Звезды
столичной сцены

УДК 792
ББК 85.334.3(2)6
З-43

Федеральная программа книгоиздания России

Под редакцией
Б. М. Поюровского

В книге использованы
фотографии из личных архивов
артистов и музеев театров.

Артисты приносят благодарность
фотографам *И. Гневашеву,*
М. Гутерману, Р. Звягельскому,
И. Калединой, Б. Кудрявову,
А. Ланге, Е. Лапиной, В. Локтеву,
Б. Манушину, А. Мещанинову,
Кену Рейнольдсу, А. Сизухину,
В. Скокову, А. Степакову,
Никола Треатту, О. Чумаченко
за любезно предоставленное право
публикации их работ.

ISBN 5-7805-1000-8

© ООО «АСТ-ПРЕСС КНИГА», 2002

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

«Звезды столичной сцены» продолжают серию книг «Выдающиеся мастера», в которой уже вышли мемуары В.О. Топоркова, А.Б. Джигарханяна, А.А. Белинского, «Звезды Малого театра», «Звезды Театра Российской армии», «Звезды нашего кино», «Звезды Театра сатиры».

Но в отличие от сборников, посвященных жизни и творчеству актеров одного театра, книга, которую вы держите в руках, объединила мастеров, отдающих предпочтение свободному парению: сегодня — здесь, а завтра — там. Они играют в антрепризах, принимают разовые приглашения от стационарных театров, а иногда и служат в них постоянно, оставаясь единственной звездой в труппе. Мало того, многие из них снимаются в кино и на телевидении, работают на эстраде.

Вот далеко не полный список актеров, попавших в этот сборник: Татьяна Васильева, Анастасия Вертинская, Светлана Брагарник, Татьяна Доронина, Оксана Мысина, Любовь Полищук, Наталия Архангельская, Людмила Гурченко, Николай Сличенко, Владимир Андреев, Михаил Козаков, Владимир Стеклов, Олег Меньшиков, Александр Калягин, Альберт Филозов, Лидия Черных… Их имена не нуждаются в дополнительных приставках, они давно уже стали настоящими кумирами миллионов зрителей. Встреча с ними — всегда радость для тех, кто любит театр.

Светлана Брагарник

В ее облике есть нечто такое, что позволяет утверждать: она не такая, как все, другая, иная, инаковая, нездешняя. Возможно, дело в редкой по нынешним временам природной лепке лба и глаз, с особым пространством между высокой бровью и краем века, опушенного ресницами, как у мадонн и знатных дам на полотнах итальянских мастеров Возрождения. Вот уж поистине лицо — зеркало души. Саму же обладательницу такого лица с «необщим выраженьем» нетрудно вообразить иноземкой, пришедшей из другой неведомой страны, а то и незнакомкой, явившейся из далекой эпохи. И хоть вовсе не о ней было сказано «она в семье своей родной казалась девочкой чужой», а словно бы и о ней — яркой индивидуальности, своеобразной личности в кругу актерского братства, приме Московского драматического театра имени Н.В. Гоголя. О народной артистке России Светлане Михайловне Брагарник.

Я ищу тебя

Несколько лет назад, выступая на вечере памяти великого Смоктуновского, Светлана Михайловна начала говорить об испытанном ею, студенткой ГИТИСа, потрясении на просмотре только что вышедшего «Гамлета». Как она, когда погас экран, прямиком из зала направилась к очереди в кассу, чтобы снова увидеть фильм. Слушая артистку, припомнила свое: точно так же и мы с друзьями-студентами, выйдя после дневного воскресного сеанса из «России», поспешили попасть еще раз на ошеломившую нас картину.

А что, подумалось мне, если наши зрительские впечатления совпадают и по другим позициям и будущая артистка подростком, как и я, с замиранием сердца смотрела, восхищаясь, фильмы с участием Отто Фишера «Пока ты со мной» и «Я ищу тебя»? Родителям, учителям, поглощенным взрослыми заботами — люди и страна приходили в себя после смерти Сталина, оттаивали, опамятовались, просыпались от духовной спячки, и в голову не могло прийти, что образ мужественного австрийского актера, как и названия снятых им в послевоенной Германии фильмов про любовь и настоящую жизнь, крепко-накрепко впечатаются в чьи-то юные головы, что-то подвинут в формирующихся душах. Посему я даже рискну вынести те незабываемые и очень точные словесные формулы в названия двух частей этого очерка.

Если и пришлось Светлане Брагарник представлять на сцене девочек-резвушек и подростков-вострушек, для чего особых артистических умений не требовалось, то недолго, когда она после окончания ГИТИСа (курс И.М. Раевского) начинала свой творческий путь в Московском областном драматическом театре имени А.Н. Островского. А в 1972 году последовал дебют в Театре имени Гоголя при тогдашнем главном режиссере Борисе Голубовском в роли Юлии Тугиной (пьеса А.Н.Островского «Последняя жертва»). После чего можно было с уверенностью констатировать: «Открытие нового дарования состоялось!»

