

**Алексей Л. Ковалёв**

## **НИЧЕГО НЕ СДЕЛАЕШЬ. НИКТО НЕ ВИНОВАТ.**



Памяти Жанны  
Владимирской,  
выдающейся актрисы  
покинувшей этот мир  
в ночь на 28 октября 2017 года

### I

В шестидесятые годы прошлого столетия, в самый разгар диссидентского движения, возник ещё один феномен своеволия. Деятельность правозащитников власти, естественно, рассматривали, как враждебную режиму, и расправлялись с ними жестко, с помощью психиатрических лечебниц, лагерей и тюрем.

Последователи же новой практики свободы, пренебрегали взаимодействием с властью и за права человека не боролись. Их режим тоже считал изгоями, но справляться с ними было сложнее.

Человеческое достоинство, совесть и право на свободомыслие помещаются вне пределов государственного строя. Тот, кто, не шутя, исповедует эти ценности, может попробовать жить так, будто режима не существует, и не приходит в непосредственное столкновение с властью до тех пор, пока обстоятельства не вынуждают их встретиться лицом к лицу. В одном отношении власть необычайно чувствительна – она не выносит, когда на неё смотрят, как на пустое место. Это несравненно опаснее, чем любое диссидентство, которое как раз своим противостоянием власти её учитывает.

Такая внутренняя независимость самым естественным образом определяла жизнь Иосифа Бродского, сочинявшего магические строки о пилигримах, Рождестве и Джоне Донне. Он не был врагом режима. Попытки приписать ему некую систему чуждых взглядов разбивались об отсутствие вообще какой бы то ни было системы. И когда провалилась обычно спасавшая в трудных случаях насильственная проверка психического здоровья, власти сумели всего лишь объявить его тунеядцем, то есть бездельником. Подоспевший к сроку новый закон помог отправить поэта в ссылку.

---

А.Л.Ковалев, писатель, автор романов «Сизиф», (Лимбус-Пресс, 2003) и «Что ему Гекуба» (Clio & CO, Boston, 1991) Живёт в США.

Ограничив его непосредственное влияние на общество, решить вопрос окончательно – остановить его работу – власти всё же не могли. Так далеко их руки уже не простирались.

Пример опального, судимого, принужденного к изгнанию и восторжествовавшего нобелевского лауреата хорошо известен. Я же беру на себя смелость утверждать, что та же внутренняя независимость была в высшей степени свойственна еще одному художнику, судьба которого определилась видом его искусства.

## II

Осенью 1966 года среди молодых актёров, ежегодно пополнявших труппы столичных театров, была и выпускница ЛГИТМИКА, которая, по настоянию художественного руководителя московского театра им. Станиславского Львова-Анохина, вошла в репертуар со своим спектаклем. В «Медее» Жана Ануйя, созданную в институте, как самостоятельная работа дипломником режиссерского факультета Валентином Ткачом, были введены новые исполнители из числа актеров труппы, но сердцем спектакля, его движущей силой оставалась юная выпускница.

Борис Александрович Львов-Анохин в те времена явного оживления театральной жизни, вызванного появлением театра «Современник», любимовского Театра на Таганке, приходом А. Эфроса в Театр им. Ленинского комсомола, а Товстоногова в БДТ, был умеренным модернистом. Пробивать в Управлении культуры – этом варианте государственного цензора того времени – постановки французского экзистенциалиста было непросто. Не то чтобы их запрещали, но первыми вопросами реперткома всегда были ограничительные «почему?» и «зачем?». Это касалось, кстати, и русской классики.

Чтобы за год до «Медии» поставить «Антигону» того же Ануйя, например, понадобился авторитет Евгения Леонова, который захотел сыграть Креонта. Талантливому и популярному актёру театра и кино, не вызывавшему своими ролями добродушных и смешных толстяков никаких подозрений у чиновников, отказать было неловко.

Основной конфликт «Антигоны» связан с безнадежной и трудно объяснимой, но стойкой борьбой одинокой девушки с могучим царём, борьбой, в которой государственные интересы вынуждают правителя казнить собственную племянницу, не испытывая к ней ни ненависти, ни даже вражды. В эзоповской атмосфере театральной Москвы такой сюжет был несомненно острым. Но спектакль особого шума не произвел и пользовался умеренным успехом, в основном за счет неожиданного решения Леоновым роли царя Креонта, который ходил по сцене таким простоватым мужичком и по-свойски, по-людски уламывал непокорную родственницу: ну, чего, мол, ты

выкаблучиваешь-то? Ты войди, мол, в моё положение, а? Антигона? Ну? Чего делать-то будешь?

«**Медея**», однако, безболезненно проскользнув в репертуар по следам «**Антигоны**» и неся с собой неизвестное Москве имя новой актрисы, была на самом деле явлением неожиданным, несоразмерным и в результате – катастрофическим.

## II

Вспомним сюжет пьесы. Колхидская принцесса влюбилась в грека Язона и помогла ему украсть Золотое руно из дворца своего отца. Убегая с возлюбленным от погони, она убила своего брата, чтобы задержать преследователей. Уже на родине Язона она погубила царя Пелия, отомстив ему за гибель родителей своего мужа. Изгнанные из родных мест они скитаются и находят наконец пристанище в Коринфе, где Язон бросает Медею и готовится вступить в брак с дочерью местного царя Креона. Отчаявшись вернуть мужа, Медея отравляет Креона и его дочь, затем убивает своих детей и на глазах Язона кончает жизнь самоубийством.

Простой перечень злодеяний опускает Медею довольно низко. Возникает, правда, одно затруднение: все её поступки продиктованы любовью и преданностью мужу, который охотно пользовался их плодами. В споре с Медеей Креон, который пытается её умиротворить, напоминает, как тяжка её вина перед людьми, и утверждает, что вина Язона не столь велика, если рассматривать его поступки отдельно, что на суде его можно оправдать. Возможно, что и так. В конце концов, дело совести сообщника оценить меру своего участия в деяниях. Правда и то, что эти двое составляли легендарную нерасторжимую пару в противостоянии ополчившемуся на них миру, пока один из них не дрогнул. Но тогда встает вопрос о предательстве. И чем меньше сочувствия вызывает предаваемый, тем острее и неразрешимее становится конфликт.

Из всех возможных трактовок мифологического сюжета именно эта легла в основу спектакля.

Напомню ещё раз о всеобщей атмосфере недоговорённости, скрытых намёков и смелых иносказаний, которой дышал в то время театр. Но эмоциональное воздействие аллюзий, самое жало и максимальный эффект эзоповского языка определяются всего лишь их неожиданностью, и ограничивается сопереживанием чужого примера, чужого поступка. Зритель при этом остаётся на своём месте, в привычных обстоятельствах.

В «**Медее**» зрители вынуждены были вступить совсем в другие взаимоотношения с актером. Особый дар Жанны Владимирской заставлял их занять её место, а с этого места открывалась иная, неведомая доселе перспектива бытия, в котором идеологические, политические и даже моральные

обстоятельства не имели никакого значения. Не было социального бунта, с которым власть знает, как обращаться. Предлагалась не какая-то новая идеология, но непонятная свобода от всякой идеологии. Режиму это явление было настолько незнакомо, что некоторое время власти делали вид, что не замечают его и даже вручили актрисе за роль ежегодную премию.

Заметил и отдал ему должное другой свобододлюбивый и известный художник – Эрнст Неизвестный, который в частной беседе с актрисой после спектакля сказал: «Тебе жить не дадут. Трагедия им противопоказана. Берегись!».

Но Жанна Владимировская служила штатной актрисой московского театра с зарплатой в 75 рублей. В тунеядстве её обвинить было невозможно, а «безумие» смирения с нищенской зарплатой она разделяла со всеми молодыми актёрами страны.

Однако, помимо вольнолюбия актриса обладала даром, в котором была тайна.

