвергая радикальному сокращению все те реплики и диалоги, что не были созвучны современности.

Захаров подчеркивал, что зритель находится под давлением все уплотняющегося информационного потока, театр в борьбе за внимание зрителя вынужден конкурировать с другими формами контактов с культурой (кино на большом экране или на экране домашнего кинотеатра; живой музыкальный концерт или прослушивание аудиозаписи высокого качества на домашней видео- или аудиоаппаратуре; и др.). Лидер Ленкома утверждал, что продолжительность

спектакля не должна превышать средний хронометраж современного кинофильма, его двухактные спектакли 2000-х и 2010-х годов обычно не превышали по продолжительности двух часов (без учета времени антракта).

Захаров в своих театральных и экранных работах часто использовал принцип монодрамы, когда события изображались не так, как они происходили на самом деле, а преподносились так, словно бы они были увидены глазами того или иного персонажа, даны в его субъективном восприятии. При такой архитектонике действия Захарову было свойственно использовать систему повторов, чтобы зримо представить зрителю картину какого-либо события или механизм принятия героем некоего судьбоносного решения.

Захаров отвергал свою причастность к постмодернизму, но влияние последнего на захаровскую режиссуру проявило себя в ряде захаровских постановок, сделанных по модели (термин Е. И. Горфункель), а именно: «Разгром» (1971) был поставлен по модели «Оптимистической трагедии» А. Я. Таирова (1933, Камерный театр) и «Командарма – 2» В. Э. Мейерхольда (1929, ГосТИМ); «Оптимистическая трагедия» (1983) – по моделям одноименных спектаклей А. Я. Таирова и Г. А. Товстоногова (Ленинградский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина, 1955); «Женитьба» (2007) – по модели одноименного спектакля А. В. Эфроса (Театр на М. Бронной, 1975). Здесь отправной точкой для творчества режиссера служила не пьеса, а тот или иной выдающийся спектакль, одни мотивы которого Захаров развивал в новой постановке, а другие – переосмыслились им и подвергались трансформации.

Один из важнейших принципов театра Захарова – держать зрителя на голодном информационном пайке, публика не должна понимать все, что она видит на сцене или на экране, в этом случае зритель скучает, а это самое страшное из того, что может быть в сценическом или экранном искусстве.

Аттракцион – конструктивный элемент театра Захарова, его театр – театр аттракционный. Это касается и аттракционов как таковых, и принципов построения режиссерского сюжета, и специфики сценорафических решений, и особенностей драматургии захаровского спектакля, и манеры актерской игры.

Отдельно следует остановиться на музыкальных принципах композиции захаровских спектаклей и фильмов. Считается, что ряд «тихих» постановок Захарова, как «Разгром» (1971) или «Вор» (1978), представляли собой «спектакли на музыке» (термин, аналогичный мейерхольдовскому понятию «комедия на музыке»). К сожалению, записей этих спектаклей на телевидении или на киноленте не существует, и невозможно сказать с уверенностью, как в них технически были реализованы музыкальные принципы композиции.

Собственно музыкальные спектакли Захарова и его теле- и кинофильмы имели следующие композиционные структуры: музыкальное ревю; мюзикл; мотивно-тематическое строение; структура, соединяющая эпизодную композицию мюзикла, с построением мотивно-тематическим.

Жадов, барон Мюнхгаузен, Ирина («Три девушки в голубом»), Глузов и некоторые другие персонажи захаровских спектаклей и фильмов оказывались «негероическими героями» и выступали лирическими героями сценических и экранных произведений лидера Ленкома, они определяли и жизненные установки самого Захарова, и ту грань допустимого и не допустимого, переходить которую было нельзя.

Сценография захаровских спектаклей подчинялась задачам держать зрителя на голодном информационном пайке и обеспечивать заданный режиссером темпоритм показываемых событий. Оформление представляло собой совмещенную декорацию, составленную из сценических станков и реальных вещей и обладавшую возможностями частичной трансформации.

Актеров в свой театр Захаров подбирал по принципу социального типажа, используя их социальные маски напрямую или парадоксально. Исполнителей Захаров приглашал на конкретную роль, как в кино, дальнейшая судьба актеров и актрис труппы Ленкома могла быть самой разной, от обретения статуса «звезды», как это было с О. Янковским, Н. Караченцовым, И. Чуриковой, А. Абдуловым и др., с одной стороны, до «разовой» работы, как это произошло, например, с Т. Догилевой в роли Нели в «Жестоких играх» (1979).