В этой роли актриса осмелилась по-своему взглянуть на хрестоматийно знакомое лицо. По ее мнению, Юлия Павловна вовсе не была столь безгрешной, чуть ли не святой, какой она словно застыла в передаче многих русских исполнительниц. В убедительной трактовке Светланы Брагарник выходило, что красавица вдова умела соотносить свои стремления с жизненными обстоятельствами, смолоду учась властвовать собой, притушать чувства, сознательно придерживая душу за крылья, когда высокие порывы грозили катастрофическим развитием событий. Такая Юлия Павловна, не будучи, в сущности, женщиной жестко расчетливой, все-таки прекрасно отдавала себе отчет, почему вышла за небедного и немолодого купца. Нет, она не продавалась, нет! — словно бы оправдывалась перед собой героиня Брагарник. Она только искренне желала покоя, а покой, увы, достигался деньгами. Юлия честно исполнила взятые на себя обязательства, сдержала данное перед алтарем слово. И позже, влюбившись в Дульчина и ссужая его деньгами, жертвуя ему, она все-таки любила его не для него, а для себя. В этой любви для себя, эгоистичной по сути, и заключалось ядро характера Тугиной, по представлению Светланы Брагарник. Ведя свою партию в романе с Дульчиным, молодая женщина сознавала, что и с какими последствиями делает, вплоть до роковой просьбы, обращенной к старику миллионщику. Эта Тугина просила у Фрола Федулыча денег, да, но она и готова была к тому повороту событий, что последовал. Двигал ли ею прагматизм? Ни в коей мере, уж слишком горяча и молода, сколь ни сдерживай, была эта натура. Скорее Юлию вела гордыня. Юлия Павловна предпочла сделать выбор самостоятельно, поступить по своей собственной воле, а не по чьему-то хотению. Стараясь не поддаться отчаянию, молодая женщина решала поспорить с судьбой, переиграть ее. Конечно, то был самообман...

Странные сближения обнаруживаются при внимательном рассмотрении похожих друг на друга персонажей, сыгранных Светланой Брагарник в 70—80-е годы минувшего века в театре и кино. Рядом с Тугиной поставлю крестьянку Лизавету Пряслину из инсценировки романа «Дом» Федора Абрамова — горькой книги писателя, где содержатся нелицеприятные суждения о русском национальном характере, каким он становился к концу 70-х годов XX столетия. Лиза, олицетворявшая для автора трилогии «Братья и сестры» духовную красоту, женщина, рожденная для счастья, но счастья так и не получившая, обретала в исполнении Светланы Брагарник черты страстотерпицы. Жила, будто шагала босиком по раскаленным углям недавнего пожарища. Она не отрекалась от исконной в нашем народе любви-жалости как от ненужного, напрасного дара. Но у ее современниц улыбка все чаще делалась ироничной. Они словно бы готовились принять совершающееся рядом таким, каково оно есть, — без прикрас и иллюзий, не пытаясь ничего изменить к лучшему. В мире, где убывает добро и оскудевает любовь, эти женщины отказывались взваливать на себя груз ответственности за всех и вся, приучались бороться только за себя.

Актриса вслед за такими совестливыми писателями, как Шукшин, Абрамов, Распутин, вместе с ними обращалась к публике с тревожным вопросом: «Что же с нами происходит?» И настаивала на том, что должно делать наперекор всему. Преодолевая апатию, преждевременную усталость, не смиряться с низостью и грязью жизни, даже в малости не уступать бесчестию и пошлости. Порукой тому служило развитое самосознание, чувство собственного достоинства, которым актриса щедро наделяет своих героинь.

С роли в «Последней жертве» начался для Светланы Брагарник и по сию пору продолжается побег в другие миры, сочиненные воображением писателей, во «вторую реальность», как сейчас говорят, и превращение жизней сценических персонажей в собственную жизнь и творческую судьбу. С головой окунуться в литературный материал, в драматургию — выплыть на самую глубину, на стремнину, ведь сердцу актрисы предстояло забиться в унисон с сердцем той, что рождена чужой фантазией. Надо суметь зажить в роли так, чтобы самый искушенный зритель не смог провести черту: вот здесь

сама актриса, а здесь ее героиня. Нет, между созданными образами и нею самой, женщиной, живущей в России на грани веков, болеющей всеми болями времени, не должно быть и на тонкую иголочку зазора. При всем том актриса не теряет своего собственного острого и памятливого взгляда. Взгляда художника, для кого сцена — то место, откуда можно говорить в надежде, что тебя услышат, о пережитом и понятом в жизни. О таких драгоценных понятиях, как любовь.