Когда читаешь мнения рецензентов, создаётся впечатление, что они либо скрывают свои чувства, либо не могут найти для них выражения в существующей системе критико-эстетических представлений.



К концу большой статьи, довольно подробно и точно описывающей развитие конфликта в пьесе, Ольга Кучкина с сожалением отмечает, что партнеры актрисы несут чисто служебную функцию подавать Медее свои реплики. *«Все о чем здесь написано делает одна актриса...»* – пишет она.

За этим признанием стоит нечто большее, чем простой факт сильной актерской работы на фоне слабых. Да и не все из партнеров выглядели слабыми, исполнитель роли Креона Борис Романов, например, работал очень достойно, на уровне лучших актерских норм того времени. Ощущение разрыва создавали радикально иные принципы сценического существования, о чем, опять-таки не совсем отчетливо свидетельствует рецензентка:

*«Возникает одно любопытное ощущение. Владимировская – Медея до кончиков пальцев, она рождена для этой роли. Это слияние актрисы и роли, создаваемой ею, дорогого стоит. Если таким слиянием, такой естественностью Владимировская поразит нас и в других ролях, мы скажем: родилась большая актриса».*

Позволю себе заметить, что эпитет «любопытное» в данном случае является весьма неадекватным эвфемизмом для определения чувства, которое зрительница испытала, но, как я догадываюсь, назвать не решилась. Слияние с

ролью, как и упомянутая «естественность» – это каноны актерского мастерства, не каждому и не всегда доступные, разумеется, но встречающиеся в театре достаточно часто, чтобы не казаться «любопытными».

Признание же «дорогого стоит», из которого все-таки выглядывает непривычное и подавленное чувство, как раз и упирается в суть явления. Насколько дорого то, чего оно стоит? Дороже ли всего, что нам было дорого до сих пор? Ответ, должно быть, лежит за рамками и рецензии, и системы представлений её автора. Возможно, автор и не отказывается вернуться к этому вопросу, но сегодня он не готов. Вот если еще раз обожжёт... В других ролях. А если и тогда ответ не найдется, можно заранее предохранить себя общим определением «большая актриса».



И еще одна важная оговорка московской рецензентки: «Если... Владимирская *поразит* нас и в других ролях...». Так поразила? Или всего лишь вызвала «любопытное ощущение»? Это, в общем-то, невольное признание смятенного духа.

Автор статьи, будущий поэт, прозаик и драматург, относительно свободна от идеологической белиберды. А вот слова рецензента в Перми, который знает, как следует решать социально-политические проблемы в искусстве:

*«...В другой постановке, которой меньше года («Медея»), театру удался социальный пафос, хотя сама пьеса лишена всяких намеков на социальную позицию... трагически окрашенный спектакль не вызывает ни уныния, ни отчаяния. Настроение зрителей после спектакля скорее можно определить, как гнев и непримиримость, зовущие к глубоким раздумьям. И еще – признательность актрисе Жанне Владимировой... Стон Медеи – это стон всех... кто... полагает, что можно прийти к покою открестившись от преступного прошлого. Оно, прошлое цепляется за настоящее. Оно, кстати сказать, воскресает в сегодняшних воинственных разговорах, которые ведутся в мюнхенских пивных, как и 40 лет назад... Но общество, созданное на крови и насилии, не может отделаться от самого себя. Избавить мир от этого может только другое общество. Пусть Жан Аннуй не сказал, да и не пытался говорить это в своей трагедии. Но игра Ж. Владимировой вызывает у зрителей именно такие мысли и чувства...».*

Попробуем оставить в стороне нелепость «гнева и непримиримости», растворяющихся в «глубоких раздумьях», и неуместность «мюнхенских пивных», о которых сам пермский автор вероятно мало что знает. Когда очень

стараешься все уместить в выдержанный идеологический канон, неизбежно нарушишь и смысл, и логику. Но распутайте этот клубок, и у вас в руках останутся сильнейшие чувства – гнев и непримиримость, потребность глубоких раздумий и подтверждение тому, что к исходному конфликту актриса прибавила нечто, чего там не было. Об обществе, основанном на крови, говорить, наверно, не стоило, но для того и сочинены мюнхенские пивные, чтобы читатель, замороженный энергией авторской мысли, не успел спросить: какое же общество следует заменить другим?

Автор еще одной рецензии честно признается в своей бессилии описать впечатления от спектакля:

*«Медея – Владимирская... Как трудно, да нет, совсем невозможно приложить к Владимирской термин «играет»... О ней невозможно сказать: «Актриса сумела подняться до уровня трагедийного накала, заложенного в драматургическом материале». К ней не подходят слова: «тонко почувствовала свою героиню, обрела свойственные ей такие-то и такие-то черты». Нет! Это ее собственная рана, ее собственное страдание. Трудно описать словами, как действует Владимирская на зрителей. Она постоянно держит зал в нервном, напряженном состоянии. Заставляет внимать каждому слову, движению губ, бровей, глаз, каждому жесту, интонации».*

И затем горьковская зрительница берёт себе в помощь более подходящий инструмент – стихи местного поэта:

«Такая боль, как белоснежный скальпель.  
Воткнут и равномерно повернут –  
И горло перехватывает враз,  
И нечем вам дышать.  
И – безысходность,  
И невозможен выдох или вдох...  
Глаза пророка и самоубийцы...  
На вас глядят, но вас они не видят.  
А после вас преследуют везде –  
В листве деревьев, в обнаженной ночи,  
В случайном отблеске оконного стекла».

### III

Кроме внешних данных, которые важны, но не всегда обязательны, необходимы внутренние, составляющие актерский талант. Умение пользоваться ими приводит к актерскому мастерству. Возможность время от времени использовать их все в полную меру часто называют вдохновением.

Но множество актёров, обладающих всеми этими качествами, овладевших сценическим мастерством всё же не способно даже в минуты вдохновения произвести переворот в сознании зрителя. Поразить.

Вероятно, среди того, что свойственно лишь человеческой природе, нам и не найти этого ускользающего дара. Может быть, через актёра действует какая-то высшая, неведомая и недоступная нам сила. И эта высшая сила – её еще называют «духом» – хотя и веет, где хочет, выбирает себе инструмент не случайный. Художник – в данном случае это равно относится ко всем видам искусства – должен обладать особым слухом, чтобы воспринять это веяние и воспользоваться его надчеловеческой мощью. Тот, кто такой дар в себе ощущает и пускает в дело, обладает особой властью над человеческой душой.

Следует не упускать из виду и еще одно обстоятельство. Персонаж, который актриса решила воспроизвести на сцене, имеет прямое отношение к области мифа. Миф – не такая простая вещь и уж совсем не выдумка или ложь, как принято теперь считать, используя это слово как синоним чепухи. В мифе сосредоточены в образной форме первоосновы бытия, и нужно обладать волей, смелостью и правом, чтобы вступить с мифом во взаимодействие, но в ответ он награждает тебя всей мощью мифологической тайны.

Обычное сопереживание с персонажем хорошо сыгранной роли или даже с единым воодушевлением целого театрального действия определяется волнующим чувством «я тоже так смогу, если мне представится случай». Вспомним сцену из «Пугачева» в Театре на Таганке:

*«Разве это когда прощается,  
Чтоб с престола какая-то... (неразборчивое слово, заглушенное общим криком толпы)  
Протягивала солдат, как пальцы,  
Непокорную чернь умерщвлять!»*

Какое наслаждение так высказаться! Может быть даже за этой отвагой театра стоят какие-то влиятельные силы. И тогда я тоже мог бы так крикнуть в лицо министру культуры Фурцевой...

Но никаких сил за театром не стоит. Это становится очевидным, когда вы выходите после спектакля на московскую улицу и едете домой в метро, поглядывая на как будто знакомые, все те же, хотя и не побывавшие на Таганке, да, может быть, и не стремящиеся туда лица. Позднее останется воспоминание о согревающем ощущении «я тоже так смог бы, если бы...» и возможность поделиться им с друзьями.