Лидер Ленкома поощрял и всячески приветствовал участие его артистов в киносъемках, в 1970-е и в 1980-е годы Захаров сам активно снимал их в своих экранных работах. Занятость актера в киноролях означала, что его типаж и его артистическая индивидуальность были созвучны текущему времени. Кроме того, как считал Захаров, только участие в теле- и киносъемках могло научить актера играть сдержанно, скупой и, тем самым, держать зрителя на голодном информационном пайке. Той же цели служили захаровская режиссура зигзагов и коридора поиска, когда роль строилась актером на основе монтажа экстремальных ситуаций.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Автоград XXI – Захаров М., Визбор Ю. Автоград – XXI. М., 1975. 80 с.
АН – Аргументы недели.
Богданова 2010 – Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. 176 с.
Богданова 2014 – Богданова П. Б. Режиссеры-семидесятники. М., 2014. 221 с.
Богданова 2017 – Богданова П. Б. Культурный цикл. М., 2017. 479 с.
Г – Газета.
Грум-Гржимайло – Грум-Гржимайло Т. Н. Театр музыкальной атаки // Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. М., 1975. С. 38–44.
Давыдова 2005 – Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005. С. 119–129.
Дмитревский 1993 – Дмитревский В. Приключение Мюнгаузена в стране большевиков // Театр. 1993. № 4. С. 17–19.
ИК – Искусство кино.
Исканцева 1980 – Исканцева Т. «... Придется вернуть себя!» Нелегкая жизнь Барона Мюнхгаузена // Телевидение и радиовещание. 1980. №1. С. 26.
Исканцева 1982 – Исканцева Т. Наш фильм – приглашение к Свифту // Телевидение. Радиовещание. 1982. №10. С. 45–47.
Исканцева 1984 – Исканцева Т. Все возрасты покорны // Телевидение и радиовещание. 1984. №12. С. 46–47.
Кинопарк – Москальонова Наталия, Краснянская Лина. Формула кино [Интервью с М. А. Захаровым] // Кинопарк. 2004. №7 (86). Июль. С. 53–54.
Къ – Коммерсант.
Контакты 1988 – Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. М., 1988. 270 с.
Контакты 2000 – Захаров Марк. Контакты на разных уровнях. М., 2000. 410 с.
КП – Комсомольская правда.

Крымова 3 – Крымова Н. А. Имена. Избранное: В 3 кн. М., 2005. Кн. 3. 1987–1999. 451 с.

К – Культура.

ЛГ – Литературная газета.

Ленком – Захаров М. А. Ленком – мой дом. Лицедейство без фарисейства. Мое режиссерское резюме. М., 2016. 512 с.

МК – Московский комсомолец.

МН – Московские новости.

НГ – Независимая газета.

ПТЖ – Петербургский театральный журнал.

Площадь Согласия – Захаров Марк. Площадь Согласия: Гастроли Московского театра имени Ленинского комсомола в Париже // СД. 1985. №3. С. 259–270.

Поюровский 2000 – Поюровский Б. М. Что осталось на трубе... или Хроники театральной жизни второй половины XX века. М., 2000. 560 с.

Режиссура: взгляд из конца века – Режиссура: взгляд из конца века. СПб., 2005. 248 с.

РГ – Российская газета.

РРИ XX – Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие. СПб., 2022. 244 с.

Рудницкий 1990 – Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. М.: Искусство, 1990. 464 с.

Ряпосов 1 – Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2001. 116 с.

Ряпосов 2 – Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб., 2022. 408 с.

Ряпосов 2012 – Ряпосов Александр. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. Saarbrücken, 2012. 180 с.

Ряпосов 2019 – Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера». СПб., 2019. 102 с.

Ряпосов 2022 – Ряпосов Александр (Санкт-Петербург). Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 41. Саратов, 2022. С. 54–91.

С – Сеанс.

Семеновский – Семеновский В. Темп-1806 // Театр. 1982. №7. С. 53–67.

СК – Советская культура.

Скорочкина 1990 – Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время. Л., 1990. С. 99–125.

Скорочкина 2018 – Скорочкина О. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века: СПб., 2018. С. 693–728.

Смелянский 1999 – Смелянский А. М. Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С. 210–234.

Смелянский 1 – Смелянский А. М. Междометия времени. Кн. 1. М., 2002. С. 527.

СЭ – Советский экран.

СД – Современная драматургия.

Суперпрофессия – Захаров М. А. Суперпрофессия. М., 2000. 283 с.

Т – Театр.

Театр без вранья – Захаров Марк. Театр без вранья. М., 2007. С. 301. 606 с.

ТЖ – Театральная жизнь.

ТО – Театральное обозрение.

Театрон РГИСИ – Театрон. Научный альманах Российского государственного института сценических искусств.

Театрон СПбГАТИ – Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства.

ТИМ – Театр имени Вс. Мейерхольда.

ТиР – Телевидение и радиовещание.

Тот самый – Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон РГИСИ. 2016. №2. С. 82–92.