«Любите любовь!» — с полным правом могла бы написать на своем знамени Светлана Брагарник, ибо играла истинную любовь чуть ли не во всех регистрах. Драматическом — Эмма Герберт в «Береге» по роману Юрия Бондарева; трагикомическом — четыре роли в инсценировке «Декамерона» Дж. Боккаччо; комическом — грузинская сваха Ханума в «Проделках Ханумы» А. Цагарели. Актрисе удается показать и отсутствие любви, то «скорбное бесчувствие», то мучительное состояние неспособности полюбить, которое, как болезнь, настигает людей с душой остывшей, тех, чье сердце одичало или оледенело.

Разве забудешь, как в игранном на Малой сцене спектакле «Плюшевая обезьяна в детской кроватке» по пьесе Марианны Яблонской актриса пробивалась к вялым, сонным, прохладным чувствам зрителей. Исполнительнице хотелось, чтоб зал проникся сочувственным пониманием искалеченной женской судьбы. И в то же время Брагарник дистанцировалась от своей героини, не приемля в принципе подобную завоевательную, растиньяковскую систему взаимоотношений с людьми и миром. Речь шла о любви обманутой, преданной, а разрушительницей, предательницей выступала сама женщина. В сущности, это была расхожая для позднесоветских застойных времен коллизия, только намеренно заостренная и подчеркнутая средствами искусства. Актерской карьере в столичном театре энергичная провинциалка Алиса Флоринская жертвовала долгожданной любовью и жизнью носимого под сердцем ребенка. В сознании Алисы свершилась чудовищная подмена понятий: не она сама, оказывается, сделала губительный выбор, а театр, как языческий идол, требовал человеческих жертвоприношений, причем не метафорических — искусство, мол, требует жертв, — а всамделишных, взаправдашних.

Впрочем, кто из наших соотечественниц цветущего возраста, разрывавшихся между домом и работой, которая осознавалась очень существенной частью жизни женщины, не оказывался тогда перед похожим выбором? И сколько наших сестер, обожавших в дружеской компании порассуждать о нравственном и духовном, о корнях и истоках, вершили собственный сокровенный выбор вослед героине Яблонской и Брагарник — лишая еще не родившегося человека права жить!

Если на том в пьесе и спектакле была бы поставлена точка, мы бы имели очередное, исполненное в жизнеподобных картинах произведение на весьма актуальную тему. Но вышло по-другому. Рано ушедшая из жизни Марианна Яблонская обладала сверхчутьем на правду, почти провидческим даром и сумела, ударяя по людским сердцам с пронзительной силой, сказать о ложности цели, к которой шла, образуя вокруг себя полосу отчуждения, упорная, суровая, жесткая, не щадящая ни себя, ни других Алиса. До сих пор помню, как Светлана Брагарник демонстрировала сложнейшие, ведущие к совершенному владению телом приемы, которыми истязала себя ее героиня, готовясь покорить столицу своим артистическим дебютом. И когда оставалось всего ничего, чтобы вступить на лестницу славы, костюмерша недовольно заметила, что Алиса полнеет, и нужно расставлять уже сшитое к премьере платье.

Потрясенный вестью, что Алиса сделала аборт, ее друг старел на наших глазах, а заодно прозревал: все вещи вдруг представились ему в их истинном виде. Из мужской груди рвался вопль, а выходил лишь хриплый шепот, но это было страшно. «И ты сделала это ради слов, написанных каким-то драмоделом? На возможность произносить никчемные слова ты променяла нашего ребенка?» (Не поручусь за точность воспроизведенных фраз, но за смысл ручаюсь. За окнами театра брезжила заря

перестройки, так что потом это объяснение героев не раз всплывало в памяти как пророческое.)

Зрителю предлагалось самому додумывать мысль. Так что же мы за люди такие, коли разучились ценить и беречь величайшие дары жизни? Зато, родившись в России — стране словоцентричной, где слово традиционно стоит в центре культуры, как горячо мы верим в слова чужие, нелепые, пустые, в слова, от которых не горячо, не холодно, зато много блеска и шума. Как высоко возносим приглянувшихся ораторов, производя их аж в вожди нации, как покупаемся на слова, как рады обманываться словом, а обманувшись, им же утешиться. Еще немного — и слова заменят нам живую жизнь...

Одна надежда осталась. На подлинное, живое, нелгущее русское слово, коим писали наши классики и, наверное, пишут сегодняшние таланты, которые, верится, скоро выйдут из потемок и будут востребованы отечественной культурой.