Владимирская заставляла отчетливо испытать чувство, которое лишь отчасти можно выразить следующими словами: «я бы так *не смог*... но и по-другому – никак нельзя!»

Искусство, даже самое сильное, не играет непосредственной действенной роли в жизни, это не входит в его задачу. Но оно безусловно способно подтолкнуть человека к осознанию своего «я». Раскрыть ему, к примеру, вроде бы простую, но устрашающую суть следующих слов Г.К.Честертон: «*Добро есть добро, даже когда никто ему не служит. Зло есть зло, даже если все злы*». А это, пользуясь словарем рецензентки, очень дорогая вещь, может быть дороже всего остального.

Играя свою роль, актриса не призывала к восстанию, даже не взывала к чести и совести. Она сильнейшей встряской пробуждала самосознание – эту первооснову, исходную точку любого поступка. Поступки уже не казались смелыми или опасными, они становились естественными и необходимыми, как воздух.

Это весьма важным образом меняло условия существования в рамках театрального мира, так как проявилась та самая граница, переступив которую одна сторона освобождается от двойственности и внутреннего разлада, а другая в них впадает и им подчиняется.

Не все и даже не большинство пьес и ролей предназначены для подобного прорыва. Есть драматические шедевры, позволяющие актеру реализовать свой талант в сфере более скромных и все же драгоценных человеческих переживаний. Есть ведь еще и богатейшая и тоже совершенно необходимая область смеха. Пропорции всех этих видов драматического искусства могут послужить темой особых и весьма интересных размышлений. Но отсутствие или преобладание одних за счет других свидетельствует об общественном неблагополучии.

В то время шли замечательные спектакли, и в них были прекрасные актерские работы, доставлявшие подлинную эстетическую радость. Но ни один из спектаклей и ни одна из работ не совершали преображения зрителя, не потрясали. И никто по этому поводу не сокрушался, потому что ничего другого не ожидалось.

Отсутствие трагического начала в советском театре можно было бы объяснить исторически, так как соответствующие таланты вообще рождаются редко, но было, видимо, что-то и в природе самого строя, восстающего против трагической интерпретации бытия. Разрешение любых, самых острых и глубоких конфликтов должно было осуществляться в рамках и средствами идеологической доктрины, а не каким-то там трагическим катарсисом. Иначе, какое же это передовое мировоззрение?



Жанна Владимировская не была предназначена для работы исключительно над трагическими ролями. И, как показало дальнейшее развитие событий, наравне с коллегами по профессии с успехом и удовольствием играла прочий текущий репертуар.

Ее особое место определялось секретом, спрятанным в восклицании Пушкина: *«Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве их одна поэтическая сторона»*. Вся идеологическая – и, соответственно, эстетическая – система страны были построены на истолковании добродетелей и пороков. Государство толковало их коммунистическим и атеистическим образом, искусство – с большей или меньшей художественной и символической изощренностью. Но толкование, даже внушение, каким бы тонким оно ни было, не достигает глубин человеческого сознания. Последнее прячется в тайниках человеческой души, как осторожный ребенок, которому, по словам другого поэта, Марины Цветаевой, *«объяснять ничего не нужно, его нужно заклясть, и чем темнее слова заклятья, тем глубже они в ребенкарастают, тем непреложнее в нём действуют»*.

Этой способностью и обладала Жанна Владимировская. Разница была не в количестве эмоций и не в качестве исполнения, а в принципе воздействия на зрителя, в пренебрежении лексикой добродетели или порока. В прямой речи. Это был её собственный способ выйти из пределов режима. И осмелюсь утверждать, что другой такой актрисы в то время не было.

#### IV

Ее следующим успехом стал **«Маленький принц»**.



Эта удивительная сказка для взрослых, венец поэтической прозы легендарного французского пилота, повествующий о встрече летчика, потерпевшего аварию в пустыне, с наивным и трогательным неземным существом, искренне удивляющимся корявой мудрости землян, многих заставила в свое время задуматься о собственном обывательском равнодушии к жизни. Она напоминала о тонкости и благословенности человеческих отношений, о жертвенной преданности друзьям, о том, что любовь и правда никуда не делись, но существуют рядом с нами, и что только от нас зависит не дать им умереть.

Владимировская вошла в спектакль случайно. В первоначальном решении постановщика и исполнительницы главной роли Маленький принц был персонажем забавной, иногда смешной истории. Толстенький карапуз в кепочке

с пуговкой и задранном кверху козырьком напоминавший Карлсона, который живет не выше крыши, тщетно боролся за симпатии зрителей, склонявшиеся по большей части к другим, явно комическим персонажам.

Когда личные обстоятельства актрисы вынудили искать замену, и выбор пал на Жанну Владимировскую, она после некоторых колебаний предложила режиссеру Е. Еланской собственную концепцию роли, решительно менявшую звучание спектакля. Ко всей, проявившейся наконец нежности и обаянию героя прибавилось острое чувство трагизма, близости и неизбежности гибели.

Из мифического мрака трагедии Ануйя выкристаллизовалась и превратилась в Маленького принца «девочка Медея, стремившаяся к счастью», страстно хотевшая, «чтобы в мире царствовали свет и добро». И пропев свой хрустальный гимн жизни, этот дивный ребенок с огромными, печальными глазами, одновременно страшась гибели и призывая ядовитую змею совершить свое черное дело, умирал, взлетал в луче света и растворялся в нем, возвращаясь на свою планету, где нам отныне не суждено было его увидеть.

Уже не мифический, но вполне Евангельский сюжет, с невероятной интенсивностью проживаемый актрисой, производил на публику совсем иное и столь же ошеломляющее впечатление. Спектакль превратился в событие и стал быстро увеличивать число зрителей.

## V

Бывают периоды, когда добро внезапно обретает силу и создаёт особое поле тяготения, многих вовлекающее в свои пределы. В упоминаемый период ощутимо усиливавшейся тяге добра помогали театр Анатолия Эфроса и Таганка, Современник и БДТ Товстоногова в Ленинграде. Могучим излучателем добра были становление питерского поэта и – феноменальное явление московской актрисы. Я не сравниваю масштабы дарования обоих и удельный вес их творческого продукта и говорю лишь о свойственном им качестве, принципиально отличавшем обоих от коллег и обострявшем восприятие их творчества – внутренней свободе и неутолимом желании этой свободой пользоваться.

Трудно вообразить, какого рода перемещения совершились бы в сознании читателей и зрителей, если бы обоим предоставили свободу деятельности. Но этого не случилось, ибо их участие в жизни общества было вскоре резко сокращено.

Иметь дело со столь впечатляющей эстетической проповедью неподчинения и неуправляемости трудно было и коллегам, и, разумеется, властям. Надо было что-то делать.

Известность и значимость личности И. Бродского становились все больше, чему способствовала и ссылка после суда. Поддавшись слегка

общественному мнению, власти его досрочно освободили, а затем вернули себе упущенное пространство и вынудили поэта к изгнанию.

Масштабы влияния актрисы были несоизмеримы с растущей мировой славой поэта. Да и поле её деятельности, театр, самой установившейся практикой суживал возможности актёра, который в работе почти целиком зависит от планов руководителя театра, режиссерских пристрастий, партнёров и цензуры.

Актрису тяготила невозможность использовать своё дарование в полную силу, а Львов-Анохин, наверняка понимавший в глубине души, каким сокровищем обогащена его труппа, не спешил выбирать для неё подходящие пьесы, и на просьбы назначить на роли в текущем репертуаре, посмеиваясь, отвечал: *«Дорогая моя, на цирковых лошадях не возят дрова»*. Что было одновременно и осознанием её особого таланта, и признанием неуместности его в реальной политике театра.

В миру торжествовал общественный указ не выделяться, официальным обвинительным термином которого с некоторых пор стало словечко «ячество» – это уничижительное чиновничье клише для осуждения личности, не стесняющейся своего таланта. В самом существовании такой актрисы чиновники ощущали некоторую угрозу стабильности и искали случая эту угрозу отвести.