Формула успеха – Богданова П. Б. Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М., 2010. С. 155–168.

Чудо – Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон РГИСИ. 2016. №1. С. 32–40.

Шейнцис 2008 – Олег Шейнцис: Зачем нужен художник. М., 2008. 304 с

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллаева З. Олег Янковский. Ностальгия по герою. – М., 2001. – 301 с.
2. Агишева Н. Ва-банк последней жертвы // Московские новости. – 2004, 12 нояб.
3. Агишева Н. Звуки «Му» // Театр. – 1988. – № 9. – С. 55–64.
4. Агишева Н. Садовое товарищество // Огонек. – 2009, 28 сент.
5. Алесенкова В. Н. Постдраматический театр Х.-Т. Лемана: эстетический дискурс: учебное пособие. – Саратов, 2015. – 63 с.
6. Алесенкова В. Н. Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре: автореферат. – СПб., 2021. – 62 с.
7. Алпатов И. Растянул Россию, как гармошку, а играть на ней не научил // Культура. – 2001, 24–30 мая.
8. Архангельский А. Смесь в конце тоннеля // Коммерсант.RU [сайт]. – 2016, 5 дек. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3155670> (дата обращения 05.01.2018)
9. Баженова Л. А. Абдулов // Звезды московской сцены. – М., 2000. – С. 161–191.
10. Баканов К. «День опричника» в «Ленкоме» // Собеседник. – 2016, 6 дек.
11. Березкин В. Олег Шейндис // Pro Scenium. Вопросы театра. – М., 2006. – С. 209.
12. Березкин В. Разными путями. Заметки с выставки // Театр. – 1971. – № 3. – С. 109–112.
13. Березкин В. Вернисаж // Театральная жизнь. – 2000 – №5. – С. 24–25.
14. Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М., 2006. – 324 с.
15. Богданова П. Б. Культурный цикл. – М., 2017. – 479 с.
16. Богданова П. Б. Режиссеры-семидесятники. – М., 2014. – 221 с.
17. Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. – М., 2010. – 176 с.
18. Богданова П. Б. Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. – М., 2010. – С. 155–168 с.

19. Борзенко В. «Ради вас я сел на трон и буду здесь сидеть». – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/21725/> (дата обращения: 26.06.2019).
20. Борзенко В. Бастилия рухнула. «Женитьбе Фигаро» Марка Захарова исполнилось 25 лет // Театрал. – 2018, 24 февр.
21. Брамбурд А., Диденко Т. Смех и радость мы приносим людям // Советская музыка. – 1978. – № 1. – С. 47–54.
22. Булова Е. Ах, как же тяжел шутовской колпак! – URL: <https://vm.ru/news/482299.html> (дата обращения: 26.06.2019).
23. Васильева С. С. «Чеховское» в художественной интерпретации Л. С. Петрушевской // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов [2006–2019]. – URL: <http://jurnal.org/articles/2011/fill2.html> (дата обращения: 06.09.2020).
24. Велехова Н. Добрый, злой, хороший // Театр. – 1986. – № 3. – С. 102–104.
25. Виноградова П. Где твои крылья? // Невский Театраль. – 2014. – № 4. – С. 24
26. Витвицкая Н. Шах и мат // Ваш досуг. – 2015, 28 марта.
27. Вишневская И. Темное царство «застоя» // Театральная жизнь. – 1989. – № 15. – С. 3.
28. Владимирова З. Наследство и наследники // Театр. – 1971. – № 4. – С. 46–58.
29. Галанов Б. Парень из нашего времени // Правда. – 1978, 19 февр.
30. Галахова О. Душа скитаний // Новая газета. – 2011, 28 марта.
31. Галахова О. Птицы приземлились в «Ленком» // Новая газета. – 2013, 22 апр.
32. Гладильщикова Ю. Современный мудрец // Литературная газета. – 1989, 10 мая.
33. Годер Д. Про себя // Московские новости. – 2011, 4 апр.
34. Годер Д. Только вопросы // Время новостей. – 2009, 25 сент.
35. Годер Д. Бедный честный Чичиков // Итоги. – 1999, 19 янв.
36. Гончарова В. Спектакль «Ва-банк», Ленком // Time Out Москва. – 2005, 22 сент.
37. Гордеева А. Ты меня на рассвете разбудишь // Лента.RU. – 2016, 6 дек.
38. Горин Г. И. Дом, который построил Свифт // Горин Г. И. Тот самый Мюнхгаузен. – М., 1990. – С. 134–207.
39. Горин Г. И. Формула любви: телевизионная фантазия по мотивам повести А. Н. Толстого «Граф Калиостро» // Горин Г. И. Тот самый Мюнхгаузен. – СПб., 2004. – 64 с.
40. Горин Г. Как задумал автор // Современная драматургия. – 1997. – № 4. – С. 18.
41. Горин Г. Тот самый Мюнхгаузен : сценарии телевизионных фильмов. – М., 1990. – 207 с.
42. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. – СПб., 2015. – 528 с.

