



Вера МАКСИМОВА

## БОЛЬШОЙ СПЕКТАКЛЬ

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ТЕАТРЕ им. ЕВГ. ВАХТАНГОВА

Все – или очень многие – знают слова Александра Блока: «...Пушкина убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха». Но мало кто знает, что тем же вечером 14 февраля 1921 года, в том же Петроградском Доме Литераторов речь о Пушкине произнес еще один русский поэт, Владислав Ходасевич, в стихах которого современникам слышалась «музыка отчаянья»; тот, кого называли «бескрылым гением» (В. Вейдле), «Боратынским из подполья» (Дм. Святополк-Мирский), «потомком Пушкина по тючевской линии» (В. Набоков).

В 1921 г. он говорил о том же, чем мучаемся мы сегодня. О «жгучей тоске», о желании «спрятаться и убежать». Ходасевич говорил о «потребности» прикоснуться к Пушкину, «...еще раз ощутить его близость, потому что мы переживаем последний час этой близости перед разлукой... Мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке». (Цит. по Федякин Сергей. *Сальери // См. Ходасевич Владислав. Перед зеркалом. М. 2002. С.5.*) Предвидевший будущее, он предупреждал, что наступают времена, когда в России Поэта перестанут читать.

Сегодня повторяется «гибельное отчаянье» тех лет. Так, может быть, театр хоть отчасти восполнит нынешнее «не чтение»?..

Пушкинских спектаклей за последние годы немного. (Впрочем, много их не бывает никогда.) Однако Поэта не обходят вниманием крупнейшие из режиссеров времени, и почти каждая из постановок, больших и малых (у Камы Гинкаса или Петра Фоменко) – становится событием. Нужно назвать и лидера – строителя «Сатирикона» – Константина Райкина, который, доверившись молодому постановщику Виктору Рыжакову, предоставил своим ученикам-актерам возможность проявить себя в мастерстве слова, пения, движения; порезвиться, поозорничать с «Маленькими трагедиями»,

а сам дважды вошел в импровизационно-свободный спектакль – Моцартом (из «Моцарта и Сальери») и Священником (из «Пира во время чумы»), чтобы не искаженными, не спародированными текстами вернуть «безответственных» озорников «на землю»; напомнить им о пушкинской гармонии, покое и красоте.

Тринадцать лет назад в 1999-ом в «белой комнате» МТЮЗа Гинкас поставил «Пушкин. Дуль. Смерть» – свой неоспоримый шедевр, где за столом, в разговоре после гибели поэта, в потоке искренних и горестных, обыденных, суетных, тщеславных слов; в наплывах и прерываниях интонаций, в стремлении людей обыкновенных приблизиться к великой тени – с сокрушительной очевидностью вставала громада утраты гения.

Десять лет спустя – в 2009 г. Петр Фоменко показал «Триптих» (по «Графу Нулину», «Каменному гостю» и «Сцене из Фауста»), прочитав авторские «ходы» к театральности, удивил проникновением в таинственный пушкинский сценизм. В спектакле был Пушкин в его «всеотзывности», иронии, неге и скуке. Не было ничего, кроме Пушкина, которого режиссер «пробовал» богатствами мирового театра, обилием жанров, включая и самые неожиданные (кроме законных – оперы, балета и пантомимы, там были и балаган, и эксцентрический бурлеск).

Теперь, в 2013-м «литовский гость» Римас Туминас, «укоренившийся» и (надеемся) надолго поселившийся в Москве, в необъяснимо короткий срок вернувшись усталым от долгих неудач вахтанговцам радость совместного художественного труда и продолжение судьбы, поставил «Евгения Онегина». Как его «Дядя Ваня» и прошлогодняя «Пристань», так нынешний, сопровождавшийся сомнениями и тревогами «Евгений Онегин» (недоступность которого драматической сцене казалась неоспоримой) стал главным событием театрального года.



