Смелянский А. М. **Наши собеседники: Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70‑х годов**. М.: Искусство, 1981. 367 с.

*От автора* 7 [Читать](#_TOC273045019)

Глава первая. А. С. Грибоедов 11 [Читать](#_TOC273045020)

Глава вторая. Н. В. Гоголь 43 [Читать](#_TOC273045021)

Глава третья. А. Н. Островский 91 [Читать](#_TOC273045022)

Глава четвертая. И. С. Тургенев 135 [Читать](#_TOC273045023)

Глава пятая. М. Е. Салтыков-Щедрин 149 [Читать](#_TOC273045024)

Глава шестая. Л. Н. Толстой 183 [Читать](#_TOC273045025)

Глава седьмая. Ф. М. Достоевский 221 [Читать](#_TOC273045026)

Глава восьмая. А. П. Чехов 267 [Читать](#_TOC273045027)

Глава девятая. А. М. Горький 307 [Читать](#_TOC273045028)

*Вместо заключения* 347 [Читать](#_TOC273045029)

# **{7}** От автора

В книге речь пойдет о том, как отразилась и была понята в театре 70‑х годов русская классика. Десятилетие, в котором скрестились творческие усилия разных поколений, уже предстает перед нами как некое завершенное и внутренне определившееся единство. Пришла пора осмыслить опыт «семидесятников», не обходя ни кризисных явлений, ни свершений, возникших не на пустом месте.

А. Блок писал о театре как области, про которую «прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью». Диалогу с классикой это обстоятельство придает особую остроту. Вступая в такой диалог, современные мастера подключаются как бы к току высокого напряжения. Не в тиши кабинета или библиотеки, но под слепящими лучами прожекторов, при соборном переживании зала протекает миссия духовного посредничества. Художник просвечивается, как на рентгене. Общество с кровной заинтересованностью следит за характером диалога и за его результатами. Это вполне понятно, ибо, как известно, мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам настоящее и намекнуло о будущем.

Вопрос современного прочтения классики всегда был ключевым, окрашиваясь в цвета новой эпохи: и тогда, когда голосу старого автора необходимо было попасть в «созвучие Революции», и тогда, когда открывали общечеловеческое содержание классики, и даже тогда, когда ей отводили место «многоуважаемого шкапа», — во всех случаях возможности художников определялись не только их дарованиями, но и потребностями времени, современной им культуры.

Так произошло и в 70‑е годы. В это десятилетие спорили не о том, надо ли Чехова или Достоевского ставить «современно». На этом уже сходились все. Спор шел о том, что значит «современно». Мы определяли рамки режиссерской свободы и своеволия по отношению к тексту, выясняли характер содержания театральных форм — каналов связи, по которым шло общение с классикой.

Споры часто были острыми, переходили «на личности». При этом не всегда брали в расчет, что сами способы прочтения классики, победы и срывы на этом пути являются не только фактами биографии того или иного режиссера.

Сознание современных художников во многих решающих моментах было определено характером наших отношений с культурой прошлого, подготовленных исторически. Эту историчность происходящего на глазах мы далеко не всегда улавливали, то впадая в ностальгию по легендарным временам театра, то превознося современное слово как последнее и окончательное.

{8} Книга возникла из стремления рассмотреть проблему исторически как главу меж глав, как событие меж событий. Нам хотелось, чтобы рассказ о постановках классики в пределах одного десятилетия стал отражением современной театральной культуры: в диалоге с прошлым уровень нашего театра проявляется с особой наглядностью.

В последние годы были сделаны превосходные портреты отдельных постановок классики и того, что принято называть театром классического автора. Без этих работ наша книга просто не могла бы возникнуть. Однако создание группового портрета писателей минувшего века в театральном интерьере 70‑х годов оказалось делом новым и достаточно сложным. Нелегко было прежде всего найти принцип развертывания еще горячего, пестрого, порой не осмысленного и даже не замеченного критикой материала. Таким принципом в конце концов стало «сравнительное жизнеописание» спектаклей, созданных разными режиссерами по одной и той же пьесе. Принцип этот выдержан по возможности полно внутри каждой главы, посвященной театру того или иного драматурга.

Избранный метод подсказан логикой самой театральной ситуации, которая обрела ряд новых признаков. В середине 60‑х годов Г. Товстоногов, как об очевидном факте, писал, что «известия о постановке “Грозы” или “Горя от ума” на сцене какого-либо советского театра стали сенсацией», что «постепенное исчезновение ее [классики. — *А. С*.] из жизни театра грозит нам душевным обеднением». Столь же очевидно и не требует пояснений, что в 70‑е годы отечественная классика была не только освоена в самых различных ее срезах и направлениях, но в чем-то даже потеснила современные пьесы, выдвинувшись на авансцену театральной жизни.

Массовый поход режиссуры «за классикой» не был явлением однозначным. Свои проблемы вставали и перед теми, у кого опыт общения с классикой исчислялся десятилетиями, и перед теми, кто неофитски причащался к культуре прошлого.