Пока ты со мной

Чуть позже похожий характер актриса создала в кино. После фильма «Порох», где, наверное, впервые после Вероники из картины «Летят журавли» на экране появилась сыгранная Светланой Брагарник женщина, изменившая воину, солдату, грешная и прекрасная, кинорежиссер Виктор Арестов вновь пригласил актрису сниматься в фильме «Сатана». «История ее Алены Павловны, высокопоставленной дамы районного масштаба, — заметила кинокритик Эльга Лындина, — перекликается с судьбой Алисы, если иметь в виду отступничество от самой себя и духовную погибель. Самообман обернулся трагическим поражением. Все, казалось бы, добыто, все выстроено, упорядочено в соответствии с желаниями. Но жизненная катастрофа заставляет Алену Павловну увидеть мнимость, жалкость своих побед. Таковы объективные последствия выбора — душа потеряна, а вместе с ней утрачен смысл существования. Светлана Брагарник с трагическим спокойствием поведала историю об истреблении женского начала в женщине, о нравственной смерти. За эту роль актриса была удостоена Гран-При на кинофестивале «Кинотавр» в 1991 году. Однако премия не принесла существенных перемен в жизни актрисы. Она по-прежнему бежала от базарной музы, какой промышляли коммерсанты от кинематографа».

Бежала в театр, где потрясала драмой беспредельного одиночества своей Крысчед («...А этот выпал из гнезда» Д. Вассермана по ставшему знаменитым у нас роману К. Кизи «Над кукушкиным гнездом»), поражала графической четкостью рисунка в образе Хольги («После грехопадения» А. Миллера). Через эти работы шло восхождение к звездной роли Зельды в спектакле «Костюм для летнего отеля».

...Полыхают осенним багрянцем деревья, жгут в саду листья. И в красных фантастических отсветах являются откуда-то снизу, чуть ли не из преисподней, две странные фигуры — то ли монашки, то ли слуги просцениума магического театра, где все персонажи с явной сумасшедшинкой. (Недаром это «пьеса призраков», как рекомендуется она в программке.) То сестры милосердия, привратницы психиатрической клиники, куда Скотт Фицджеральд, автор знаменитых романов «Великий Гэтсби» и «Ночь нежна», приезжает навестить содержащуюся здесь жену Зельду.

Теннесси Уильямс, один из известнейших американских драматургов, чьи сочинения охотно ставит художественный руководитель Театра имени Гоголя Сергей Яшин, написал пьесу про своего соотечественника и коллегу Фрэнсиса Скотта Фицджеральда, про его дружбу-вражду с другим будущим классиком литературы Эрнестом Хемингуэем и про любовь-ненависть Фицджеральда к жене Зельде. Спектакль же говорил о том, что близко сегодняшним россиянам, — о разобщенности душ людских, об одиночестве, которое иначе как экзистенциальным, бытийственным и не назовешь, ведь одиноким человек приходит в мир и покидает эту юдоль печали тоже один. Герои

спектакля жаждали такой любви, чтобы в ней, как за магическим кругом, укрыться от ужасов действительности. Но и сама любовь сродни адским мукам: выжигает, испепеляет человека, доводит до сумасшествия. Светлана Брагарник вывела историю своей Зельды на первый план, ее драма зазвучала сильнее, чем истории Фицджеральда и Хемингуэя.

Вообще оказалось, что драматургия Теннесси Уильямса соприродна дарованию артистки. Как умеет она передавать нервную дрожь своей героини, идущую от глубокой травмированности гордого духа, эту сомнамбулическую погруженность в жестокие давние фантазии, эти судороги словно бы опутанного по рукам и ногам, лишенного свободы тела. Немилосердный мир ловил Зельду. И поймал. И погубил. В нечастые мгновения просветления она вспоминает себя: жена знаменитости, красавица, балерина, сама литератор. Там, в прошлом, были минуты, когда они со Скотти, как звала она мужа, понимали друг друга. Тогда, как в прежние годы, она была готова распахнуть душу навстречу так много обещавшей жизни, танцевать, лететь... И вдруг, будто настигнутая каким-то роковым видением, будто получив разряд черной мстительной энергии, превращалась Зельда в безумную фурию. Провоцировала окружающих на оскорбления, и упивалась бесовской радостью, и наслаждалась, когда топтали ее чувства.

Были в том спектакле планы реальные и нереальные, когда герои свободно путешествовали по времени и пространству, предвосхищая свое будущее: Хемингуэй — роковой выстрел в конце пути, Зельда — гибель в пламени пожара. В горящем осенним огнем саду скорбного дома Скотти вспоминал о жизни в Париже, когда разрубленная Первой мировой войной Европа пыталась срастить свое тело. О, тогда они умели превращать жизнь в «праздник, который всегда с тобой» (именно так назвал книгу о том времени Хемингуэй). Но писательница Гертруда Стайн однажды, глядя на них, проницательно заметила: «Все вы — потерянное поколение». И эти слова всплывут в путаной, часто бессвязной речи Зельды—Брагарник.

Куда все ушло, где потерялось, растворилось? Блестящее начало сменилось изнуряющей, на износ, гонкой в Голливуде. Мучительно творчество, когда его предметом становятся собственная жизнь и жизнь близких, словно самого себя окунаешь в чернильницу вместо пера. Да вдобавок Зельда вздумала сделать своей профессией, способом существования писательство. Творческое соперничество между супругами — это невыносимо. Все чаще он, поглощенный созданием фантомов на бумаге, заглядывал в рюмку. Она в поисках живого человеческого тепла пускалась в любовные приключения, выламывалась из нормы, выпадала в мрак, стремилась к сдвигу рассудка, пыталась соскользнуть в беспамятство.