Но если Гинкас осуществил «Пушкин. Дуэль. Смерть», когда Поэта у нас еще читали; если «Триптих» Фоменко, «предзакатный» в великолепной жизни мастера, появился, когда его уже почти не читали, то Туминас показал свой большой спектакль, когда Пушкина не читают и не имеют потребности читать.

Режиссер, родной язык которого литовский, а не русский, вдумчиво и медленно перечитал нашего национального гения, проникся им, вычитал из пушкинского текста пропущенное или позабытое нами, расточительными и небрежными к «наследию» сегодня, как и всегда. (Весь репетиционный период на рабочем столе Туминаса громоздились горы пушкинской и околопушкинской литературы, вплоть до самых редких изданий.) Очевидно также, что это было чтение без посредников, первочтение «наедине с собой», с чистого листа.

Не сразу поймешь, что спектакль, в котором присутствует двойное зрение, неотступный (Онегина или самого Пушкина) взгляд в прошлое – в молодость героя, в юность героини; спектакль с особым сюжетостроением, вольностью перемещений во времени, повторяет свободную (вне канонов) композицию поэмы. Об этом, полусутоливо прося прощения у читателей, написал автор в предисловии к первому прижизненному изданию «Евгения Онегина»: «Вот начало большого стихотворения, которое вероятно не будет окончено. <...> Дальновидные критики заметят конечно недостаток плана». (Написание и пунктуация здесь и далее – по факсимильному воспроизведению первого прижизненного издания романа в стихах А.С. Пушкина. – **В.М.** См. А.С. Пушкин. *Евгений Онегин*. СПб. 1825.)

В тумане времени, в прозрачной мгле, заполняющей пространство сцены, вместо задника которой – огромное, чуть наклоненное зеркало, легко, естественно, ожидаемо раздвоится персонажам. Свет размывает четкость контуров; неяркость оттенков – белого, серого, грифельного, палевого – способствует миражному рождению двойников. (Сценография Адомаса Яцовских; художник по свету – Майя Шавдатуашвили.)

В спектакле изобилие красоты. Наклон ли зеркала тому причиной, продуманность и

завершенность композиций или актерское владение искусством поз, силуэтов, жестов, зеркальный повтор не только удваивает фигуры и мизансцены, но подчеркивает их утонченность и гармонию. Кажется, что в сумеречном отражении красоты даже больше, чем на подмостках сцены.

Здесь два Онегина: молодой, «модный тигран», мерно и важно шествующий по сцене – Виктор Добронравов и старший, еще не старый, – Сергей Маковецкий, который в окамененье и молчанье подводит итоги жизни.

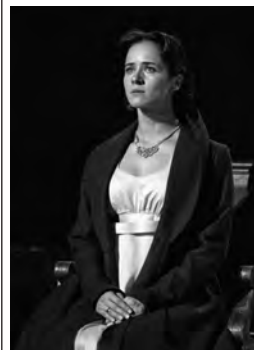
Здесь два Ленских. Один – восторженный, худой и юный, в романтических кудрях (не черных, как в поэме, а светлых), с длинными руками и тонкими «талантливыми» пальцами – Василий Симонов. Другой – Олег Макаров, благородно красивый, успокоенный и полный достоинства, с серебряной уже головой, каким мог бы стать поэт, не погибни он на дуэли.

Сам по себе прием удвоения («множения») персонажей не нов и вовсе употребляется нашей сценой, в том числе и сегодняшней. Помнится, как в далекие театральные времена Юрий Любимов удивил публику и критиков знатоков, выведя на сцену в «Товарищ, верь!..» сразу пятерых Пушкиных. Не слишком веря, что одному исполнителю под силу передать всеобъемность поэта, он разделил между пятью актерами, известными в труппе Таганки особой склонностью к поэзии, пушкинские свойства и черты, распределил между ними и пушкинское время – от молодости к зрелости.