43. Горшкова В. ...Ни удара сердца сберечь // Театральная жизнь. – 1978. – № 20. – С. 8.
44. Горшкова В. Баллада о вольном чилийце // Театральная жизнь. – 1976. – № 21. – С. 6–7.
45. Горяченков А. «Ленком», «Вальпургиева ночь» // FB.ru. – 2016, 14 апр. URL: <http://fb.ru/article/242021/otzyivyi-lenkom-valpurgieva-noch-spektakl-marka-zaharova-akteryi-i-rol-i> (дата обращения: 12. 04. 2017).
46. Григорян Л. Р. Армен Джигарханян. – М., 1983. – 160_с.
47. Громов Н. Бурливая кровь пятилетки // Театральная жизнь. – 1971. – №14. – С. 7–8.
48. Грум-Гржимайло Т. Н. Театр музыкальной атаки // Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. – М., 1975. – С. 38–44.
49. Губайдуллина Е. Аристофан на улице Чехова // Газета.Ru. – 2013, 15 апр.
50. Губайдуллина Е. Миллионы из ларца // Современная драматургия. – 2005. – № 2. – С. 159–160.
51. Гульченко В. Герои свиты // Театральное обозрение. – 1989. – № 17. – С. 8.
52. Гурецкая Э. «Вальпургиева ночь» Марка Захарова // The Hollywood Reporter. – 2015, 3 апр.
53. Гурецкая Э. «День опричника» Марка Захарова в «Ленкоме» // The Hollywood Reporter. – 2016, 19 дек.
54. Давыдова М. Клюква в «Вишневом саду» // Известия. – 2009, 29 сент.
55. Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. // Конец театральной эпохи. – М., 2005. – С. 119–129.
56. Давыдова М. Обыкновенный концерт // Время новостей. – 2001, 15 мая.
57. Давыдова М. Танцы о главном Пер Гюнте // Известия. – 2011, 4 апр.
58. Давыдова М. Хорошую «Женитьбу» браком не назовут // Известия. – 2007, 25 сент.
59. Давыдова М. Ю. Культура Zero. – М., 2018. – 324 с.
60. Давыдова М. Ю. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // М. Ю. Давыдова – 2005. – 55 с.
61. Демидов А. Большая прогулка // Театр. – 1975. – № 2. – С. 32–36.
62. Джигарханян А., Дубровский В. Я одинокий клоун. – М., 2002. – 355 с.
63. Дин Р. О яростном сердце чилийца история эта... // Сов. Молдавия. – 1977, 10 июля.
64. Дмитриевский В. Приключение Мюнгаузена в стране большевиков // Театр. – 1993. – № 4 – С. 17–19.
65. Догилева Т. Нея из Рыбинска // Искусство кино. – 1983. – № 11. – С. 83.
66. Должанский Р. «Ленком» крутанул колесо // Коммерсант. – 2004, 11 нояб.

67. Должанский Р. В перекройке с норвежского // Коммерсант. – 2011, 5 апр.
68. Должанский Р. Марк Захаров прошелся Гоголем // Коммерсант. – 2007, 22 сент.
69. Должанский Р. Патриотическое испытание // Коммерсант. – 1916, 2 дек.
70. Должанский Р. Птицы зловещего полета // Коммерсант. – 2013, 17 апр.
71. Должанский Р. Пьянству – отбой // Коммерсант. – 2015, 24 марта.
72. Должанский Р. Тот самый Балакирев // Коммерсант. – 2001, 16 мая.
73. Должанский Р. Марк Захаров прошелся колесом по Чичикову // Коммерсант. – 1999, 2 февр.
74. Дьякова Е. Хроника пикирующего царства // Новая газета. – 2018, 18 апр.
75. Евсева О. Организация предкамерного пространства в фильмах Марка Захарова // Сравнительное искусствознание – XXI век. – Вып. 2. – СПб., 2021. – С. 127–150.
76. Егошина О. Усталые игрушки // Новые известия. – 2009, 28 сент.
77. Забозлаева Т. «Промежуточный» герой («Иванов») // Чехов и театральное искусство. – Л., 1985. – С. 125–127.
78. Забозлаева Т. За что любить Иванова? // Т. Забозлаева, И. Горбачев, Е. Леонов, И. Смоктуновский в роли чеховского Иванова. – Л., 1981. – С. 15–38.
79. Заозерская А. Дочь за отца – ответчица // Труд. – 2019, 6 дек.
80. Зарецкая Ж. Нескучный сад // Империя драмы. – 2009. – №29, окт.
81. Заславский Г. Без леденца // Независимая газета. – 2009, 28 сент.
82. Заславский Г. Марк Захаров вернул графу «против всех». Премьера «Женитьбы» в театре «Ленком» // Новая газета. – 2007, 24 сент.
83. Захаров М. А. «Веселое действо», серьезный разговор // Советский экран. – 1986. – № 22. – С. 17.
84. Захаров М. А. «Обыкновенное чудо» // Телевидение и радиовещание. – 1978. – №11. – С. 49.
85. Захаров М. А. «Убить дракона» // Советский экран. – 1988. – № 9. – С. 14.
86. Захаров М. А. Ленком – мой дом. Лицедейство без фарисейства. Мое режиссерское резюме. – М., 2016. – 512 с.
87. Захаров М. А. Суперпрофессия. – М., 2000. – 283 с.
88. Захаров М. А. Аплодисменты не делятся // Литературная газета. – 1985, 31 июля.
89. Захаров М. А. Аплодисменты не делятся // Литературная газета. – 1985, 31 июля.
90. Захаров М. А. Движение к творческому поиску // Театральная жизнь. – 1988. – № 16. – С. 6–7.