В 70‑е годы этот диалог, развиваясь вширь, захватывая в свой круг поток инсценировок прозы, дополнивших относительно небольшой корпус нашей драматургической классики, вдруг резко и довольно неожиданно сосредоточился на пространстве некоторых излюбленных пьес. Конечно, во все времена театр был пристрастным, выбирая собеседников. Конечно, и прежде настойчиво ставили и открывали одну великую пьесу, как бы не замечая других. Но, пожалуй, никогда еще не было такого обилия одновременных или следующих друг за другом постановок одной и той же пьесы, часто на соседних сценах. Никогда еще в таком количестве, просто пожаром, не шел чеховский «Иванов», хотя и эта пьеса имела не столь давнюю и блестящую историю. Идеи созревали одновременно, как груши в садах. Спектакли по одной и той же пьесе следовали в геометрической {9} прогрессии. С каким-то странным упорством художники пробивались к одному источнику, будто иссякали все другие запасы.

Тут была, конечно, и определенная реактивность самого искусства театра, порой идущего не от наличия собственных идеи у художника, а от желания оспорить предшественника. Но было бы непростительным легкомыслием не заметить за сериями постановок одной пьесы качественно новой ситуации в диалоге с классикой. Придав постановкам давних драм характер привычного дела, резко расширив круг собеседников, театр 70‑х годов затем совершил «скачок»: концентрация диалога, его избирательность, «хоровое» прочтение одного сюжета шли уже не от бедности, но от накопленного богатства. Так в насыщенном растворе выпадают кристаллы. В этих «кристаллах» театр ориентировал зрителя не просто на раскрытие той или иной пьесы, «созвучной современности». Он открывал разные смысловые модели одной и той же пьесы, созвучные разным устремлениям внутри нашего времени. Содержание произведения виделось по-разному, и это уже не шокировало наше сознание, а утверждало в нем представление о неисчерпаемом богатстве классики, утверждало способность ее ответить на различные вопросы современной культуры, тоже не однородной, но, как и любая культура, диалогической.

Спектакли не только полемизировали между собой, но и по-разному отвечали своим ближайшим и отдаленным предшественникам. В магнитном поле влияний современников и предшественников конфликт классической пьесы менял русло.

Само понятие диалога стало наполняться особым смыслом. Диалог стал противостоять монологической исповедальности, которой старый автор нужен в основном как рупор, усиливающий собственный голос. На смену монологизму, где «чужое слово» классика не является равноправным, во всяком случае таким, которое могло бы решительным образом повлиять на современное сознание, с великим трудом пробивалась идея подлинного диалога как единственно жизнеспособной формы общения с классикой. Созревание такого диалога на сцене было лишь частным выражением исторической потребности в равноправном и свободном разговоре с прошлым, которая действовала на пространстве всей нашей культуры.

Рассказу о том, как эта потребность прокладывала себе дорогу в режиссерском театре 70‑х годов, и будет посвящена книга. Ее герои — художники современного театра и русские писатели прошлого века. В книге представлены далеко не все режиссеры, что ставили русскую классику, и далеко не все классические пьесы и инсценировки прозы, что обрели жизнь на сцене 70‑х годов. Совершенно не стремясь к такой полноте, мы хотели по возможности резко прочертить контуры самой проблемы «растущего смысла» классики как она встала перед нашим театром минувшего десятилетия.

# **{11}** Глава перваяА. С. Грибоедов

В романе Ф. Достоевского «Подросток» есть восприятие любительского спектакля «Горе от ума» и Чацкого в нем глазами ребенка. «Я, конечно, понимал только то, что *она ему* изменила, что над ним смеются глупые и недостойные пальца на ноге его люди. Когда он декламировал на бале, я понимал, что он унижен и оскорблен, что он укоряет всех этих жалких людей, но что он — велик, велик!»

Это — неосложненное восприятие детского сознания. В том же романе Версилов, как раз игравший Чацкого в любительском спектакле, в исповеди сыну скажет о грибоедовском герое «по-взрослому», через призму всей русской истории: «У нас создался веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех… Он хранит в себе будущее России. Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее — но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут — мало, вознегодуют, что на тысячу человек истрачено столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало». В подготовительных набросках к роману «Подросток» Чацкий как раз назван первым среди этой «тысячи».

На протяжении целого века русский театр смотрел на грибоедовскую комедию как бы «детскими» глазами. В этом была своя правота и простота, та самая простота, что есть в известном плане комедии, начертанном автором: «Девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку». Такая простота, правда, вызывала иногда нарекания лучших зрителей, выносивших из зала «мильон терзаний» от зрелища того, как играли и понимали {12} пьесу. На многие десятилетия оскопленная цензурой комедия утрачивала на подмостках театра масштаб сюжета, свой исторический и политический смысл. Утрачивала их с той быстротой, с какой в самой действительности в один очень холодный декабрьский день «перестали существовать люди двадцатых годов с их прыгающей походкой». Очень быстро был утерян шифр странного поведения Чацкого, этого «обличителя на балу». Было утеряно и важное, строящее пьесу ощущение комичности положения героя, мечущего бисер перед московскими тетушками.