Думается, что у Римаса Туминаса были другие «заботы». Принцип «эхоподобия» – удвоенный, повторений, «окликаний» он провел через весь спектакль, оставаясь верным Пушкину, которого с первых стихотворных опытов привлекало «эхо», как тайна и музыка жизни.

Одни повторения буквальные, зримо реализованы, а другие лишь подразумеваются, чудятся, мнятся... Вот важнейший коллективный образ «девиц-красавиц», подружек Ольги, сверстниц Татьяны – на провинциальной усадебной вечеринке; в танцевальном классе, у балетного «станка», под водительством строгой черной французской дамы-танцмейстера с жезлом – Людмила Максакова.

## Pro настоящее



Они же – крепостные дворовые девушки, повязанные платками, с соленьями и вареньями в руках перед путешествием Лариных в Москву. Они же – «богини царственной Невы», лилейно белые дамы на петербургском балу, невесты под вуалями или бледные «девы-виллисы», обитательницы северной столицы. (Как и в предшествующей «Пристанн», этот «хоркордебалет» – связующее звено спектакля.)

Есть иное, другое воплощение у Татьяны, которую молодая Ольга Лерман, одна из самых «балетных» в труппе, играет прозрачно и чисто, в поэтической верности характеру и возрасту; играет еще и «скромной сельской Музой», которая однажды явилась Поэту. Но вот в эпизоде сна бесшумно и медленно выходит Дама в синем платье и плаще, в серебряно-розовом парике и, лаская, увлекая, словно добрая сказочница – ребенку, рассказывает (не декламирует, не читает) Татьяне – ее сон. Кто эта дама – виденье, мираж?.. А может быть, сама пушкинская «милая Таня», какой она станет через много лет? Слышим глубокий и мягкий, гортанный голос Борисовой. Видим невероятно молодое, все еще прекрасное лицо. Узнаем грациозный и уверенный шаг. Овации на выходе, овации на уходе актрисы. Ощущение покоя, заслуженно высокого почитания, величия и власти на родной сцене. В мгновения думается о том, какой потрясающей Татьяной была бы Борисова, сыграй она эту роль в молодые годы. И о том, что еще долго в нашем театре не повторится подобная артистическая судьба.

А у Гусара в выцветшем от времени мундире с эполетами, с неизменным бокалом



С. Маковецкий –  
Евгений Онегин

В. Добронравов –  
Евгений Онегин,  
Н. Винокурова – Ольга

О. Макаров – Ленский

О. Лерман – Татьяна

Л. Максакова –  
Танцмейстер

в руке – буквального двойника нет. Но есть «эхо»: благословенная пушкинская юность в Царском селе, с друзьями-военными, гениальным «безумцем» Чаадаевым, дружескими пирушками, шампанским и «пуншем огневым»... Гусар-отставник носит очки старинного образца, еле видные в тонкой оправе. Не такие ли, как у старшего пушкинского друга, Петра Вяземского? Или у трагического творца бессмертной комедии Александра Грибоедова? Не помня, не зная об этом, Владимир Вдовиченков вряд ли сыграл бы своего героя (лицо, в поэме отсутствующее) с такой пленительной мужской свободой; насмешливым и умным свидетелем жизни старшего и молодого Онегиных, не комментатором, а человеком с сердцем.

Благодаря окликаниям и «двойникам» спектакль допускает на сцену не только многолюдство и живую заселенность поэмы, но – пушкинский мир и век.

Гусар – Вдовиченков вводит нас в большой и малый круг пушкинского общения.



Хор девушек-сверстниц, «товарок» Татьяны по девичьей судьбе с мечтаниями, гаданиями, ожиданиями суженого-ряженого, – в среду обитания героини; преображаясь, обозначает географию ее жизни – в глуши равнинной провинциальной (у Пушкина – «степной») России, в Москве и Петербурге.