91. Захаров М. А. Как руководить культурой? // Литературная газета. – 1988, 25 мая.
92. Захаров М. А. Кино и театр – пути взаимодействия // Искусство кино. – 1982. – № 6. – С. 79.
93. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. – М., 1988. – 270 с.
94. Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. – М., 2000. – 410 с.
95. Захаров М. А. О бедном режиссере замолвите слово // Литературная газета. – 1987, 25 марта.
96. Захаров М. А. О времени наших отцов // Литературная газета. – 1978, 22 февр.
97. Захаров М. А. Площадь Согласия: Гастроли Московского театра имени Ленинского комсомола в Париже // Современная драматургия. – 1985. – № 3. – С. 259–270.
98. Захаров М. А. Проводим эксперимент // Литературная газета. – 1986, 11 июня. Захаров М. А. Прямо в кассу // Неделя. – 1985. – № 39, 23–29 сент.
99. Захаров М. А. Сколько стоит некомпетентность // Советская культура. – 1986, 29 нояб.
100. Захаров М. А. Сомнения и надежды // Театр. – 1975. – № 8. – С. 72–75.
101. Захаров М. А. Театр без вранья. – М., 2007. – 606 с.
102. Захаров М. А. Темп – 1929. – М., 1972. – 100 с.
103. Захаров М. А. Фантазия на темы Свифта // Советская культура. – 1982, 26 нояб.
104. Захаров М. А. Что значит актерское счастье? // Советская культура. – 1985, 30 июля.
105. Захаров М. А., Визбор Ю. Автоград – XXI. – М., 1975. – 80 с.
106. Иванова А. Сложный рассказ о самом простом // Вечерняя Москва. – 2013, 15 апр.
107. Известия. – 2019, 23 дек. [Захарова, А.] «Я в “Ленкоме” вообще ничего не решаю». Дочь легендарного режиссера, народная артистка Александра Захарова – о своих полномочиях в театре Марка Захарова, попадании в «Капкан» и игре на автомате [С актрисой беседовала Зоя Игумнова]. – Текст : электронный // Известия. – 2019. – 23 дек. – URL: <http://iz.ru/957055/zoia-igumnova/ia-v-lenkome-voobshche-nichego-neshaiu> (дата обращения: 12.06.2021).
108. Исканцева Т. «... Придется вернуть себя!» Нелегкая жизнь Барона Мюнхгаузена // Телевидение и радиовещание. – 1980. – №1. – С. 26.
109. Исмаилова Н. Евгений Леонов // Евгений Леонов: Жизнь и роли. – Ростов н/Д, 1998. – С. 114–119.
110. Казьмина Н. «Я заехал и... люблюсь» // Культура. – 1999. – № 3 (7163), 28 янв. – 3 февр.
111. Калиш В. Смерть героя или поиск «суперзвезды»? // Московский комсомолец. – 1976, 6 окт.