Не важно, что послужило поводом к решению Жанны Владимировой уйти из Театра им. Станиславского – поводы такие представлялись почти ежедневно. И шли предварительные переговоры с другим театром. Но из этого решения, выглядевшего вызовом, и последующей болезни в гастролях, когда актриса не смогла играть спектакль, директором театра, а затем Управлением и даже Министерством культуры был сконструирован широкий скандал, который завершился запретом играть в московских театрах.

Характерно, что власть употребила в дело и «общественное мнение» – ходатайство коллектива (не единогласное, надо признать) о наказании оскорбившей его актрисы.

Два бесконечных года она не выходила на площадку.

Жанне суждено было еще поработать в провинциальном театре, вернуться в Москву, сыграть несколько ролей во второстепенных, мало кому известных труппах. Была испробована и другая, полукommerческая антреприза вне театральной системы, с моноспектаклями, которые новая – концертная – система загоняла иногда на архангельские фермы и в ярославские ремесленные училища. Все сыгранные ею в то время роли пользовались зрительским успехом, но это были обычные роли, и масштаб успеха был соответствующим, приемлемым, как бы подтверждавшим, что художник одумался и вернулся в объятия режима. Что было, конечно, не так.

Новым напоминанием об этом стала программа стихов Марины Цветаевой, которую сменившиеся за это время чиновники бездумно разрешили включить в репертуар Литературно-драматического театра ВТО. Опять прозвучала растерянная, неосмысленная реакция, на этот раз в устах одного из членов приемной комиссии: *«Да что же это! – восклицала зрительница, убеждавшая коллег не разрешать спектакль, – Я не понимаю! Стихи!.. Стихи!.. Просто шквал какой-то!»*.

Это были 60 стихотворений поэта, со всей правотой сказавшего некогда о себе: *«Одна из всех, за всех, противу всех...»*.

Форма моноспектакля не предоставляла всех возможностей настоящего драматического представления, но сами стихи и трагическая биография одного из лучших поэтов России дали актрисе возможность максимально использовать свой завораживающий дар. Почти два года спектакль *«Есть час души...»* собирал полные залы на ведущих площадках Москвы, Ленинграда, Риги, Горького и других городов, пока руководство снова не опомнилось. Программа была без особого шума снята с репертуара.

Оставались еще роли и в том числе роль в спектакле по повести Шукшина *«Там, вдали»*, в которой Владимирская пела несколько песен В.Высоцкого. Но участвовать в невеселом карнавале, который представляла собой театральная, да и вся художественная действительность, становилось всё тяжелее. Похожее ощущение сильнее всего выразил в своё время в письмах из эмиграции Томас Манн:

*«Дирижер, который, будучи послан Гитлером, исполнял Бетховена в Цюрихе, Париже или Будапеште, становился виновным в непристойнейшей лжи - под предлогом, что он музыкант и занимается музыкой и больше ничем. Но прежде всего ложью была эта музыка уже и дома. Как не запретили в Германии этих двенадцати лет бетховенского «Фиделио», оперу, по самой природе своей предназначенную для праздника немецкого самоосвобождения?.. Какая нужна была тупость, чтобы, слушая «Фиделио», в Германии Гимmlера, не закрыть лицо руками и не броситься вон из зала!»*.

Но не обязательно возвращаться так далеко, чтобы услышать ту же мысль, звучащую сегодня:

*«Беда положения нравов в отечестве заключается именно в том, что мы начинаем бесконечно анализировать все эти нюансы добродетели или, наоборот, подлости, – говорил Иосиф Бродский в интервью С. Волкову, – Все должно быть «или – или». Или – «да», или – «нет». Я понимаю, что нужно учитывать обстоятельства... Но все это абсолютная ерунда, потому что, когда начинаешь учитывать обстоятельства, тогда уже вообще поздно говорить о добродетели. И самое время говорить о подлости»*.

У поэта остается возможность наедине с самим собой создавать то, к чему он призван – даже если его отрывают от читателя на родине. У актера такой возможности нет.

А есть личные отношения с некоторыми участниками правозащитного движения и угнетающие переживания их горьких лагерных судеб. Есть вторжение советских войск в Афганистан, летние Олимпийские игры в Москве, на которых многие страны отказались нести свои флаги в знак протеста. Смерть Владимира Высоцкого. Есть положительная роль прогрессивного директора в советской производственной пьесе.

И есть нестерпимый стыд пассивного соучастия в грехе.

Жанна Владимировская уходит в изгнание, к тем, кто разделяет её стремление к свободе, и кто вынужденно или по своей воле находится на Западе – к Солженицыну, Бродскому, Барышникову, Нурееву, Ростроповичу и Галине Вишневской, Эрнсту Неизвестному, Георгию Владимову, Андрею Синявскому, Науму Коржавину и многим, многим другим.

Означает ли отъезд осознанный разрыв с призванием? Об этом свидетельствуют все объективные обстоятельства. Но остаётся не совсем ясная надежда, что в какой-то неведомой форме удастся найти применение своим силам и дарованию. А если судьба и вынуждает расстаться с профессией, что для художника такого масштаба равносильно гибели, то перед уходом, казалось, звучат обращенные к Язону, предсмертные слова Медеи: *«А теперь попробуй забыть меня...»*.

## VI

Встреча с американским театром тоже началась неожиданно – с сыгранного по-английски Моцарта в одной из «Маленьких трагедий» Пушкина. Но не было никаких сомнений, что продолжать работу следует только на своем языке.

Существовало активное сообщество русской эмиграции, в котором живы были ещё интереснейшие представители второй, послевоенной волны. Сразу же открылась перспектива знакомых форм моноспектакля, и первым успехом становится программа **«Моё святое ремесло»**, поэтическая биография Марины Цветаевой, в которую кроме освобождённых от цензуры стихов, входят доступные теперь проза поэта, письма, отрывки из дневников и воспоминаний современников. Те, кому в первую очередь следовало бы спектакль увидеть, живут за океаном, но благодарный зритель есть и здесь.

*«Мы все реже встречаемся с истинно трагическим ощущением в театре, – писал рецензент в Нью-Йорке. – Пользуясь словами Гарсиа Лорки, называвшего театр «школой слез и смеха», можно заключить, что во втором*

*своем предназначении он преуспел, а о первом постепенно забывает. Мы охотно миримся с этой утратой, в самой жизни находя достаточно причин для горьких переживаний. Как быстро схватывающие, самонадеянные ученики, мы полагаем, что учиться тут нечему. Но как неожиданно, как неопишимо прекрасно бывает открыть, что ты заблуждался. Что... нестерпимое переживание горя, которое заставляет нас испытывать актер, вычищает душу от обильного хлама наших будней... распутывает узлы бесчисленных и ложных обязанностей, оставляя одну-единственную – быть человеком, осознать глубину и значение человеческой судьбы.*

*... Вынужден признаться, что с большой опаской приступаю к рассказу об актрисе. Раз театр перестает нас потрясать, а мы, в свою очередь, не требуем от него выполнения этой святой обязанности, мы разучиваемся и сколько-нибудь удовлетворительно оценивать актерские работы. А расхожие слова о темпераменте, обаянии, выразительности, заразительности, яркости и искренности переживаний ни в какой степени не приблизят нас к явлению, о котором я собираюсь говорить. Прежде всего Жанна Владимировская обладает поразительным даром полностью овладевать зрителем на те два часа, что он, зритель, ей предоставляет... И самым неожиданным образом вам сразу же становится ясно, что вот здесь присутствует Цветаева – без торжества перевоплощения, без всякого подобострастия к гению поэта. Как Цветаева обращается к Пушкину по безоговорочному праву творца и мастера, так актриса обращается к самой Цветаевой с сосредоточенной и серьезнейшей попыткой взять на свои плечи бремя ее судьбы.*