Театр обошел известные пушкинские сомнения в характере героя первой национальной комедии. Отрицание Чацкого «людьми 40‑х годов», яростная атака против него, предпринятая «нигилистами» 60‑х, осанна, пропетая «единственно истинно героическому лицу русской литературы» А. Григорьевым, мудрость психологического истолкования комедии, привнесенная Гончаровым, размышления Достоевского о том, что грибоедовский герой — исходная болевая точка русского «скитальческого» сознания, оторванного от родной почвы, — все эти этапы осмысления пьесы, которые были одновременно и этапами самосознания общества, мало отразились на сценическом воплощении «Горя от ума». Театр создал свою, со временем ставшую классической модель истолкования пьесы, и внутри этой модели нравоописательного Грибоедова сменяли друг друга блестящие исполнители, создавались великолепные образцы, менялись какие-то частности, переставлялись акценты, но существо подхода оставалось неизменным.

Б. Алперс, выясняя типологию сценических решений комедии напишет, что и спектакль МХТ в начале века с его идеей «интимного Чацкого» был определен в конце концов той же классической нравоописательной моделью, только делал иной акцент в понимании истоков «горя». Это не совсем так. Немирович-Данченко действительно не столько усложнял традиционный подход к пьесе, сколько упрощал его, возвращал к первооснове: богатство искали в простоте грибоедовского плана, все в том же парадоксе о девушке, что предпочла дурака умному человеку. Однако именно в этом спектакле возник новый Чацкий XX века — Качалов — и ему суждено было первым выслушать ропот возмущения, что через несколько десятилетий упадет и на тех Чацких, которые будут вслед за ним пробиваться к первоисточнику.

{13} В недавно изданных мемуарах старого актера Н. Глумова приведен характерный эпизод, связанный с восприятием Качалова — Чацкого зрителем начала века, воспитанным на Остужеве, на традициях Малого театра. «Истеричный, плаксивый, нервный, погруженный целиком в любовную драму, сменивший плавную благозвучную читку стиха на психологические паузы и рубленую прозу», — так воспринимается этот Чацкий. И когда в финале Качалов вытирал платком проступившие слезы, сосед — товарищ гимназиста Глумова, тоже отравленный сладостным ядом Остужева, — бросил, скандируя: «Раз‑маз‑ня!»

Он почувствовал в новом Чацком дух перемен.

Великая комедия менялась вместе со временем. Язык пьесы давно стал «темным», его надо было «учить» и восстанавливать. Надо было постичь и окликнуть из небытия людей с «прыгающей походкой».

«Благо было тем, кто псами лег в двадцатые годы, молодыми и гордыми псами, со звонкими рыжими баками.

Как страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь!

… Время бродило.

Всегда в крови бродит время, у каждого периода есть свой вид брожения.

Было в двадцатых годах винное брожение — Пушкин.

Грибоедов был уксусным брожением» (Ю. Тынянов).

Первый Чацкий XX века почуял «уксусное брожение» комедии. В крови «интимного Чацкого» бродил новый век. Тут подспудно звучало то самое волнение, переходящее в безумную тревогу, о котором в связи с Грибоедовым и Гоголем будет говорить А. Блок в 1918 году: «Трагические прозрения Грибоедова и Гоголя остались… их конем не объехать».

## 1

Три постановки грибоедовской пьесы появились в середине 70‑х годов, одна за другой. Оспаривая и развивая в духе своего времени наследие близких и дальних предшественников, каждая из этих постановок с разной степенью осознанности откликалась на основные театральные концепции комедии. Спектакль Малого театра, осуществленный В. Ивановым под художественным руководством М. Царева, пытался защитить, а в чем-то и обновить {14} классическую традицию, память о которой еще хранят подмостки великой сцены. Эраст Гарин, поставивший комедию в Театре-студии киноактера, не объявляя публично о своем намерении реконструировать мейерхольдовское «Горе уму», как это было в свое время с «Мандатом», тем не менее попытался через призму лирического воспоминания ввести некоторые идеи Мастера в сегодняшний театральный день. Наконец, и Валентин Плучек, биографически причастный той же мейерхольдовской традиции, дерзнул сочетать остроту последней с противоположным ей духом «интимного Чацкого», открытого в начале века.

Три версии старой пьесы на московской сцене не стали громкой сенсацией, подобно ленинградскому спектаклю 1962 года. Однако рожденные иным временем, они по-своему выразили новую ситуацию в диалоге с русской классикой.

Сценическая традиция в Малом театре — сила огромная и конструктивная. Вне преходящей моды и порой независимо от театрального развития, которое идет как бы само по себе, классика на этой сцене часто не столько слушает голос современности, сколько прислушивается к голосам предшественников, бережет их секреты, передаваемые из рук в руки. Когда в начале 60‑х годов Е. Симонов, тогда руководивший Малым театром, ставил грибоедовский спектакль, участники во главе с режиссером посетили А. А. Яблочкину, которой к тому времени было почти сто лет. Об этой встрече рассказывала накануне премьеры «Вечерняя Москва». Репортер процитировал основное пожелание актрисы, сыгравшей впервые Софью еще в 1888 году: «Говорят, сейчас по-разному играют “Горе от ума”. Вы уж, пожалуйста, не мучайте наших актеров выдумками. Пусть играют по-грибоедовски, как в Малом театре». Режиссер, как сказано в этой же заметке, заверил старейшую актрису, что они будут стараться играть без выдумок, под которыми, надо полагать, имелось в виду не что иное, как спектакль БДТ (напомним, что в сезоне 1962 года, когда Карнович-Валуа вышел на сцену в старинной манере объявить о представлении грибоедовской комедии в Ленинграде, она не шла ни в одном театре страны).