В обратной (ностальгической) перспективе видения, в ритмах, неожиданно медленных для Поэта, главное слово которого было – «Пора!», который весь был порыв и стремление, заметно влияние пушкинских элегий, их меланхолии и печали. (Автор даже опасался, как бы «чувство уныния» не «поглотило все прочия») (См. А.С. Пушкин. Указ. соч.) Но на четырехчасовом представлении – «во снах и грезах» – не скучно. Грусть постоянным «эхом» имеет душевную веселость поэта, его гениальную ребячливость, летучее озорство. Эпизоды поэтические, патетические прерываются забавными и смешными.

На пустой сумеречной сцене выразительны проходы персонажей из дальнего угла, по диагонали – в противоположный, ближний к зрителю, к рампе, на яркий свет, на всеобщее обозрение. И отступления к темному зеркалу – схорониться или в поисках защиты, опоры. Там, в эпизоде именин, словно подстреленная птица, – всматриваясь и не постигая ссоры друзей, мечется Татьяна. Туда, перед тем как послать погибельный вызов Онегину, в запредельную могильную мглу отступает Ленский, потрясенный вероломством любимой и предательством друга. Гротеска (как приема наивысшей емкости и концентрации) в спектакле нет. Есть гротескное обострение



«Девицы-красавицы»

В. Симонов – Ленский,  
М. Волкова – Ольга



В. Вдовиченков – Гусар  
в отставке

типов, гротескный ход – монтаж противоположностей (изысканного, утонченного и жизненного, прозаического, житейского). В этом – отблеск великой пушкинской простоты.

В переаншлаговом зале люди хорошо смеются – легким, радостным, благодарным смехом. Смех, который столь часто свидетельствует об оуплении нынешних, порядком испорченных зрителей, их девственной неготовности к театру (особенно – молодежи), здесь – лекарство от пошлости и сентимента.

«...Боюсь: брусничная вода / Мне не наделала б вреда», – говорит Онегин Ленскому после первого посещения Лариных. Фраза, брошенная в беглом разговоре, на зимней дороге домой, чуть тронутая ядом насмешки, послужила рождению забавной интермедии. Брусничную воду черпают из жбана и медленно носят в глиняной крынке с одного края сцены на другой; раз, второй и третий потчуют ею столичного гостя. Он пьет невозмутимо, до дна, но на четвертый раз, в точности повторяя

бессловесный «ритуал», настойчиво принимается угощать одного из гостей, пока тот в страхе не убегает за кулисы.

Девичьи-провинциалки на вечеринке у Лариных вместе со стульями ездят из конца в конец сцены вслед за «столичной штучкой» – молодым Онегиным, неотступно глазуют на завидного жениха. Едва прибыв в Москву златоглавую, они (Татьяна в их числе) отправляются к «куаферу» и, замирая от робости, дают остричь свои «провинциальные», немодные косы. (В спектакле их отрубают то ли тесаком, то ли саблей, почти так, как Петр Великий рубил топором бороды боярам-консерваторам.)

В спектакле много изящно пародийного, тонкой карикатуры. В ее пределах, не став ни грубым, ни пошлым, не впадая в легко доступное («капустническое») преувеличение играет Виктор Добронравов молодого Онегина – гордеца и позера с запрокинутым бесстрастным лицом, в черном шелковом цилиндре и черном, «траурном» пальто до пят.

Ход «от автора», от пушкинского текста открыто заявлен. (В эпизоде гадания сестры Ларины подвешивают над огнем на шнурке книгу, в ней надеясь прочитать свою судьбу. Во время посещения дома Онегина, Татьяна перелистывает фолианты из его библиотеки, раскладывает их вдоль рампы, а ветер врывается и подымает страницы дыбом, как будто бы тоже «перечитывая» их.)