Собственно, весь спектакль и был попыткой двоих удержаться над бездной, не разомкнув рук.

Ну а потом настал миг, о котором говорилось в звучавшем со сцены шлягере двадцатых годов двадцатого столетия: «Если ты уйдешь от меня...»

После роли Зельды Брагарник могла считаться признанным специалистом по женским образам американской драматургии. А в июне 1994 года на конференции, посвященной творчеству Юджина О'Нила и проходившей вблизи калифорнийского дома драматурга-классика, актерами московского театра были сыграны сцены из пьесы «Долгий день уходит в ночь». Премьера в Москве состоялась уже после того, как работа Светланы Брагарник и Владимира Самойлова получила высокую оценку заокеанских знатоков. Режиссер из США Эдвард Хастингс, вскоре после того осуществивший постановку на Малой сцене Театра имени Гоголя, так рассказывал об идее совместного проекта: «Меня глубоко взволновала работа русских артистов, показавших «Долгий день уходит в ночь» Ю.О'Нила, и я с воодушевлением принял приглашение Сергея Яшина поставить что-нибудь в Москве. Мы вместе выбрали «Вернись, малютка Шеба» Уильяма Инджа, в частности, потому, что в ней могут проявиться таланты Светланы Брагарник и Владимира Самойлова, с которыми я познакомился в Сан-Франциско».

В этом спектакле актрисе для обрисовки своей героини не пришлось изыскивать какие-то особенные краски, поскольку сам автор пьесы не стремился создавать новые, авангардные формы. Тем не менее, было интересно и полезно сыграть среднюю, что называется, американку, скромную жительницу провинциального городка где-то на Среднем Западе незадолго до Второй мировой войны. Никогда не вредно лишний раз поработать с иностранным режиссером, тем более что Хастингс от актеров русской психологической школы добивался точности внешнего рисунка и соответствия сценического поведения правде жизни, как определили бы мы эти намерения в привычных нам терминах.

И, наконец — для полноты обзора — еще об одной работе актрисы в американской пьесе. «Мышьяк... и старинные кружева» Дж. Кессельринга — это комедия ужасов, щедро приправленная весьма специфическим юмором, называемым «черным», для которого характерно отсутствие запретных, табуированных тем. Здесь кстати заметить, что именно во второй половине XX века западными учеными было дано определение культуры как системы запретов (нравственных, конечно, тождественных евангельским заповедям). А в реформируемой России, будто нарочно, объектом «черного», глумливого осмеяния избираются темы, понятия, образы высокого свойства — любовь, смерть. Особенно смерть. На заре XX столетия, в пору, которая многими в России осознавалась как кризисная эпоха, эра крушения гуманизма, Александр Блок писал в статье «Об иронии» о разрушительном смехе, перед которым все едино — воспетая ли Данте Беатриче или Недотыкомка из «Мелкого беса» Сологуба. Куда как современно звучит!

Спектакль «Мышьяк...» обосновался в Театре имени Гоголя в 1991 году, став первой попыткой обручить жабу с розой — коммерцию с искусством, и прижился на целое десятилетие. Прежде всего, конечно, благодаря замечательным актерским работам Светланы Брагарник и Ольги Забары, с упоением представляющих двух престарелых, явно чокнутых сестер Брустер — своеобразных филантропок, предшественниц нынешних поборников эвтаназии. Этим ревностным прихожанкам местной церкви, на редкость гостеприимным хозяйкам вздумалось ускорять и облегчать одиноким старым людям переход в лучший мир. Стоило кому-то из случайных знакомых пожаловаться на тяготы земного бытия, как сестры ласково-проникновенными голосами заманивают несчастного к себе домой, настойчиво потчуют домашней наливкой, куда подмешана смертельная доза мышьяка. И о торжественных похоронах по церковному обряду, и об уходе за местом захоронения здесь позаботятся. А как радуются сестры, буквально ликуют, когда убивают, уверенные, что совершают богоугодное дело.

Право же, в этом сумасшествии есть некая извращенная система и даже можно разглядеть вывихнутую, вывернутую наизнанку логику, вполне, впрочем, соответствующую кошмару безумного, безумного, безумного мира, где убийство — дело привычное. «Святая простота», — несколько веков назад было сказано о старушке, что поднесла свою охапку хвороста к костру, на котором сожгли Яна Гуса.

Светлана Брагарник в роли изящной, аристократичной старушки Эби, чье маниакальное стремление творить по-своему понимаемое добро просто-таки смертельно опасно для окружающих, выказывает недюжинный комический дар. Хотя, как умная актриса, кажется, сознает, что попала в круговорот рыночной культуры, и словно бы желает в этой ситуации защитить себя смехом.