*... Актрисе ведомо, сколько слез и крови сердца содержится в каждом стихе. Но ей ведомо и другое. Терпеливо давая нам отрадоваться и отстрадать каждый из поворотов, она уверенно вела нас все дальше к финалу и трагической развязке. А когда уже не осталось стихов и прозы, когда гибель поэта рассказывалась словами обывательской объяснительной записки в милицию, и превосходный урок человеческой судьбы был завершен – оказалось, что мы сделали только первый шаг. Что теперь мы, может быть, чуть более подготовлены к следующему уроку, который намного сложнее.*

*Час ученичества! Но зрим и ведом  
Другой нам свет, – еще заря зажглась.  
Благословен ему грядущий следом  
Ты – одиночества верховный час!*

*Этот час наступал для каждого из нас вслед за представлением. Вместе с актрисой нам легче было одолеть прорыв в высокую область духа. Теперь предстояло так же пристрастно оценить наш собственный удел в дарованной нам Богом жизни...».*

## VII

Вскоре судьба распорядилась, чтобы голос Жанны Владимирской обрёл высокую трибуну и, поддержанный авторитетом знаменитой радиостанции, вернулся на родину. Актриса поступила на работу в русскую редакцию Голоса Америки.

Новым журналистским обязанностям, состоявшим, в сущности, в той же проповеди свободы, сопутствовали поиски формы, более близкой актерскому дарованию. И когда такая форма была найдена, почти двухлетняя серия чтений книг Н.Я. Мандельштам стала, по словам одного из слушателей, *«пожалуй, не меньшим событием, чем в свое время появление из самиздатовских источников стихов поэта на папирсной бумаге»*.

Это было уже прямым обращением ко всей интеллигенции страны. Западное издание талантливой книги – слова вдовы погубленного властью поэта, существовало там лишь в немногочисленных экземплярах. Теперь это слово оживало в проникновенном изложении актрисы, и слушало его неизмеримо больше людей, чем могло – или хотело – прочесть.

«Верность нормальности» – так охарактеризовал суть книги Наум Коржавин в предисловии к чтениям. Узнавая, каких противоестественных страданий стоила эта верность в ненормальных условиях лживой жизни, кто-то, возможно, примерял и к себе это тяжкое бремя. Вот этот слушатель, например, приславший своё письмо в Голос Америки:

*«Когда вы читали «Воспоминания» Надежды Мандельштам, я старался любым способом к часу передачи оказаться дома; глубина и трагедия вашего прочтения действительно потрясли меня;*

*и ваша редкая для сегодняшнего русского актёра культура языка!*

*И еще более редкое чувство человеческого достоинства...»*.

В те же дни присуждённая И. Бродскому Нобелевская премия по литературе вновь напомнила соотечественникам, что пора бы прислушаться, откуда звучит призыв к добру и свету.

«Экая гипербола! - шелестит некий голос оттуда, где потемнее, - Никому в отечестве нет дела то того, кто за бугром купается в славе и почестях. Никто уже не помнит, что существовала когда-то такая артистка Жанна Владимирская. И все эти «поля тяготения» – такая же выдумка, как и неведомые дары гения и свободы».

Ну, предположим. Поверим, что никто не помнит, и никому нет дела. Зачем же тогда уже не десять, а пятнадцать лет спустя сначала одна российская радиостанция – санкт-петербургское «Радио России», а потом другая – московская «София» попросили права на ретрансляцию чтений книг Н.Я. Мандельштам? Это ведь не было весёлым шоу для привлечения рекламы. И почему на первой чтения были со временем остановлены из-за жалоб старой

гвардии, не желавшей ворошить прошлое, а на второй серия передавалась дважды?

## VIII

Внешние пути Жанны Владимирской и Иосифа Бродского, некогда пересекавшиеся в студенческие питерские времена, сошлись еще только раз, непосредственно по приезду актрисы в Нью-Йорк. Но внутренне эта связь и поддержка, которую актриса черпала во всё углубляющемся творчестве поэта, неизменно крепла. В аннотации к одной из будущих актерских работ – аудиозаписи «Рождественских стихов» – говорилось: *«То, что мы живем в одно время с Иосифом Бродским, ощущалось, как редкая, иногда незаслуженная, привилегия. Его присутствие – в стихах, эссе, беседах, речах, даже его меняющийся с годами облик, не только приносили радость и новое постижение жизни, но обязывали помнить о собственных скромных возможностях и стараться их не растерять. Испытывать восторженное и почтительное благоговение перед ним означало, в то же время, чувствовать сильнейшую побудительную энергию этого человека, требующую соответствия – посильного и даже превышающего твои силы».*

Так непосредственно чувствовать тягу к свету может, конечно, только свободный и расположенный к этому человек, чаще всего сам обладающий творческим даром и без колебаний прилагающий собственные силы, чтобы эту тягу увеличить.

*«Что же мы будем делать с этим голосом?»*, – улыбаясь спросил Бродский актрису во время той последней встречи в Нью-Йорке. Ответ потребовал многих лет и прозвучал уже после смерти поэта, когда Владимирская выпустила диск **«Что нужно для чуда»** с записью его Рождественских стихов, а ещё через несколько лет создала моноспектакль **«С берегов неизвестно каких. Иосиф Бродский. Монолог»**. Предуказанное самой природой вещей и неизбежное сотрудничество породило редкое художественное явление.

*«...Мы остро нуждаемся в напоминании о том, что на самом деле чудеса, «к Земле тяготея, хранят адреса», и располагаются в непосредственной близости от нас, гораздо ближе, чем нам, возможно, хотелось бы... - писал рецензент первой работы. - Вся головокружительная концепция христианства, доставляющая нам столько хлопот своей непостижимостью, вдруг перестает мучать, становится ясной и понятной, потому что за стенами вертепа, где произошло событие, круто повернувшее историю человечества, «мело, как только в пустыне может зимой мести»; потому что эти бесхитростные строки актриса произносит спокойным и*



*уверенным тоном, рассказывая о том, что ей хорошо известно, что не вызывает никаких сомнений и разночтений.*

*...Природа этого феномена, как, собственно, и природа творчества, необъяснима, сколько ни старались бы знающие люди ее разгадать. В лучшем случае им удастся, как говорила Марина Цветаева, узнать, как это **делается**, но не как это **выходит**.*

*Разделяя восторженное и почтительное благоговение [авторов записи] перед Бродским еще до знакомства с диском, теперь я готов вернуть им слова, которыми они определяют свое отношение к поэту: нам невероятно повезло... что Жанне Владимировой по душе стихи Бродского. Актеров много, и многим он по душе, но, право же, я не слышал, чтобы кто-то из них так владел его языком, чтобы вновь и вновь вызывать его к жизни для нас».*

Впечатления автора рецензии вызваны только голосом, лишь одним из множества выразительных средств актрисы. А среди таковых Жанна Владимировая располагала ещё и загадочным даром превращать пластику в энергичный символ.

## IX

Убийство отсутствующих во плоти детей в «**Медее**» – одним жестом обоих – осуществлялось методом пантомимы. Никак этого не подчёркивая, актриса делала головокружительный трюк, как бы отказываясь от помощи материальных средств, опасно приоткрывая тайну своего магического мастерства: «*Смотрите внимательно. У меня в руках ничего нет. И детей нет. Мне нечем вас обмануть. Если до этого мгновения ваши чувства и мысли определялись только театральной, актёрской реальностью – вы свободны от наваждения*».

И происходил сдвиг в пространстве. Уже не через рампу пролегла связь зрителя и актрисы. Она молниеносно выбрасывала зал в другое измерение, где всё было прозрачно ясно, и смерть обретала ужасающе кровавые и неумолимо вечные черты.