Авторские подсказки, скрытые «ремарки» режиссер «вычитывает», реализует, досочиняет. Едва старший, усталый, разочарованный Онегин признается: «...Письмо я бережно храню...», как набегают девицы (из прошлого, из его и татьяниной молодости), выхватывают листок, начинают читать, отнимать друг у друга. Нечаянно порвали бумагу и испугались. Виновато, на цыпочках возвращаются к Онегину и по кусочкам отдают ему послание. Гусар-спутник выносит рамку. Онегин бережно складывает под стеклом клочки и бережно, как икону, вешает на стену свидетельство пропущенного счастья...

Усвоившие с «младых ногтей», что «Татьяна – русская душой...», мы не помним, что у Пушкина сказано: «она по-русски плохо знала,



Ю. Борисова – «Сон Татьяны»

/ Журналов наших не читала, / И выражалась с трудом / На языке своем родном...». Мы в свое время это пропустили, а Туминас – нашел и напомнил. Возникло уморительное чтение письма в прозаическом подстрочном переводе с французского на родимый – отечественный.

При укорененности в тексте вольное режиссерское сочинительство переполняет спектакль. Бал на именинах Татьяны – провинциальный, с презентами-подношениями, развернут в обширное представление. Героиня сидит на помосте. У ее ног – домодельная картина с изображением романтической дубравы. Вместо танцев – пение. Девичьи-гости выходят и по очереди исполняют каждая свой романс: «Стонет сизый голубочек», «О, не целуй меня», «Первый раз тебя увидел...», «Старый муж, грозный муж...», и, конечно же, дуэт с тенором-партнером «Мой миленький дружок, любезный пастушок...». Одна из девушек выскакивает без очереди, чтобы низким контральто, со страстью прокричать: «О, не целуй меня, твои лобзанья...», но ее тотчас утаскивают назад, в гущу гостей. Получается что-то вроде домашнего концерта. Романсов – трогательных, сентиментальных, наивно чувственных; старинных, русских, французских, спетых нарочито по-любительски, старательно и неумело, (хотя среди нынешней



вахтанговской молодежи есть отличные певцы и певицы), пожалуй, и многовато. Но большой балльный эпизод так прелестен, так легко отсылает к давним музыкальным сентиментальным временам и именам – Нелединскому-Мелецкому, Верстовскому, Виельгорскому, что можно слушать и смотреть без конца.

Очевидна метафорическая емкость простых, даже простодушных сценок и сцен. Они содержательны и «атмосферны», рожают множество ассоциаций, в том числе и сложных. В них не единственный, утилитарный (без оттеночный) смысл, что Пушкину противопоказано, а многие смыслы, которые наплывают, ширятся, например, в эпизоде с вареньем на балу.

В белом платье-тунике, с бриллиантовой ниткой в волосах, бесстрашием и мраморностью напоминая античную богиню, выходит Татьяна – уже новая, столичная, а не провинциальная. Садится на скамью у кулисы, осторожно оглядывается, протягивает руку и вынимает загодя спрятанную банку с вареньем и деревянную ложку. С ребяческим удовольствием начинает есть, на мгновения становясь прежней, «деревенской», усадебной Таней. В глубине сцены появляется пожилой господин во фраке – Князь – Юрий Шлыков. Наблюдает, подходит, садится рядом. Он и она посмотрели друг на друга. Помедлив, Татьяна извлекает из «укрытия» вторую ложку. Теперь они оба едят варенье. Потом он бережно, с ложки принимается угощать юную, странную, новую знакомую. Полакомившись, они возвращают банку на место. Татьяна берет Князя под руку. Они уходят. И это – начало его любви к ней. А для нее – наступление новой жизни.

В странных, невероятных фантазиях режиссера все (или почти все) связано между собой. Даже игрушечный медведь – подарок Ленского имениннице Татьяне, потом – Медведь ее сна – повторяется в финале. «Навечно верная» и навечно потерявшая любовь она закружит по сцене с большим чучелом Мишки. Так бывает лишь у мастеров, а Туминас – Мастер. Но дивись не этому, а тому, что при всей своей «иноземности», он обладает даром улавливать смыслы (подробности, черты), особенно дорогие для нас, русских.