Проявив покладистость на словах, на деле Е. Симонов такой покорности не обнаружил. Начинались времена «выдумок», и театральная выдумка товстоноговского {15} спектакля была настолько дерзкой, что не заметить ее было нельзя. И обойти нельзя. Ученик вахтанговской школы вызов принял и дал сражение на поле, совершенно чуждом для Малого театра.

«Выдумка» ленинградской постановки заключалась в том, что Г. Товстоногов, поверив Пушкину, разорвал привычные для театра формы отношений Чацкого с фамусовским миром. Чацкий перестал метать бисер перед свиньями-современниками, взывая непосредственно к зрительскому соучастию и вмешательству. Так же поступали и его антагонисты. Комедия открылась как схватка живых и острых идей, а худощавый юноша, стоящий на авансцене, должен был отстоять свои идеи хотя бы ценой жизни. Г. Товстоногов не только поверил Пушкину, но и наделил Чацкого как бы пушкинскими глазами. С. Юрский через много лет вспомнит, как пришел за кулисы Э. Гарин и сказал, что в спектакле Мейерхольда по предложению режиссера он играл в Чацком Кюхлю, а «вы теперь играете Пушкина». Не случайно что спектакль некоторое время предварял пушкинский эпиграф тогда же Г. Бояджиев четко сформулировал: «Прежний Чацкий, первый красавец труппы с поставленным голосом {16} и уверенной аффектацией речей и поз, убит навсегда. Даже вспоминать о нем неловко». Г. Бояджиев поторопился. Он не учел великой живучести «гимназистов». Один из них — рядовой зритель — написал об С. Юрском так: «Неужели это Чацкий?! Да мог ли настоящий Чацкий падать, как истеричная институтка, в обморок? Неужели этот хилый, нервный, впечатлительный и слабый человек — Чацкий?» — «Раз‑маз‑ня!»

Как бы там ни было, Карнович-Валуа, объявивший, что «сегодня, 25 ноября года 1962, будет представлено “Горе от ума”», возвещал новую театральную эпоху для грибоедовской пьесы. В Малом театре это хорошо понимали и через несколько месяцев ответили по-своему.

Спектакль Малого театра не был картиной нравов. Режиссер не стал заниматься мелкими уточнениями внутри привычных от века характеров. «Горе от ума» было переполнено активной волевой режиссурой, стремительно выводившей главного героя прямо на Сенатскую площадь. Кроме того, Е. Симонов, вспомнив уроки Мейерхольда, населил спектакль множеством персонажей, косвенно упомянутых в тексте пьесы. Появились товарищи Чацкого, читающие вольнолюбивые стихи, появилась «девушка-минерва» и тот, про которого сказано «он турок или грек», Репетилов приводил с собой пьяную компанию словоблудов. Много и других неслыханных выдумок родилось на старейшей сцене. Но «святого» Е. Симонов не тронул: тогдашний премьер труппы Н. Подгорный декламировал с тем же пафосом, который предполагал канон. Возникло довольно причудливое сочетание. Попранная классическая традиция нравоописательного Грибоедова, снятая без достаточных на то внутренних оснований, мстила за себя. Патетика сталкивалась с водевильной путаницей, конфликт, устремленный ввысь, сразу сникал. Б. Алперс, не принимая ни ленинградской, ни московской версии «Горя от ума», резко съязвил: «Дорога к декабристам шла для Чацкого не через его конфликт с водевильным миром». Оставляя пока в стороне собственную концепцию критика, скажем, что в этом пункте он был прав. Спектакль не являл обновленного Грибоедова. Старая мудрость канона была в нем как-то уютнее новых «выдумок».

Прошло двенадцать лет, прежде чем в Малом театре решились вновь обратиться к Грибоедову. На этот раз в замысле особой дерзости не было. Напротив, судя по всему, создатели спектакля хотели подчеркнуть свою верность {17} давним заветам, а сегодняшний опыт ввести осторожно и без всякого эпатажа. Действие вернулось в традиционный павильон, на узорный паркет, к полукружию белых колонн, изразцам голландской печи, которые Чацкий, после долгих странствий воротясь, будет ощупывать холодными с дороги руками, отогреваясь в родных стенах.

Во всем спектакле было неистребимое чувство домашнего очага, тепла и уюта. Ряд исполнителей перешел в него из прежней постановки в свои же роли так, как входит нога в удобные и хорошо разношенные туфли. Та же Н. Корниенко играла Софью, той же агрессивной законодательницей являлась на бал старуха Хлестова — Е. Гоголева. Так же, «по-грибоедовски», как в давние времена Малого театра, игралась сцена бала, где плотно прижавшиеся друг к другу перепуганные гости взирали на стоящего поодаль у стенки вольнодумца. Все так же скалил зубы и заливался утробным смехом жеребец в аксельбантах полковник Скалозуб (Р. Филиппов). Все так же переводила стрелки часов и замирала от возможной барской «милости» крепостная девушка Лиза (Е. Глушенко). Бывший Чацкий — Н. Подгорный — стал Репетиловым. Переигравший в пьесе и Молчалина и Чацкого, {18} М. Царев теперь исполнял роль Фамусова (тоже не в первый раз). Это был давно обжитый родной и уютный дом, в котором изучены на ощупь каждый кирпичик, каждый переход, каждая модуляция голоса.