112. Каминская Н. Любви нелегкая наука // Советская культура. – 1980. – № 56, 11 июля.
113. Каминская Н. Хожение за три горя // Культура. – 2011, 31 марта.
114. Кирилов В. Хоакин Мурьета продолжает борьбу // Комсомольская правда. – 1976, 28 дек.
115. Кичин В. С надеждой на авось // Российская газета. – 2016, 1 дек.
116. Кичин В. ТВ: Мир вдохновения // Неделя. – 1985. – №2. – С. 9.
117. Комиссаржевский В. Легенды и люди // Литературная газета. – 1974, 8 мая.
118. Комиссаржевский В. Страсти по Варваре, Елене и другим, чуть постарше. Театральное обозрение // Советская культура. – 1980. – № 41, 20 мая.
119. Комиссаржевский В. Театр, который я люблю. – М., 1981. – 343 с.
120. Кордунер А. Мотивы любви: полемические заметки // Театральная жизнь. – 1989. – № 20. – С. 16–17.
121. Корнеева И. На что способны женщины // Российская газета. – 2013, 15 апр.
122. Корнеева И. Петр великолепный в кружевах любви // Время, Московские новости. – 2001, 15 мая.
123. Коростылева М. С. Чонишвили // Звезды московской сцены. – М., 2000. – С. 355–369.
124. Кречетова Р. А если взглянуть с другой стороны? // Телевидение и радиовещание. – 1977. – № 4. – С. 33–36.
125. Крымова Н. А. Имена. Избранное: В 3 кн. – М., 2005. – Кн. 3. 1987–1999. – 451 с.
126. Кудрявцева В. «Фальстаф и принц Уэльский». – URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/243385/ (дата обращения: 26.06.2019).
- Кудрявцева, В. «Фальстаф и принц Уэльский». В «Ленкоме» – премьера / В. Кудрявцева. – Текст : электронный. – URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/243385/ (дата обращения: 26.06.2019).
127. Кудрявцева В. В «Ленкоме» появится новый спектакль // Культура. – 2018, 9 апр.
128. Кузовков А. Отзыв о спектакле «Вальпургиева ночь» Театра Ленком // LeisureBlog.ru. – URL: <http://leisureblog.ru/valpurgieva-noch-lenkom/> (дата обращения: 12. 04.2017).
129. Ларина К. Новый герой Ленкома // The New Times. – 2011, 4 апр.
130. Липскеров Д. Школа с театральным уклоном. – М., 1989. – 52 с.
131. Лордкипанидзе Н. Дорога в небеса // Экран и сцена. – 2001. – № 27–28. – С. 5.
132. Максимов А. И все-таки – любовь // Российская газета. – 2016, 11 дек.
133. Максимов А. Талант – это всегда по-другому... // Театрал: Театральные новые известия. – 2013. – № 7–8. (107), июль – август.

134. Максимова В. Разгром // Театр. – 1970. – № 6. – С. 8–12.
135. Максимова В. Соавторство театра // Современная драматургия. – 1984. – № 4. – С. 22.
136. Максимова Л. Спектакль – это разговор со зрителем // Аргументы недели. – 2016, 10 дек.
137. Максимова В. Кто нынче не бредит... // Независимая газета. – 1999, 13 марта.
138. Мальцева О. Об особенностях драматического действия в спектакле с многочастной композицией // Режиссура: взгляд из конца века: сб. науч. ст. – СПб., 2005. – С. 121–144.
139. Мейерхольд В. Э. А. П. Чехову. 29 сентября 1899 г. // Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896–1939 / Сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. – М., 1976. – 464 с.
140. Михайлов Г. Вы уже год как свободны! // Советский экран. – 1988. – № 23 – С. 16.
141. Михайлова А. Достоевский 97: образ и конструкция // Сцена. – 1998. – №12. – С. 18–19.
142. Москвина Т. Весёленькое «тёмное царство»: наше будущее? // Аргументы недели. – 2016, 8 дек.
143. Москвина Т. Последняя фантазмагория Марка Захарова // Аргументы недели. – 2020. – №2, 22–28 янв.
144. Мысливский В. Вор. – М., 1976. – 87 с.
145. Наборщикова С. «День опричника» закончился рассветом // Известия. – 2016, 12 дек.
146. Наборщикова С. Народ остается. – URL: <https://iz.ru/741605/svetlana-naborshchikova/narod-ostaetsia> (дата обращения: 26.06.2019).
147. Неизданное письмо А. П. Чехова В. Э. Мейерхольду // Ежегодник императорских театров. – Вып. 5. – 1909. – С. 10–11.
148. Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – 504 с.
149. Павлосюк И. «Игра в бога» как драматургический сюжет Евгения Шварца // Театр: Russian Theatre Past and Present. – Vol. 2. – Idyllwild, 2001. – P. 82–89.
150. Песочинский Н. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура: взгляд из конца века: сб. науч. ст. – СПб., 2005. – С. 184–203.
151. Песочинский Н. Ученики и идеи Анатолия Васильева на петербургской сцене. Галибин. Клим. Жолдак // Режиссура: взгляд из конца века: сб. науч. ст. – СПб., 2005. – С. 203–235.
152. Петрушевская Л. Смотровая площадка: Повесть // rulibs.com [Библиотека фантастики] / – URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/10/j17.html (дата обращения: 11.08.2020).
153. Полушко В. Евангелие от Марка, или все будет хорошо? // Санкт-Петербургские ведомости. – 1997, 3 июля.