Смерть самой Медеи тоже была сыграна непросто. После яростного шумного последнего столкновения с Язоном она, ударив себя в живот опять же несуществующим кинжалом, медленно, долго, острожно укладывалась на квадратном камне в середине сцены и, свернувшись в клубочек, замирала. Это был не конец Медеи, а конец эпохи, мира, мифа.

Такой же символической мощью обладала смерть Маленького Принца во взмахе рук и скользнувшем сверху вниз луче света, и лежащая табуретка в цветаевском спектакле. Поднимая её с полу в начале действия, актриса всего лишь напоминала, о какой судьбе пойдет речь. Но когда в преддверии финала,

глядя прямо в зал, она незаметным движением опрокидывала её обратно, это было тем же разоблачением какой бы то ни было магии – петли не будет, трупа не увидите. А зритель видел гораздо больше, чем способны изобразить современные сценические средства, но – внутренним оком, прозревающим в потусторонние дела.

## Х

Тем временем, расставшись с Голосом Америки, Владимирская осуществляет давно задуманный спектакль об Анне Ахматовой – еще одной крупнейшей фигуре в судьбе русской поэзии и истории.

Моноспектакль **«Анна Ахматова. Жизнь и судьба»** это радостный и печальный гимн поколению, полному сил и дарований, но вынужденному свирепым режимом постепенно уйти со сцены. С ними уходила из жизни страны целая культура, на созидание которой ушли столетия, а на восстановление – если ему суждено совершиться – уйдет, вероятно, не меньше времени. Может быть, больше, поскольку для новых поколений, лишаящихся не только связи с этой культурой, но уже и памяти о ней, легко может наступить эпоха варварства и опустошения, когда окончательно истощатся усилия тех, увы, немногих, кто, не причисляя себя к элите, является ею в самом истинном смысле слова и продолжает свой подвижнический труд.



Рецензия на вашингтонский спектакль начинается с описания его финала.

*«Я понимаю, что по правилам надо начинать аплодировать. Но в горле комок. Вероятно, и у других зрителей. Потому что никто не аплодирует... руки не поднимаются. Но ведь встреча с Божественным и не предполагает аплодисментов. Слезы, просветление – то, что древние греки называли катарсисом, но не аплодисменты. Наконец на сцене появляется Жанна Владимирская, и тут все, как по команде, встают и начинают хлопать. Крики «Браво!», «Спасибо!», кто-то вытирает глаза, кто-то подбегает ко мне и спрашивает: «Как можно после этого жить так, как мы живем?»*

*...Дома сразу - телефонный звонок. Это подруга, которая была со мной на спектакле. «Прости, что я так поздно, но мне надо с кем-то поделиться впечатлениями, я просто должна с кем-то об этом поговорить. Этот спектакль - это такое событие... Я не понимаю, как она это делает, она не*

*играет, она живет, творит на наших глазах. Это было как таинство, я столько поняла о Боге и мире, о творчестве, чего я не понимала раньше!..»*



Этот спектакль, как и возобновленная работа по Цветаевой, уж были сыграны во многих американских городах, когда возникла идея ещё одной, более долговечной и доступной более широкому кругу зрителей формы.

Диск с записью стихов Бродского не был первой работой такого рода. Уже существовали записи Цветаевского спектакля, альбома песен на стихи Германа Плисецкого и русских романсов. Теперь предстояло освоить искусство видеозаписи.

Время неудержимо уходит, стирая память о прошлых событиях, уводя с собой их свидетелей. Но оно же несёт с собой новые, расширенные возможности запечатлеть эти события и распространять их независимо от границ и с молниеносной скоростью.

Сделана видеозапись спектакля **«Анна Ахматова»**. Затем еще один, уже третий вариант обращения к творчеству Марины Цветаевой – на этот раз в форме телеспектакля **«Моим стихам настанет свой черёд»**, с новыми текстами и изобразительным рядом. Последняя работа совпала с кануном 70-летия со дня гибели поэта и посвящалась этой дате.

### ХIII

«...отменить длинноты,  
буквы вообще. И начать монолог свой заново,  
с чистой, бесчеловечной ноты».

И. Бродский

И вот – последняя, возможно, самая значительная работа актрисы.

Жанр спектакля **«С берегов неизвестно каких»** по произведениям Иосифа Бродского Жанна Владимировская определила, как монолог. И по ходу действия возникает мысль о том, что этот, по преимуществу театральный термин содержит, кажется, более глубокий смысл. И духовный, и нравственный.

Человек в обычной жизни не говорит монологами. Как не говорит он одними жестами, если он не танцовщик или немой. Он не говорит оперными ариями. И стихами тоже не говорит. Для этого нужны особые условия и — нечто катастрофическое, чтобы возник монолог. Сейчас монологов уже и не слышно. То, что начинает выглядеть, как монолог, собеседники обычно перебивают на первом же слове. Или на втором. Но они могут так себя вести, потому, что это не настоящий монолог, и они это чувствуют.



У монолога нет цели. А если и есть, то это цель внутренняя, скорее внутренняя потребность, чем цель. В результате монолога может наступить некая перемена ситуации. То есть, можно сказать, что объективно монолог способен служить средством достижения определенной цели. Но для произносящего монолог эта цель, скорее всего, не важна и, во всяком случае — второстепенна. Он возникает из выстраданной необходимости заявить о своем существовании, которое для большинства из нас в обычной жизни, в лучшем случае — спорно. И монолог нам не по плечу.

Таковы все монологи в драматических произведениях, представляющие особую трудность для актера. Опасный, подчас разрушительный заряд драмы сосредоточивается в них до такой степени, что у актера возникает в этот момент возможность прикоснуться к незримому, к высшей силе, к самой Музе Талии. И если ему это удастся, для зрителей наступает мгновение экстаза и просветления — того, что греки называли катарсисом. Есть, конечно, и другие способы добиться этого эффекта, хотя монолог кажется самым надежным.

Но это только драматический монолог. На самом деле смысл монолога еще шире. И в полном своем значении он может включать не только слова. Вся жизнь человека может стать монологом. Может и не стать. Чаще всего не становится.

В этом смысле жизнь Иосифа Бродского несомненно была выразительнейшим монологом. Монологом становится и сценическое действие, осуществляемое актрисой.

Пустая площадка — это, кажется, не только единственно подходящее место для Монолога, но и вообще самые предпочтительные декорации для Жанны Владимировой. «Медю» Ануйя, наделавшую в свое время столько шума в Москве, она тоже играла на пустой сцене, где единственной декорацией был плоский квадратный камень-жертвенник, лежавший в центре площадки.

Это истинный театр одного актера — не в количественном отношении «одного, а не многих», а в качественном: «только, одного лишь» актера. Если задуматься, то другого театра никогда и не бывало.

До поры до времени понятия «бедный театр» не существовало тоже. Оно возникло лишь после того, как театр стал социальным институтом и, подобно церкви, обзавелся богатством и роскошью.

*Что* истинное духовное явление вынуждено утрачивать по мере приобретения популярности и влияния — это предмет для другого разговора. Но там, где глаза не застыт пышные обряды и сложные декорации, гораздо легче отличить истину от лжи. Да ложь и не рискнет явиться нагишом.

И посему в знакомом нам, многокрасочном и изобретательном театре могут изредка случаться хорошие спектакли. Бедный театр — всегда театр настоящий. Когда он притворяется, это становится очевидным в первую же минуту.

Монолог вы досмотрите до конца, даже не замечая, как проходит время.

Драматургически спектакль являет собой довольно длинный ряд стихотворений, соединяющихся загадочным, не вполне объяснимым способом, который, тем не менее, совершенно реален и, образуя сюжет, действует в спектакле на равных правах с его героем. Вероятно, можно было бы предложить много разных исторически или психологически обоснованных вариантов перехода от стихотворения к стихотворению. Но делать этого не стоит. Достаточно увидеть, как совершает эти переходы актриса, и, вместо удовлетворённого любопытства, испытать гораздо более глубокие и драгоценные чувства. Несколько прозаических отрывков укрепляют сюжет, прочно связывая его с человеческой биографией.