От одних только валенок-чесанок, которые под кисейные платья, перед балом, второпях натягивают на ножки девицы-красавицы, рождается ощущение провинциальной глупинки, русской зимы, старины, нашей истории. (Российские императрицы – Елизавета, дочь Петра, тоже носила валенки под кринолином. Потому что понизу, из-под дверей, по дворцовым наборным паркетам, в жарко натопленные залы шел холод.) И снова «эхо» в спектакле множится и окликает.

Вот крепко сколоченный, низкий возок, в котором в Москву на «ярмарку невест» поедет Татьяна. Тускло светят по его углам старинные, прямоугольные фонари. Возница щелкает кнутом. Возок чуть перекошен, словно поставлен на ухабы (пушкинское – «Теперь у нас дороги плохи...»), и через мгновение двинется по заснеженной российской равнине, по дороге длиною в «семь суток». Дворовые девушки залезут внутрь его, встанут тесно; дверь (деревянная стенка) закроется, раздастся стук молотка. (Политизированному критику привиделся «ГУЛАГ». Мне – тень и отзвук чеховского «Вишневого сада», так же покидаемого навек, «предаваемого» хозяевами...) А может быть, это вовсе и не возок, а крытые зимние санки, в которых молодой, двадцатичетырехлетний Пушкин, в пору своей «северной» ссылки в Михайловское «летал» и несся по зимним холмам над Соротью вместе с юными соседками из Тригорского? Или это киргизская степная кибитка из «Капитанской дочки»? А может быть та, из которой Поэту привиделись Бесы?

В «Евгении Онегине» бесов нет. Есть озорной ушастый заяц. Он прыгает и бегаёт, его не догнать и не достать из ружья. То ли явь, то ли сон усталого ямщика, то ли «эхо» давней истории, случившейся с Поэтом, который, соскучившись в михайловском заточении, решил бежать в недалёкий Петербург, но по дороге встретил зайца, что считалось дурным знаком. Пушкин повернул назад, а если бы продолжил путешествие, то угодил бы прямо в гущу восстания, к друзьям-декабристам на Сенатскую площадь.

Спектакль – из тех редких на сегодняшней российской сцене, которые хочется

разгадывать и записывать в подробностях для будущих зрителей, которые его уже не увидят, как доказательство того, что во времена воинствующего театрального дилетантизма было возможно противостояние талантливого человека «морovому поветрию» имитаторов и фальсификаторов от театра.

Не каждый имеет право на Пушкина театрального. Боже упаси, подступаться к Гению, в поэме которого – бездна мастерства, современным неумехам-говорунам, «физикам и филологам» от режиссуры.

Замечен некоторый повтор сценографического решения из предыдущей «Пристаней». Снова – минимум аксессуаров. Зеркало в глубине, балетный станок с белой балериной-лебедем (обещание красоты или знак красоты недоступной, божественной, как у Мадонн на старых полотнах, которую почитал и любил Поэт). Чуть виден серый каменный портал. Есть стол и кресло, в котором полулежит, закрывшись воротником до подбородка, старший Онегин. Свою девичью постель Татьяна тащит на сцену сама. Выносят и белую садовую

скамью, возле которой произойдет объяснение героев.

Думается, однако, что это не повтор, а необходимый Туминасу тип павильона, который соответствует сложившемуся, уже узнаваемому типу его спектакля.

Пространство освобождено для света, музыки и претворенных, реализованных ритмов. Они для режиссера имеют значение большее, чем для других и многих, как начала формообразующие, обеспечивающие цельность.