И как не задуматься о художественной правомерности этого спектакля в сегодняшней афише театра, когда забрезжила надежда на восстановление традиционных культурных ценностей в отечественном искусстве. Все-таки нехороша комедийная игра с этими, пусть и бутафорскими, покойниками. «Развлекаловка» подобного рода, возможно, нормальна для сытого, мирного, чуть сонного общества потребления. А нас, кому каждый день показывают с телеэкрана убитых на войне и в бандитских разборках, вовсе не тянет веселиться при виде гроба, даже игрушечного. Вообще-то мы слишком серьезный народ, с

трагической историей, чтобы легковесно относиться к теме смерти. И ко всему прочему так и не научимся, видно, отделять эстетическое от этического.

Когда после «Мышьяка...» я шла к метро, меня обогнали две немолодые зрительницы. «Какая тяжелая вещь!» — сказала одна. Вторая в ответ только сокрушенно вздохнула...

Ускользающая любовь

Есть у Огюста Родена, кстати сказать, современника Чехова, скульптура под названием «Ускользающая любовь»: две обнаженные фигуры, словно бы проплывающие друг над другом в невесомости. Юноша снизу пытается удержать любимую, но тщетно: она уже ускользнула. Миг — и хрупкое равновесие взаимопритяжения будет нарушено. Была чета, двое как нерасторжимое целое, матрица двоичного исчисления. А останутся два одиночества...

Ускользнувшую любовь и утекающую вслед за ней жизнь играет Светлана Брагарник в спектакле «Иванов». Хотя точнее было бы назвать эту постановку по Чехову «Анна Петровна (Сарра)». То, что актриса здесь делает, правильнее всего определить как чародейство, помня в то же время про пастернаковское «чудотворство». Явленным актрисой, сыгранным, прожитым на сцене оказался не только текст, но и знаменитый чеховский подтекст, о котором столько говорено. Кто-то, уж не Хемингуэй ли, сравнил этот подтекст с невидимой частью айсберга, семь восьмых гигантской льдины находятся под водой, и только одна восьмая — сам текст — видна, возвышается над поверхностью.

Многие пытались потом писать, как Чехов. Получалось у единиц. Теннесси Уильямс, переписавший на свой манер «Чайку» (спектакль «Записная книжка Тригорина» с Аркадиной — Брагарник — премьера Театра имени Гоголя 2001 года), напротив, дополнял предельно лаконичного («Краткость — сестра таланта»), бежавшего от пошлости, театральной рутины, затасканных приемов русского автора весьма разнообразными подробностями. В том числе такими, про которые у нас во времена оны обожали выкрикивать на собраниях: «Давай подробности!» Т. Уильяме также полагал, что без дополнительных сведений, разъяснений, добавочных эпизодов американские зрители не в состоянии будут понять, что же происходит на сцене. Ведь эти загадочные русские ни о чем никогда не говорят впрямую, не изъясняют полно своей позиции, все норовя сказать что-нибудь невпопад, а то мычат что-то несуразное, молчат, насвистывают, напевают обрывки каких-то мелодий...

Ну и пусть бы американцы ставили у себя «Антона Палыча Уильямса». На здоровье. Нам же ничего нового такая версия «Чайки» открыть не в состоянии. Зачем русскому человеку дополнительно сообщать что-то о вздорном нраве, мелочности Аркадиной сверх автором сказанного. Тут и разящее «Киевский мещанин!», брошенное сыну, и один рубль, пожалованный ею на троих слуг, и отказ дать Косте денег на костюм... Впрочем, российским актерам выпала в «Записной книжке...» интересная творческая задача — показать своих персонажей в двойном преломлении, через призму двух ментальностей, двух культур, двух миропонимании. Так реставратор, снимая слои позднейшего изображения на холсте, обнаруживает под ними первоначальные черты ранее написанного портрета. Аркадина показана Светланой Брагарник то по-женски проницательной и чертовски умной, то пораженной «божественной глупостью». И это несовмещение планов дает комический эффект. Как я понимаю, именно этого и добивалась актриса. Ведь почему-то русский автор определил жанр своей «Чайки» как комедию. А что драматург Чехов ни одного слова попусту не произносил, актриса усвоила, готовя роль Анны Петровны.

До этого «Иванова» в режиссуре Сергея Яшина как-то не замечалось, что все в пьесе только и делают, что говорят об Анне Петровне: помимо Иванова, доктора Львова,

Шабельского, это и Зинаида Савишна, и Бабакина, и даже вовсе уж незначительное лицо — Авдотья Назаровна. Досужие уездные дамы судят, рядят о том, чего и вообразить не могут. Где это слыхано, чтобы в XIX веке умирали от любви...