Только один актер пьесу изнутри не знал, никого и никогда в ней не играл, но ему-то и надлежало привнести в спектакль заряд новой жизни, без которого теперь не рисковали выходить на публику. «Выдумкой» спектакля оказался новый Чацкий — В. Соломин, актер молодого поколения и обновленной техники. Среднего роста, абсолютно не геройской внешности, глухой стеной отгороженный от романтического стихового распева своих предшественников, простоватый, русый, курносый, остроглазый и смешливый паренек — вот кому предстояло быть нашим посланцем в грибоедовской Москве. В мире, который олицетворял Фамусов.

{19} Столкновение между Фамусовым и Чацким стало не только традиционным содержанием конфликта, но и обрело дополнительный, чисто театральный и захватывающий интерес: два актерских поколения присматривались друг к другу и вступали в поединок. У каждого были свои аргументы, за каждым из них многое стояло.

Ни один из рецензентов спектакля не обошел первых минут пребывания Чацкого — Соломина на сцене. С разной степенью подробности, но с общим изумлением было описано, как вбежал нетерпеливый Чацкий, как стремительно бросился к своей любимой и… растянулся на полу. Эта ребяческая выдумка, этот демократический, снижающий и в то же время теплый штрих был встречен восторгом понимания и сочувствия. Давно санкционированная на иных сценах, на этой подобная вольность героя была как взрыв. Актер это прекрасно понимал. Развивая успех, он вынимал очки в тонкой оправе, надевал их и становился чем-то неуловимо похож на создателя комедии. Нам сразу давали понять, что Чацкий похож на Грибоедова, что он человечен, прост, но очень обидчив. Не встретив в Софье восторженной взаимности, он обиделся, и уже до конца спектакля. Очень скоро по какому-то неписаному закону театрального тяготения Соломин начал втягиваться в привычный стиль спектакля, для которого у него не было привычных средств. Выиграв, так сказать, дебют, затем в середине партии, когда началась маневренная позиционная война, когда «ферзь» — Софья была очарована своим «сахаром-медовичем», когда «конь» — Скалозуб раздавал направо и налево армейские остроты, а подвижные пешки-осведомители, отмеченные прямо на лацканах литерами N и D, сновали по блестящему паркету, Чацкий растерялся. Для такой борьбы он готов не был. Да, он пытался не декламировать, да, местами в его речи прорывались и подлинная боль и живой вздох негодования и злость, но все же Чацкий — Соломин серьезно ни с кем бороться не мог. Старого безоглядного пафоса не было. Новых обстоятельств, формирующих героя, в спектакле не возникало. Спрятавшись за лестницей и снова надев очки, чтобы получше разглядеть лицо предательства, он меланхолически и уныло выпевал в финале бессмертную строчку: «Молчалины блаженствуют на свете». Он не выкрикивал ее, как на площади. Он не бросал ее на весь мир, как то было в товстоноговском спектакле. Он вполне умещал свое открытие в пространстве прихожей.

{20} По поводу Молчалина Чацкий был не совсем прав. В этом спектакле блаженствовал не Молчалин — Б. Клюев, про которого можно было сказать лишь то, что один из критиков первого спектакля «Горе от ума» Н. Надеждин говорил про первого Молчалина Малого театра: «Домашнее животное, коего обыкновенные достоинства составляют смазливое личико, сладкая речь, спина гибкая, лоб медный». Ничего из того, что привнесли в этот характер полтора века, в течение которых домашнее животное с гибкой спиной и смазливой внешностью превратилось в одну из самых катастрофических фигур пьесы, — ничего из этого в портрет Молчалина взято не было. Он тихо нежится, ни на что особенно не претендуя. Блаженствует же на свете только один человек — Павел Афанасьевич Фамусов, блаженствует с таким вкусом, с таким аппетитом, с таким несравненным умением блаженствовать, как редко кто из Фамусовых отечественной сцены.

М. Щепкин считал, что роль Фамусова не его — бывший крепостной, «человек толпы», опасался, что «неродовитость» ставит его в совершенный разлад с ролью. М. Царев в первой же своей пробе роли с этой самой «природой» обошелся просто: он давал понять, что перед нами выскочка, бывший Молчалин, дорвавшийся до всего жадными руками и крепким затылком, таким, как у Максима Петровича, того самого «ваньки-встаньки», о подвигах которого на куртаге Фамусов рассказывает с холуйским упоением.