Мы привыкли к мелодическому богатству Фаустаса Латенаса, однако на этот раз композитор присутствует скупко; прежде всего, как организатор ритмов и времени. В программке также названы Чайковский и Шостакович. Но Чайковского совсем мало. Постановщик не скрывает желания освободиться от «нежного гнета» оперы-легенды. Поэтому у него нет Татьяны – элегической «оперной» девы, при свече, с полураспущенной косой склонившейся над письмом к Онегину. Есть «пламя», «шум и

Сцена из спектакля.  
«Белые невесты»



блеск в очах», «волшебный яд желаний»; «девочка юная», которая мечется по кровати, колотит кулачком подушку. Музыки на этот раз намного меньше, чем обычно в работах режиссера. Но и тогда, когда ее нет, она ощущается. Как будто бы спектакль рождался под нее, а потом ее убрали.

Пространство открыто для красоты. (Странно, но красивый эпизод на качелях, которые вместе с невестами и вуалями медленно поднимаются в высоту и замирают в неподвижности, вызвал раздражение влиятельного Романа Должанского и его сотоварищей обоих полов, энтузиастов безобразного на сегодняшней российской сцене. Между тем, в почти балетной этой «вставке» – не сладость «красивости» и не любование красотой, но концентрация стиля, петербургской мертвенности, давящей «эстетической формы».)

Пространство пусто потому, что оно освобождено для актера. Туминас успел узнать возможности замечательной на сегодняшний день труппы – в ее старшем (уже немногочисленном), среднем – (множественном) и младшем, обильном на дарования, поколениях. Многие в его спектакле сотворено для актера и актером, которому дышится вольно, которого ничто не теснит, а в камуфляже, в аксессуарных «подпорках» разносторонние умельцы-вахтанговцы (певцы, танцоры, декламаторы, пантомимисты, мастера слова) не нуждаются. Взаимное увлечение постановщика и исполнителей ощутимо, изливается со сцены в зал. В полуразоренном российском театральном ландшафте коллектив являет собой редкий пример счастливого Дома.

В большом спектакле всем есть место. И звонкой, кудрявой, черноволосой (а не белокурой) Ольге – Наталья Винокурова, с ее песенкой «Динь-динь-динь, колокольчик звенит...», с отчаянным воплем «Бедный Ленский!» после гибели поэта; с неожиданным аккордеоном в руках. Его отберут, когда кончится ее беззаботная юность.

И минутному эпизоду Галины Коноваловой – московской княжны Алины – нашлось время и место. После «Пристани» – еще один маленький триумф актрисы. За мгновения рождается образ исчерпывающей полноты. Вся белая – в



Г. Коновалова – московская кузина

муаровых одеждах, с бантом на взбитых волосах, с прямым негнушимся станом, старая княжна возникает живой цитатой аристократизма и вышколенности, столичной спеси и любезности, благоволения к провинциальным родственникам Лариным. Пушкинская фраза-жалоба: «Под старость жизнь такая гадость!», звучит у Коноваловой так по-женски, с досадой и злостью, что зал раздражается смехом и шумными аплодисментами.

Роль Онегина-старшего – Сергей Маковецкий – объемлет, определяет собой спектакль. В ней немного текста (хоть и больше, чем у Онегина-молодого). Актер естественно, живо, умно произносит разреженные паузами и перемещениями строфы и фразы. В согласии с «идеями» постановщика, просвечивает их прозой (так же как и лучшие из исполнителей), в свою очередь отдавая дань пушкинской простоте.

Пространных поэтических монологов-монологитов у Маковецкого, как и в спектакле, мало, они не слишком заметны, а может быть, – не до конца удались. (Есть, однако, впечатляющее





«монологическое вторжение», когда вслед за Борисовой, в радиозаписи, по-иному, чем она, – распевно и пафосно, следуя правилам «классического» исполнения, соблюдая пушкинские ритмы и как бы представительствуя от великой российской культуры, Иннокентий Смоктуновский читает сон Татьяны.)