154. Поюровский Б. М. Что осталось на трубе... или Хроники театральной жизни второй половины XX века. – М., 2000. – 560 с.
155. Премьера «Фальстафа» в Ленкоме оказалась полна политических параллелей // URL: <https://www.mk.ru/culture/2018/04/17/premera-falstafa-v-lenkome-okazalas-polna-politicheskikh-paralleley.html> (дата обращения: 26.06.2019).
156. Райкина М. Вальпургиева ночь под присмотром ангелов // МК.RU. – 2015, 18 марта.
157. Рошин М. Театральная радость // Экран и сцена. – 1991. – № 4. – С. 5.
158. Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. – М., 1990. – 464 с.
159. Рудницкий К. Л. Групповой портрет с мадонной // Театр. – 1984. – № 9. – С. 92.
160. Русские идут: О спектакле М. Захарова // Театральная жизнь. – 1997. – № 11–12. – С. 10.
161. Рутковский В. «Фальстаф и принц Уэльский»: Марк Захаров поставил антитоталитарное попурри из исторических хроник Шекспира // Арт-объединение CoolConnections [сайт]. – URL: <http://https://www.coolconnections.ru/ru/blog/posts/be7af3c5-7050-4d44-9eda-52b812656a3d> (дата обращения: 26.06.2019).
162. Рыбаков Ю. Время утерянных целей // Экран и сцена. – 1997, 22–29 мая.
163. Рыбаков Ю. Театр, время, режиссер. – М., 1975. – 91 с.
164. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. – СПб., 2001. – 116 с.
165. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Брошюра «Амплуа актера». – СПб., 2019. – 102 с.
166. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. – СПб., 2022. – 408 с.
167. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссер-новатор и «большой театр»: приемы и методы мейерхольдовской режиссуры исканий и Александринский театр. – Saarbrücken, 2012. – 180 с.
168. Ряпосов А. Ю. Режиссер-шестидесятник М. А. Захаров: творческий путь от 1960-х до 2010-х годов // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. – Т. 41. – Саратов, 2022. – С. 54–91.
169. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи: учебно-методическое пособие. – СПб., 2022. – 244 с.
170. Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон РГИСИ. – 2016. – № 1. – С. 30–42.

171. Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон – СПбГАТИ. 2011. – № 2 (8). – С. 3–7.
172. Ряпосов А. Ю., Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон РГИСИ. – 2016. – № 2. – С. 82–92.
173. Свободин А. В стране Гденаснет // Московский наблюдатель. – 1991. – № 3. – С. 16.
174. Семеновский В. Темп-1806 // Театр. – 1982. – № 7. – С. 53–67.
175. Сергеев А. В. Циркизация театра. От традиционализма к футуризму: учебное пособие. – СПб., 2008. – 160 с.
176. Силина И. Жажда // Театр. – 1992. – № 2. – С. 22–38.
177. Ситковский Г. Русь застряла в пробке: «Ва-банк» в Ленкоме // Газета. – 2004, 11 нояб.
178. Скорочкина О. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века. – СПб., 2018. – С. 605–645.
179. Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время. – Л., 1990. – С. 99–125.
180. Смелков Ю. Классика под Новый год // Телевидение и радиовещание. – 1985. – №3. – С. 13.
181. Смелянский А. Английский рожок Марка Захарова // Московские новости. – 2003. – № 39. – С. 4.
182. Смелянский А. М. Королевские игры // А. М. Смелянский Предлагаемые обстоятельства. – М., 1999. – С. 210–234.
183. Смелянский А. М. Междометия времени. – Кн. 1. – М., 2002. – 528 с.
184. Смелянский А. М. Наши собеседники. – М., 1981. – 367 с.
185. Соломонов А. Марк Захаров пошел Ва-Банк // Известия. – 2004, 16 нояб.
186. Сыч С. Шекспир по-захаровски // Аргументы недели. – 2018. – № 13 (606), 5 апр.
187. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. – СПб., 2010. – 164 с.
188. Таршис Н. А. Музыка нас не покинет? // Режиссура: взгляд из конца века. – С. 236–248.
189. Тимашева М. «Пер Пюнт»: возвращение Героя // Радио «Свобода» 770. – 2011, 4 апр. – URL: <https://www.svoboda.org/a/3546093.html> (дата обращения: 20.02.2024).
190. Ткач Т. Загадочная русская душа в исполнении Ленкома // Смелна. – 1997, 5 июля.

⁷⁷⁰ «Радио Свободная Европа / Радио Свобода» (признано в РФ СМИ-иноагентом) включено в перечень иностранных и международных неправительственных организаций, деятельность которых признана нежелательной на территории РФ.