В роли Фамусова Царев создает совершенно законченную фигуру изысканнейшего мерзавца, знающего все тонкости общественной механики, обладающего стальной идейной и бытовой логикой, презрительным холопским по духу острословием и невиданной сладострастной способностью жить — блаженствовать на свете. Вспомнив формулу грибоедовской пьесы, данную Аполлоном Григорьевым, можно сказать и так: если вся комедия есть комедия о хамстве, то в нашем случае представлен хам высокого полета, так сказать, поэт хамства, приравненного им к здравому смыслу.

Несокрушимость, целый пласт жизненной философии, которой «здравый смысл» бесспорно обладает, — вот что неожиданно открылось в традиционном характере и вот чему должен был противостоять и противостоять не смог новый Чацкий. На почве «здравого смысла» Фамусов оказался неуязвим.

{21} Идеология Фамусова, как ее понял и раскрыл М. Царев, укоренена прежде всего в чувственной сфере. Фамусов — организм, насквозь пропитанный интересом к растительной жизни, вкусной еде, хорошенькой служанке. Он и Скалозуба предпочитает фитюльке Чацкому потому еще, что тот вымахал в два метра, что в нем пылает жаром ненасытная утроба, что он шутит, не мудрствуя лукаво. (Восторг перед будущим палачом декабристов для этого Фамусова, может быть, даже более важен, чем его конфликт с Чацким — и этот мотив угадан актером.) Никогда не напрягая голоса даже в патетических местах, вкусно перекатывая слова, как маслины во рту, пригибая кончик языка к альвеолам, Фамусов наслаждается стихом, его классическим распевом. Он демонстрирует давно утраченное нашей сценой чутье к поэтическому слову. Он говорит стихами естественно, как дышит, постигая тайну ниспадающих интонаций, произнося вместо «жена» — «жана», по-московски, и вынимая чувственное содержимое слова, как орешек из скорлупы. Чацкий проигрывает уже на этом поле. Хамское «умение пожить» противопоставляется благородной либеральной аскетичности. «Во вторник зван я на форе‑е‑ли» — это говорит поэт гастрономии. С таким же вкусом расскажет он историю о том, как вышел в люди Максим Петрович, человек «образцового ума и души». Монолог Фамусова становится центром роли. Тут открыто пиршество хамского жизнелюбия, имеющего бесконечные тонкости и оттенки. Еле уловимым движением лицевых мускулов актер покажет, как упавший вдругорядь затылком холоп был пожалован монаршей улыбкой, а потом на фразе: «изволили смеяться» — изобразит и этот монарший полусмех, созданный усилием двух челюстей, чуть приоткрывших парад ровных, как солдатский строй, светлых зубов. Фамусов воспринимает холуйскую жизнь как природно естественную. Даже короткое «скончался» произнесено было с упором на протяжно-сладостное «ча» — звукопись правильно и естественно завершенной жизни.

Монолог был обращен к Скалозубу, но по сути М. Царев адресовал его Чацкому, стоявшему с журналом поодаль. «Век минувший» был как бы спрессован актером в убийственных афоризмах о человеке, от которого требовали не «ума», а «смышленности». «Ну, как по-вашему? По-нашему, смышлен» — последнее слово становилось у М. Царева важнейшей категорией, вбирающей целую философию бытия. «Смышленность» одного века {22} противостояла уму нового поколения, лишенного еще опоры, только нарождавшегося и обреченного. Чацкий, имеющий, как сказано у Н. Надеждина, «меньше всех положительной истины», перед такой силой спасовал и в конце концов актер схватился за испытанную соломинку — начал отчаянно декламировать.

В прежнем спектакле Малого театра Чацкому — Подгорному противостоял суетливый и по-своему трогательный Фамусов — Ильинский. Б. Алперс резко отвергал работу И. Ильинского за «водевильность», а скорее всего, за эксцентризм, школу которого критик «закрыл» в известной своей статье 1936 года — «Конец эксцентрической школы». Конфликт между Фамусовым и Чацким измельчен был тогда не потому, что И. Ильинский играл эксцентрично и водевильно. Эксцентричность и водевильность были связаны с ощущением поражения Фамусова (сходно решал образ и Полицеймако на ленинградской сцене). Тогда исходили из того, что Фамусов уже слаб, но «фамусовская Москва» сильна.

Фамусов, как он сыгран в новом спектакле, чрезвычайно силен и совершенно не сломлен, он по праву возглавляет {23} «непобедимую когорту оптимистов», что впервые были открыты в мейерхольдовском «Горе уму». Обиженный простоватый Чацкий не мог быть серьезным противником для этого Фамусова. Он не стал таковым и для других героев. Софья представлена в спектакле просто хорошенькой, давно созревшей девушкой, удивленно рассматривающей, как мается перед ней человек. Чацкий не входил в конфликт и с Молчалиным, облитым презрением с самого начала. Не было у него соперника и в лице Скалозуба: Р. Филиппов замечательно играл монстра, персонажа кунсткамеры, но никак не главного военного деятеля будущей эпохи, шутника почище всех. Ничто не угрожало Чацкому и в Репетилове, одном из горьких вариантов его будущего. Правда, Н. Подгорный при первом своем появлении в спектакле многозначительно падал, наподобие Чацкого, и этой пародией как бы сближал их, но все же эта деталь была единична, обособлена и никак не связана с ходом спектакля.