Но нужно обладать масштабом, магией, мужской аурой Маковецкого, чтобы так существовать в паузах, в неподвижности раздумья, как это делает выдающийся актер, у которого молчание «громче крика», а время «заколдовано» и остановилось. С ним входит в спектакль мелодика истекающей жизни, не состоявшейся судьбы, пропущенной любви. Онегин–Маковецкий чуть ли не вдвое старше пушкинского, и потому подведение итогов у него – безнадежней, беспросветней, тоскливей. Все уже свершилось и ничего поправить нельзя.

Тема смерти органически возникает. Она присутствует в патриархальном эпизоде стариков Лариных. Когда проговорив известную фразу о Татьяне, которая «в семье своей родной казалась девочкой чужой», подозрительно и ревниво взглянув на жену, запоздало усомнившись в ее верности (и вызвав этим веселье в зале); после слов о конце собственной земной жизни, отец – Алексей Кузнецов, «простой и добрый барин», «господний раб и бригадир» поднимается со скамьи, оставляя свою старенькую Бавкиду, бывшую Клариссу, на вечное одиночество, делает несколько неуверенных шагов и недоуменно смотрит на нас. Со страхом и тоской, как всякий человек, который «уходит», спрашивает беззвучно, – что там, за порогом бытия?

Смерть – в танце-топотании ее «равнодушных арбитров», секунданта Ленского. Привычно, с увлечением и не задумываясь о том, что сейчас произойдет, они трамбуют (невидимый) снег перед дуэлью.

Реальность смерти, физическое ее ощущение – в эпизоде гибели Ленского – Василий Симонов. Убитый Поэт не падает, а остается сидеть, отвернувшись от нас, опершись рукой о помост, опустив кудрявую голову на грудь, похожий на свое надгробие. Его раздевают до пояса. Метельный вихрь выбрасывает снежные

охапки. Поэт медленно застывает под метелью. Не слишком бережно его взваливают на санки и увозят (уволакивают) прочь со сцены – сиротливого, одинокого, беззащитного (как и убитого на дуэли Пушкина – в ночи, в гробу, на санях, на рогоже, тайно отправленного из Петербурга в Михайловское).

Не смерть, а мертвенность, прижизненное омертвление – в Онегине–Маковецком. В нем – кульминация, но не безнадежность, не финал, а незавершенность, открытость вечной темы. Ее владычества в спектакле нет. Тем более, что через давно известный (бесценный для многих поколений) пушкинский сюжет она дана в нераздельности с жизнью, любовью, весельем; способностью человека терпеть и надеяться. Каждый волен толковать ее по-своему.

Замечания и пожелания спектаклю подобного класса вроде бы и неуместны, хотя можно сказать о некоторой режиссерской переизбыточности его. Зачем, к примеру, лохматая женщина-девочка с домрой? (Кстати, и не действующая, а лишь приходящая и уходящая.) Зачем пританцовывающая старушка в чепце, которую путаешь с няней Татьяны? Необходим ли парень-танцор, хоть он и прыгает хорошо?

Людмила Максакова – первоклассная мастерица, – забавно играет няньку, которая «востра» и курит папиросы. И ее танцмейстерша – не до конца состарившаяся Пиковая дама, с жестким, жестяным голосом и стокаттированной французской речью, – тоже хороша. Но зачем еще и дама-секундант, третья в спектакле, кроме двух мужчин, которая выносит ящик с пистолетами? И совсем лишняя – дама-смерть, которая ложится на лавку посреди сцены и лежит, отбросив палку, пугая мертвым телом чуть ли не половину акта. Стихи Пушкина Максаковой тоже читать необязательно. Тем более, что до нее – и прелестно – это сделали Борисова и Смоктуновский.

Однако, вне зависимости от названных и не названных сокращений, которые сделать легко, спектакль Римаса Туминаса останется первым, главным и радостным событием года.

**Фото из архива театра**