Сюжет полон расставаний: герой расстается с отчизной, с любимой, с другом, родителями, Венецией, неизменно примеривается к будущему расставанию с жизнью. Расставаний так много, что они превращаются в неустранимый атрибут существования. Однако, благодаря особому способу их переживания, эти утраты оставляют пределы лирической печали и сообщают судьбе героя трагическое и просветленное звучание.

Пока ты жив, ни с чем нельзя окончательно расстаться, и сколь душераздирающим ни ощущался бы разрыв в текущей жизни, он остается с тобой и преобразуется вместе с тобой в той мере, в которой ты способен преобразиться. На этом скорбном пути неоценимую услугу может оказать

умеренное, не распоясывающееся в вечную иронию чувство юмора, этот «неугомонный Терек» который, «ищет третий берег».

Я пользуюсь словом «герой» в его эстетическом значении, называя так всего-навсего главное действующее лицо спектакля, которым в данном случае является абсолютно частная персона, что соответствует упорному представлению Иосифа Бродского о самом себе. Весь героизм сводится тут всего лишь к независимости этого частного лица или, иными словами, личной свободе, которая становится необходимым условием вышеупомянутого преобразования. Его другое условие — принятие собственной смертности, что для соотечественников поэта в «возлюбленном отечестве» тоже было открытием, наравне с этой неведомой им независимостью. Я заимствую тут ход размышлений у Ольги Седаковой, которая в своей статье о кончине Бродского напоминает, что тема смерти была совершенно запрещена в советской идеологии. «...Изыятие памяти о смерти, продолжает она, — позволило государству делать с человеком то, что оно делало: превращать его в «жертву истории», как прекрасно назвал это состояние в своей Нобелевской речи Бродский. В существо, которое лично ни в чем не виновато («время было такое»), но которое, увы, строго говоря, трудно назвать человеком».

В этих обстоятельствах постоянное возвращение поэта к теме смерти звучало синонимом призыва к свободе. И чисто формальное понятие героя, как действующего лица в литературном или любом другом произведении, или как абсолютно частного лица, «совершенного никто», «человека в плаще», начинает обретать этические параметры — опять-таки в полном соответствии с идеей Бродского о том, что эстетика — мать этики.

Спектакль, играемый одним актером принять называть моноспектаклем. Этот удобный; но не слишком содержательный термин наукообразностью своей вызывает в сознании понятие полиспектакля, которым в этом случае следует, по-видимому, называть обычное театральное действие. На самом деле разница не столь велика, чтобы придумывать отдельное определение. Просто условия сценического одиночества, помогая актеру непрерывностью, заставляют играющего монолог размером в спектакль совершать двойную работу, создавая в своем сознании не только невидимого партнера, но и его предполагаемые действия.

В описываемом спектакле этим партнером — не таким уж, кстати, и невидимым и не в одном лишь сознании присутствующим — становится мироздание и, предположительно, его Создатель, наедине с которыми остается, в конце концов, герой монолога. Это его, мироздания, жестам и поступкам, претворяющимся в события биографии, приходится противостоять. И, поскольку побед в этом противостоянии не бывает, а поражение терпит каждый, кто в нем не равновелик, тот, кому удастся произнести монолог до конца и

заявить о своей готовности начать сначала словами, вынесенными в эпиграф этой главы, встает с мирозданием вровень.

О таком стоянии свидетельствует судьба и наследие поэта. Оно являет собой и своеобразный вызов нам, предложение по-своему ответить мирозданию похожим способом, доказывая, что все мы не беспомощны и не окончательно покинуты.

Именно такую попытку с успехом осуществила Жанна Владимировская в своем спектакле.

Говоря об актерском искусстве – и особенно о чтении стихов – принято называть это искусство исполнительским.

Я склонен считать, что понятие «исполнительское искусство» вообще содержит противоречие в определении, подобно искусству прикладному. Настоящее искусство — всегда авторское, ибо предполагает творчество, создание прежде не бывшего. Или существовавшего лишь как идея (в Платоновском смысле), не воплощенная сущность. Это легко увидеть на примере музыки. Созданная и записанная нотными знаками композитором, она существует лишь в воображении и в символической, знаковой форме, доступной только музыкантам и содержащей в себе бесконечное число интерпретаций. Будучи реализованной так называемым «исполнителем», она обретает одну из этого бесконечного множества форм, таящихся в ее изначальном состоянии. Если мы не услышим Бетховена в исполнении Рихтера, (да и в любом исполнении), мы вообще его не услышим, но не испытаем и особого откровения, которого кроме Рихтера никто нам испытать не даст. И вряд ли мы согласимся назвать исполнителями Марию Юдину, Святослава Кнушевицкого, Иегуди Менухина.

В этих соавторских отношениях — музыканта с композитором и их обоих с мирозданием — есть особые логика, динамика, тайна.

В стихотворении тоже нашла свое выражение некая драма между вопрошающим лирическим героем, который не всегда даже выступает в качестве реального персонажа, и мирозданием. Поэт, являясь непосредственным участником этой драмы и получая тем самым возможность первозданного откровения, ответа, так сказать, из первых рук, выполняет свою роль творца, выражая это откровение в форме стиха. Этот захватывающий дух процесс, вероятно, и побудил И. Бродского говорить об особой стремительности и неожиданности мышления в поэзии. Иными словами, этот опыт — уникальный опыт перевода внезапных и ослепительных открытий в материю стиха — и составляет суть поэтического творчества.

Но создать стих и прочесть стих — это совершенно разный опыт.

Для актера способность увидеть сквозь стихотворение эту драму и проникнуться ею создает возможность своего собственного откровения, в

котором свидание поэта с мирозданием становится средством получить ответы на некоторые вопросы, поэтом не заданные, возможно его в тот момент не интересовавшие, и, может быть, способные изумить его самого.

Сравнивать чтение стихов самим поэтом и воплощение стихов актером неправомерно. Это принципиально разные занятия, продиктованные противоположными намерениями и осуществляющие разные задачи. И при благоприятных обстоятельствах воплощение стихов актером производит эффект, вполне сопоставимый с их рождением.

Искусство поэта — писать стихи. Читая их вслух, он больше ничего не создает, да от него этого и не требуется.

Звучащий стих — это область другого, актерского искусства, создание новой художественной формы, прежде не существовавшей и встающей по праву творчества рядом с написанным стихом.

В описываемом спектакле как раз этот самостоятельный творческий феномен является частью драматического действия, и чтения стихов в привычном смысле в нем нет. Стихи, наравне с прозаическими фрагментами являются драматургическим материалом, на основе которого создается новое художественное произведение.

Последнее, что мне хотелось бы отметить, это парадоксальная правомерность произнесения Монолога именно актрисой, а не актером. Причем речь идет не об исполнении женщиной мужской роли, что случается в театре сплошь и рядом. Сама Жанна Владимирская, как я уже упоминал, с колоссальным успехом сыграла в свое время в Москве «Маленького Принца» в инсценировке сказки Экзюпери и Моцарта в американской постановке «Маленьких трагедий» в Нью-Йорке.

Но в Монологе речь идет о совершенно ином соотношении актера и роли, и другой вариант кажется просто непредставимым. Те есть, представить себе актера в этой роли ничего не стоит. И ничего не будет стоить результат такой замены. Ибо в этом случае зрителю никуда не уйти от сопоставления личности поэта и личности актера. Как бы ни старался актер этого избежать, для зрителя он будет изображать Бродского. Боюсь, что ничего удовлетворительного из такого сопоставления не получится, сколь бы ни был талантлив актер и сколько бы ни приложил он усилий. Просто для развлечения приведу слова самого Иосифа Бродского, которым он охарактеризовал свое впечатление от спектакля в





Стокгольме, где он сам был героем композиции: «Полный макабр».