Лишенный равноценной конфликтной среды, новый Чацкий Малого театра оказался один на один с Фамусовым. Один на один с матерым, смышленным волком, наделенным великолепной напевной читкой стиха, артикулированной ласкающе-хищным ртом. Историческое чутье и опыт М. Царева, актера «старой» школы, оказались беспощадно-точными. Прозаический Чацкий напрасно метал бисер.

## 2

Параллельное «жизнеописание» грибоедовского сюжета в Театре-студии киноактера прошло совершенно незамеченным. Критика будто подтвердила печальные строки Пушкина о том, что мы ленивы и нелюбопытны, сказанные именно в связи с судьбой автора «Горя от ума». Спектакль, поставленный первым мейерхольдовским Чацким, спектакль, где была сделана совершенно очевидная для людей театра попытка оживить некоторые излюбленные мотивы этапной работы Мастера, не был, кажется, удостоен ни единым печатным откликом. Эксперимент, проведенный на сцене странного «полукинотеатра», остался неразгаданным.

Между тем спектакль дает возможность поставить Ряд принципиальных вопросов, связанных не только с освоением классики, но и с кругом более общих проблем театральной культуры. Мы имеем здесь дело с важным {24} фактом влияния «чужого слова» режиссера, которое на сцене последних десятилетий занимает все более существенное место и требует изучения.

Живой театр, обращенный более, чем любое другое искусство, к сегодняшнему дню, с проблемой «чужого слова» во всем ее объеме столкнулся в XX веке в связи с формированием режиссерской профессии. Актерский театр прошлого этой проблемы не знал, представляя собой как бы общее хозяйство, в котором каждый брал то, что ему нужно. Переимчивость и простое заимствование приемов игры, обстановки и т. д. без указания источника не только не считались грехом или, выражаясь языком Станиславского, штампом, но, по существу, были нормой, регулирующей уровень театрального искусства. Для того чтобы в начале века на какой-нибудь периферийной афише указали, что спектакль поставлен по мизансценам Художественного театра, должна была произойти сценическая революция, утвердившая авторское право режиссера.

Эта революция не только выдвинула личность режиссера как художника-творца, маркировавшего все компоненты зрелища, но и поставила проблему «чужого слова» в более широком аспекте взаимоотношений с различными театральными системами прошлого. Понятно, что именно в постановках классики режиссеры с этим столкнулись с особенной остротой и решали эту проблему по-разному. «Дерзкий традиционализм» Мейерхольда, часто пытавшегося сохранить приемы и облик старой театральной системы, в недрах которой рождалась пьеса, противостоял «революционности» Станиславского и Немировича-Данченко, которые стремились освоить пьесу, написанную в сколь угодно отдаленные времена так, будто она создана сегодня. И в том и в другом случае искусство театра получило мощный стимул.

Режиссеру дано было испытать чувство «опоздания» на театральное празднество предков, о котором писал поэт. «Я опоздал на празднество Расина». Многие классические постановки возникли под впечатлением этого самого «опоздания» и высокой зависти. Вовлекая в современность «чужое слово» прежних театральных систем, театр переставал быть бабочкой-однодневкой, познавал в самой ткани спектакля законы преемственности и родства, без которых нет развития культуры.

В связи со спектаклем Э. Гарина, актера, успевшего не только побыть, но и участвовать «на празднестве» {25} Мейерхольда, приходится говорить еще об одном аспекте освоения «чужого слова» на нашей сцене. Мы имеем в виду проблему взаимоотношений современного театра с режиссерской классикой XX века. Эти отношения формировались трудно, знали разные периоды и только к середине 50‑х годов были вполне осознаны. Именно тогда Э. Гарин поставил «по мизансценам Мейерхольда» спектакль «Мандат» Н. Эрдмана. С новой и страстной силой возобновился неоконченный спор, начатый Станиславским и Мейерхольдом о двух подходах к сценическому языку прежних театральных эпох. Н. Охлопков выступил с призывом обновить застоявшуюся кровь, отказаться от «подножного реализма», вернуться к театру улиц, балагана, площади, к народному зрелищу. В ответ Г. Товстоногов публикует в 1960 году «Открытое письмо Николаю Охлопкову», где за спором о старинных театральных системах ясно проглядывает спор об отношении к режиссерскому наследию Станиславского и Мейерхольда, идеи которых вновь становились равноправными в театральном сознании. Г. Товстоногов начинает с охраны авторского права режиссера: «В литературе плагиат именуют попросту воровством, в музыке это именуют уже помягче — заимствованием или еще мягче — реминисценцией. А в театре “ободрать” другого режиссера называется “учиться”». Г. Товстоногов приравнивает реминисценцию, то есть естественный способ жизни культуры, стремление к расширению «тесноты языка», к плагиату. Обращение Мейерхольда к идеям итальянской народной комедии масок представляется ему «чисто эстетским». Г. Товстоногов обвиняет Н. Охлопкова за то, что тот ввел в современную пьесу режиссерский прием старинной японской «дороги цветов».