Брагарник играет любовь, которая и в сто лет не остынет, не то что в пять, что прожили они с Николаем. Отважная женщина, она отринула обычаи своего народа, переменила веру отцов, покинула родительский дом, уйдя за любимым, чем навлекла проклятие отца с матерью. И ни о чем не пожалела, покуда он год назад не переменился к ней, а охладев, не стал тяготиться ею. И тогда она заболела чахоткой. А теперь умирает. Хотя всем, Иванову особенно, трудно в то поверить. Анна Петровна крепится, старается быть спокойной, приветливой, доброжелательной. И только трещинка в голосе выдает, как далеко зашла болезнь.

Впервые героиня Светланы Брагарник появляется в проеме двери, как в раме: прекрасная рыжекудрая женщина в сиреневом, освещенная закатным солнцем. Разве не символично? Вспоминается фетовское: «Не жизни жаль с томительным дыханьем, что жизнь и смерть? А жаль того огня, что просиял над целым мирозданьем, и в ночь идет, и плачет, уходя». В Анне Петровне явлен сердечный огонь, в свете которого многое можно разглядеть и понять. Побудительные мотивы немилосердного отношения к ней Иванова, к примеру. А разве не так же вели себя все «лишние люди», попадая в классическую ситуацию «русский человек на рандеву»? Никто из них не выдерживал испытания сильной женской любовью, она была им не в подъем. Иванов к тому же не обладал той стойкостью и закаленностью к неурядицам, что позволяет вытерпливать давление русской повседневности. Вот и мучился непонятной виной, чувствуя, что и здесь он надорвался... Вон Аня идет уговаривать его не ездить по гостям, остаться с ней дома, в веночке на голове, а другой венок несет для него, да это же, в конце концов, невыносимо!

Ни одного слова пока не было произнесено, а как много было сказано, вот ведь загадка. Придя домой, взялась за чеховский текст, как-то непривычно много его у Брагарник выходило.

Много? Как бы не так. Первый диалог с Шабельским уместился на бумаге в 51 строку, 23 из них у Анны Петровны, некоторые совсем коротенькие.

Начинается разговор ее просьбой Шабельскому напомнить фразу, сказанную тем за обедом. Шабельский повторяет. Ему и невдомек, что, упомянув о жиде крещеном, которому одна цена с вором прощеным и конем леченым, походя обидел милейшую Сарру, свою партнершу по дуэтам, ведь она и есть крещеная еврейка. Анна Петровна смеется, выговаривая графу, что он злой человек. А граф в ответ завел речь о своем незавидном житье нахлебника, приживалки, обезличенного шута. Стал жаловаться, что никто его не слышит и не замечает.

— Опять кричит... *(Невпопад замечала Анна Петровна.)*

— Кто кричит? *(Не понимает Шабельский.)*

— Сова. Каждый вечер кричит. *(А в глазах мука.)*

— Пусть кричит. Хуже того, что уже есть, не может быть... Собственная боль не мешает Анне Петровне понять, как несчастен бедный старик. С глазами, полными слез, она подходит к нему сзади, обнимает за плечи, гладит. Может, еще потому она так сильно сопереживает старику, что на его рассказ проецирует свое томление, свою тоску, хотя предпочитает называть ее «скукой».

Что с того, что старый граф не способен понять чужого страдания? Она не выкажет обиды, когда он снова ранит ее, говоря, что, выиграй он сто или двести тысяч, ушел бы «из этой ямы, от даровых хлебов, и ни ногой бы сюда до самого Страшного суда...».

Чуткую Анну Петровну уязвила и эта «яма», и «до Страшного суда», но она только спросила: «А что бы вы сделали, если бы выиграли?»

Шабельский подумал и сказал: «Я, прежде всего, поехал бы в Москву и цыган послушал...» (Ах, эта вечная русская мечта о вольности, воле, волюшке!) «Потом... потом

махнул бы в Париж... По целым дням сидел бы на жениной могиле, пока не околел. Жена в Париже похоронена...»

Утешая старика, Анна Петровна ласково похлопывает его по спине, будто хочет сказать: не отчаивайтесь, все будет хорошо. Кому же не хочется стать вольной птицей и полететь, куда глаза глядят. Да здесь в округе все больше совы летают...

Шабельскому не видно ее слез, да и видел бы, не понял бы их причины. А она снова на себя сказанное им примерила. Проходит любовь, проходит жизнь, и кто придет на ее могилу?

Однако погоревали, и хватит. Она вытерла струящиеся слезы. Помолчала. Подавила приступ душевной тревоги. Затем произнесла:

— Ужасно скучно. Сыграть нам дуэт еще, что ли?

— Хорошо, приготовьте ноты, — ответил Шабельский. Вот что значит вытащить наружу знаменитый чеховский

подтекст. Произносимое слово — одна часть айсберга из восьми. Семь других частей — молчание, полное глубочайшего смысла, язык мимики, жеста, движения. Женщина кружит, мечется по сцене, а мы понимаем: то мятется, не находя себе покоя, ее душа.