В случае с актрисой такого сопоставления заведомо не может быть. И наоборот, образ частного лица, «всечеловека», «безымянного анонима», «одного из» — центральный образ мироощущения Бродского — оживает в реальном персонаже.

Но я описываю спектакль, который больше никто не увидит. Впрочем, существует видео-версия, и я попробую объяснить, почему я считаю её равноценной.

Мне кажется, что Жанне Владимировой удалось создать какой-то новый вид искусства, не похожий ни на запись спектакля, ни на телеспектакль, ни на кино- или телефильм. Разумеется, даже этот вид несет в себе неизбежные ограничения раз и навсегда зафиксированного явления или процесса. Но вот само это явление и сам процесс настолько необычны и интенсивны, что возникает ощущение бездонной глубины. Как будто эту запись можно смотреть вновь и вновь, каждый раз отмечая другие подробности и испытывая новые впечатления. Дело тут конечно в том, *что* именно становится предметом изображения и в особой, тонко выбранной системе выразительных средств, нейтрализующих тяжелое давление экрана.

Трудно определить, за счет чего это удается актрисе, но каждый раз между началом и концом стихотворения она либо выходит из экрана, либо ты сам забываешь о нем и попадаешь в одно пространство с ней. И действие приобретает все оттенки живого представления. Затем она отпускает тебя ненадолго, но эта магия повторяется вновь и вновь.

И в кино, и на телевидении не от актера зависит конечный результат, и актер за него не отвечает. То, что в результате видит зритель, в театре определяет актер: «То, что я сыграю». В кино это определяет даже не режиссер, а камера: «То, что я покажу». В данном случае мы встречаемся с каким-то новым видом искусства, в котором кадр лишается своей довлеющей роли и лишь помогает театральной актрисе удержать в руках эфемерные мгновения сценического действия.

И замечательно, что существуют эта версия. С ее помощью актриса по-прежнему обращается с Монологом к миру.

Напомню, что описываемый спектакль — не первая подобная работа актрисы. Ей предшествовали моноспектакли «Моим стихам наступит свой черед» (по произведениям Марины Цветаевой) и «В то время я гостила не Земле». Анна Ахматова: жизнь и судьба». Все они существуют в видео-версиях.

В одном из последних интервью актриса согласилась, что эти работы можно считать своеобразным триптихом.

«Цветаева была предтечей, — говорила Жанна Владимирская, — провозвестницей отказа принять новую, советскую действительность, заявив: «Не возьмешь мою душу живу». Она стояла у истоков этой действительности. И вопреки всем испытаниям, выпавшим на ее долю, включая изгнание, сумела сохранить свой дар, свой властный голос. Ахматовой пришлось пережить все испытания этой эпохи внутри. Ей удалось сблечь и выразить тяжкий, горький, тюремный, в сущности, опыт современников. Ее можно, по английской традиции, считать «национальным поэтом» своего поколения, голосом его жертв. Иосиф Бродский стал новым национальным поэтом, голосом великого Отказа. Его отказ от подневольной общности родился не из другого опыта, как у Цветаевой, и не был тщательно скрывается, как у Ахматовой. Времени нужен был человек, который не потеряет себя и в том случае, если у него будет отнято все. О таком человеке за годы режима забыли. И им стал Бродский, избравший свободу, которая «всего милей, конца, начала...». И есть еще глубокая непосредственная связь Бродского и с Ахматовой, глубоко им почитаемой, и с Цветаевой, поэзию которой он ставил выше всего. Этим последним он, кроме всего прочего, мне бесконечно дорог. Так что, можно сказать, что Бродский, наш современник, сумел восстановить связь времён, перекинуть мост между ушедшим поколением, поколением уходящим и нами. Без него наш собственный опыт остался бы невыраженным, не нашедшим формы, не вошедшим в искусство и в историю. А судьбы все трех — Цветаевой, Ахматовой и Бродского — это и есть истинная история страны».

Но эта трилогия представляет собой потрясающую ценность ещё и как совершенно новый театральный феномен. Это не только яркие драматические портреты трех выдающихся художников. По мере развития действия в них зритель знакомится с совершенно самостоятельным живым персонажем — неким четвертым лицом, возникающим от сложной мутации жизненного облика поэта, его, развивающегося во времени творчества, прозрений актрисы и её завораживающей индивидуальности. Это новое лицо, подобно классическим литературным образам Дон-Кихота, Дон-Жуана, Гамлета, Кола Брюньона, князя Мышкина, становится олицетворением одной из вечных идей, тревожащих наше сознание. В данном случае это идея внутренней свободы и независимости человеческой личности, которая мужественно справляется с одиночеством, сопутствующим такой свободе, и высоко ценит некоторую долю иронии по отношению к самой себе.

Удивительным образом трагизм этой судьбы не повергает вас в отчаяние, а ровно наоборот — вселяет надежду.

Бесконечно далекий от проповедничества и, тем более — нравоучительства, одному из аспектов такого существования Иосиф Бродский все-таки советовал следовать: «Если мы хотим быть свободными людьми, нам

следует научиться — или, по крайней мере, подражать — тому, как свободный человек терпит поражение. Свободный человек, когда он терпит поражение, никого не винит».

Жизнь Жанны Владимировой, полная трудов, лишений, радикальных смен обстоятельств и перенасыщенная творческой энергией, вызывает желание подражать герою Монолога, утверждая тем самым еще и вечную ценность человеческой личности, которую действительность упорно стремится обесценить. Личности, не донимающей других вопросом «что делать» и, уж в любом случае, не доискивающейся «кто виноват», а достойно исполняющей свою судьбу. «Как Шопен, никому не показывающий кулака...»

И в этом между мироощущением актрисы и взглядами автора, к творчеству которого она обратилась в конце пути, нет решительно никакого разрыва.

Мы расстаёмся с выдающейся актрисой, выбравшей своей профессией самый эфемерный вид искусства и, по нашим обывательским меркам, поплатившейся за этот выбор, за свой уникальный дар и свободолюбие недостаточным признанием. Но есть и другие мерки, другие перспективы, другие ценности. А у актёра есть особое свойство и, возможно, преимущество перед другими художниками — когда его талант способен соединиться с высшими силами, его воздействие становится столь пронзительным, что может переворачивать, глубоко преобразовывать сердца и души зрителей. Это случается не сразу, и поскольку процесс этот долгов и почти неуловим, он впоследствии не всегда связывается в памяти с его инициатором. И в этом отчасти исток печали и вечной неудовлетворённости актёра своими работами.



Жанна Владимировая обладала этим свойством в высшей мере.

И есть основания надеяться, что все те, кого творчество Жанны Владимировой сумело преобразить, продолжают её тяжкий и прекрасный труд, передавая это духовное наследие многим другим.

---

В статье использованы следующие материалы:

1. «Двое в мире». О. Кучкина. Москва. 1967 г.
2. «Современный смысл спектакля». С. Гравин. Пермь, газета «Звезда», 1968 г.
3. «Штрихи к портрету». Н. Глухова. Горький, газета «Ленинская смена», 1971 г.
4. «Моё святое ремесло». В. Толшин. Нью-Йорк, США, газета «Новое русское слово», 1984,
5. Письмо слушателя Голоса Америки. Москва, 1991 г.
6. «Слепой поводырь» (Надежда, Шуберт, Мандельштам). А. Чекалов. Чикаго, США, газета «Реклама», 1997 г.
7. «Что нужно для чуда...». В. Энтенман. Нью-Йорк, США, газета «Новое русское слово», 2006 г.
8. «Впечатления от одного моноспектакля». В. Генисаретская. Вашингтон, журнал «Чайка», 2007 г.
9. «Моё святое ремесло». И. Гринберг. Миннеаполис, США, газета «Северная звезда», 2008 г.
10. С. Волков. «Диалоги с Иосифом Бродским». Москва, «Эксмо», 2002 г.
11. Страница Жанны Владимировой в интернете: [www.zal.us](http://www.zal.us)