191. Токарева М. Е. Гибель стеклянного дома // Новая газета. – 2009. – № 61, 10 июня.
192. Токарева М. Е. Сцена между землей и небом. – М., 2014. – 396 с.
193. Токарева М. Е. Ходатайство любви // Новая газета. – 2011, 29 марта.
194. Туровская М. И. Памяти текущего мгновения. – М., 1987. – 368 с.
195. Федорова В. Лицо или маска? // Театральная жизнь. – 1980. – № 12. – С. 30.
196. Филиппов А. Простите, Григорий Горин // Известия. – 2001, 16 мая.
197. Филиппов А. Мертвые в Ленкоме // Известия. – 1999, 12 янв.
198. Фукс О. «Небесные странники» // Театральная афиша. – 2013. – №6, июнь – С. 11.
199. Фукс О. Быть живым и только // Вечерняя Москва. – 2011, 30 марта.
200. Хазина Т. Чувство меры // Театральная жизнь. – 1979. – №9. – С. 12–14.
201. Хализева М. В. «Варвар и еретик» по роману Ф. М. Достоевского «Игрок» / М. В. Хализева. – Текст : электронный // Наши краткие рецензии на некоторые спектакли Московского театра «Ленком» // Страницы московской театральной жизни (theatre.ru) : [сайт]. – URL: <http://www.theatre.ru/review/lenkom.html> (дата обращения: 16.04.2021).
202. Хлопьянкина Т. Дом, который построили Горин и Захаров для писателя по имени Свифт... Рецензия с комментариями редактора // Телевидение и радиовещание. – 1986. – № 1. – С. 19.
203. Холодов Е. Вот вам доказательство // Театр. – 1990. – № 7. – С. 97–103.
204. Чернова Л. Звезда и смерть... // Театр. – 1977. – № 1. – С. 26.
205. Шадронов В. Душа без комиссара // Частный корреспондент. – 2015, 17 марта.
206. Шаинян Н. Сон опричника / Н. Шаинян. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал : [блог]. – 2016. – 9 дек. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/son-oprichnika/> (дата обращения: 05.01.2018).
207. Шах-Азизова Т. Игроки // Экран и сцена. – 1998. – № 14. – С. 15.
208. Швыдкой М. Фантазия на тему... // Театр. – 1974. – № 7. – С. 45–49.
209. Шевелева А. Марк Захаров поставил диагноз российской интеллигенции // Известия. – 2013, 15 апр.
210. Шейнцис О. А. А вот и нет-ка! // Сцена. – 2006. – № 4. – С. 11.
211. Шейнцис О. А. Айда разоряться! // Сцена. – 2005. – № 1. – С. 18.
212. Шейнцис О. А. Зачем нужен художник. – М., 2008. – 304 с.
213. Шендерова А. Марк Захаров дарит вторую молодость // INFOX.ru. – 2011, 1 апр.
214. Шендерова А. Подстрочник к «Вишневому саду» заменил классическую пьесу // INFOX.ru. – 2009, 25 сент.

Список литературы

215. Шимадина М. Свет в конце опричнины // Театрал. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/17154/> (дата обращения 05.01.2018).
216. Шитенбург Л. Магистр. О Марке Захарове // Сеанс. – 2019, 1 окт.
217. Щербаков К. Восхождение к Чехову // Щербаков К. С желаньем истины. – М., 1988. – С. 97.
218. Щербаков К. Время и революция // Вопросы театра, 72. – М., 1973. – С. 12–31.
219. Щербаков К. Люди в пути // Щербаков К. Обретение мужества. – М., 1973. – С. 130–144.
220. Щербаков К. Раскаты тихой грозы // Щербаков К. Проверка на деле. – М., 1979. – С. 158–162.
221. Юрасова Г. Вокруг которых впоследствии... // Театральная жизнь. – 1971. – № 11. – С. 15.
222. Юткевич С. И. Напутствие завистника // Театр. – 1966. – № 1. – С. 122.
223. Ямпольская Е. Жестокие королевские игры в «Ленкоме» // Известия. – 1995, 14 окт.
224. Ямпольская Е. Островский и Авань // Русский курьер. – 2004, 12 нояб.

Научное издание

Ряпосов Александр Юрьевич

ТЕАТР И ТЕЛЕТЕАТР МАРКА ЗАХАРОВА

Монография

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 050. Подписано в печать 21.03.2024. Бумага офсетная.

Формат 60x84 $\frac{1}{16}$. Объем 25,75 п.л. Тираж 100 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел./факс (812) 685-73-00, 970-35-70

✉: asterion@asterion.ru 🌐 <http://www.asterion.ru>

📌: https://vk.com/asterion_izdatelstvo