Терпит Анна Петровна до последнего, пока Саша не появится уже в их имении. И тут — после такого оскорбления — словно что-то помутилось в голове бедняжки. Ведь это она, Анна Петровна, все еще жена ему, еще не умерла. А может, она уже птица, подстреленная птица? Сова ли, чайка — все едино... Нелепо взмахивая рукавами-крыльями, в глубине сада проплывает женская фигура в белом.

Если ты оставишь меня...

Скептик пожмет плечами: Иванов вовсе не стреляется в последнем акте этого спектакля. Потому что из глубины сада выходит женская фигура в белом, берет главного героя за руку и уводит его в дверь, в проеме которой, как в раме, двое застынут на миг, освещенные лучами заходящего солнца. Мистика, что ли, какая, декадентщина? Как-то не вяжется с Чеховым...

А я понимаю финал как материализовавшуюся предсмертную грезу Анны Петровны. Ведь было сказано: «И даже смерть не разлучит нас!» Чему ж удивляться, что теперь Николай навсегда соединился со своей Анной? Теперь они отдохнут и увидят небо в алмазах.

...Вот если бы возродились бенефисы актеров в старинном духе, подумалось как-то после очередного спектакля с участием актрисы, что бы лучше всего подошло Светлане Брагарник? Непременно леди Макбет, жанр трагедии актрисе по силам. И тема ее, и характер понятный, ведь все, что совершила кровавая леди, она совершила из-за любви. А второй вещью взять какую-нибудь изысканную, изящную комедию в стиле рококо, продолжала я фантазировать.

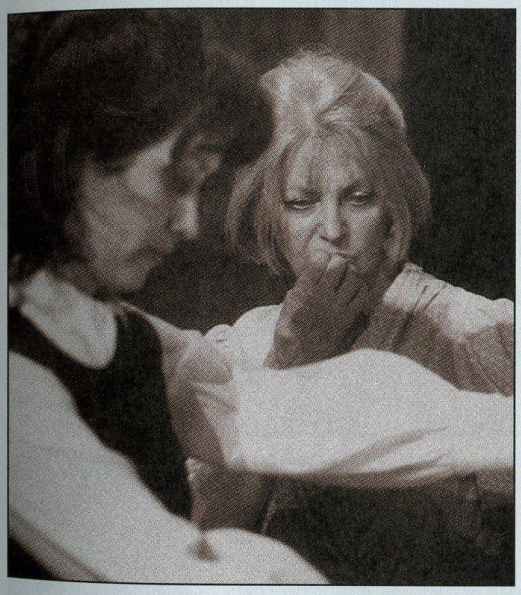
Но тут, в декабре 2001 года, я попадаю на комедию «Верная жена» Сомерсета Моэма, которая дается по случаю тридцатилетней службы народной артистки России Светланы Брагарник на сцене Театра имени Н.В. Гоголя. И я понимаю, что лучшей комедийной роли, чем Констанс, для большого бенефиса не стоит и желать. А вот пожелание героине моего очерка сыграть в высокой трагедии остается в силе.

Много вершин в искусстве покорилось актрисе. Пусть всегда будет впереди новая высота, новая мечта, новая удача!

Татьяна Сергеева

Светлана Брагарник

Эмма Герберт —
С. Брагарник,
Вадим Никитин —
Л. Кулагин
«Берег»

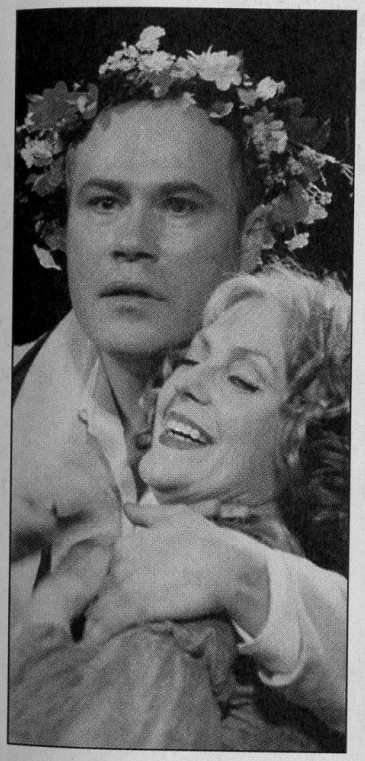


Мари — И. Шмелева,
Лола — С. Брагарник
«Вернись, малютка Шеба»

Зельда
«Костюм для летнего отеля»

Эдмунд — А. Болсунов,
Мэри — С. Брагарник,
Джеймс Тайрон —
В. Самойлов,
Джейми — О. Гущин
«Долгий день уходит в ночь»

Мэри — С. Брагарник,
Джеймс Тайрон —
В. Самойлов
«Долгий день уходит в ночь»



Сарра — С. Брагарник,
Иванов — О. Гущин
«Иванов»

Огудалова
«Бесприданница»

Констанс
«Верная жена»

© http://smbragarnik.ru/, 2008-2014.
При перепечатке текста или его фрагментов ссылка на сайт или первоисточник обязательна.