Г. Товстоногов писал тогда: «Балаганный, площадной театр был хорош на площади, для простого люда, который читать по складам не умел, живопись знал лишь по церковным росписям, а железные дороги считал бесовским наваждением. Балаганный театр имел свой репертуар, не претендующий на психологическую глубину. Балаган умер. Нечего ему делать во Дворцах культуры, городских театрах. Не доставит он удовольствия трактористу с десятилетним образованием, студенту, вернувшемуся с очередного фестиваля молодежи, рабочему, только на прошлой неделе слушавшему в филармонии Одиннадцатую симфонию Дм. Шостаковича. Кому нужен балаган после фильмов, после телевизора?»

{26} Это рассуждение, характерное для театрального мышления начала 60‑х годов, опубликовано за несколько лет до появления работ М. Бахтина о «народной смеховой культуре средневековья», о тысячелетиях народного смеха, на фоне которого театр нового времени кажется только мгновением. Через пятнадцать лет автор «Открытого письма» поставит «Историю лошади», в которой с бесконечной смелостью сплавит полярные традиции мирового театра дальних и близких эпох, побратает Л. Толстого с балаганом, а западный мюзикл с исконно русской психологической традицией — расстояние в пятнадцать лет окажется поистине «дистанцией огромного размера» для нашей режиссерской культуры.

С рождением «Современника», объявившего яростную защиту и развитие театральных идей К. Станиславского, с появлением Театра драмы и комедии на Таганке, где традиции режиссеров-предшественников воплотились не только в их портретах в фойе, но и на самой сцене, с возвращением мейерхольдовских идей, с освоением наследия А. Таирова и Е. Вахтангова, с утверждением многообразных источников театрального питания проблема «чужого слова» во всех ее аспектах стала одной из коренных.

Дело шло о театральной культуре, об уровне режиссерской мысли, ее способности сказать и утвердить свое собственное слово в мире «чужих слов» и влияний. Для старшего поколения художников опыт был принят из первых рук, новым он передавался иными путями, но в том и другом случае идиллии не было, а был свой драматизм и свои трудности. Профессионализм вне режиссерской традиции, злободневность вне культурной памяти уже перестали выручать. «Уважение к преданию» включало в себя активное отношение к наследию режиссеров-предшественников, «слово» которых было уже часто неотделимо от самого текста литературной классики.

Вот фон спектакля «Горе от ума», поставленного замечательным мейерхольдовским актером.

Когда в 1956 году Э. Гарин восстанавливал «Мандат», контекст был принципиально иной. Крупным шрифтом набрав на афише имя Мастера, он не задумывался над тем, как спектакль середины 20‑х годов соединится с запросами нового театрального дня. Он восстанавливал из забвения не только язык мизансцен, но и само имя режиссера. Критика встретила спектакль взволнованно и пристрастно: Э. Гарину зачли этически безупречную {27} позицию по отношению к учителю. Но «чужое слово» Мейерхольда, сохраненное и скрупулезно восстановленное, не прозвучало, не стало фактом живого искусства. Реконструкция не брала в расчет нового исторического опыта и потому отдавала музейной стилизацией.

В середине 70‑х годов Э. Гарин должен был учитывать совершенно другую театральную ситуацию. Искусство Мейерхольда стало неотъемлемой частью нашей культуры. Спектакль «Горе уму», включая и самого актера в роли Чацкого, был описан во многих публикациях и книгах. Э. Гарин пытался ставить грибоедовскую комедию не реставраторски, не цитатно, а создать вещь, отмеченную собственным авторским именем и знаком живой театральной современности. Опыт прошлого должен был войти в спектакль лирическим волнением, свободными «реминисценциями», особым курсивом, внятным для «посвященных».

Интерес «Горя от ума» в Театре-студии и заключался в том, как «чужое слово» Мейерхольда пыталось включиться в современный спектакль, «проступить» сквозь него, отозваться эхом непогибших идей. Когда молодой кареглазый Чацкий (А. Золотницкий) вбегал в шубе и высокой пушистой шапке прямо с дороги к Софье, она уходила переодеваться, а юноша садился за белый рояль и после фразы: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете», начинал музицировать — эта приблизительная цитата старого спектакля вдруг заставила волнением биться сердца.

Конечно, публика Театра киноактера могла не знать (и по большей части наверняка не знала), что полвека назад вот в такой же меховой шапке прямо с корабля на бал явился задумчивый мальчик и стал бесконечно наигрывать Моцарта, Шуберта, Бетховена. Публика, конечно, не помнила, какой скандал вызвал тогда «неврастенический пианист», этот «тапер в киношке», эта помесь «молодого Вертера с юным Шиллером». Публика наверняка не ведала, что Э. Гарин цитирует в Чацком самого себя и Мейерхольда, впервые одарившего грибоедовского героя душой мечтателя, поэта и музыканта. Публика могла этого слыхом не слыхать, но оттого, что кто-то не ведает, как отзывается Данте у Пушкина и сам Пушкин в ахматовских строчках, не исчезает ток культурной преемственности. «… А так как мне бумаги не хватило, Я на твоем пишу черновике. И вот чужое слово проступает»… Это «двойное» письмо не забава, не «игра {28} в бисер». Это — естественная жизнь искусства. Недаром на мейерхольдовском спектакле Б. Пастернака, искушенного зрителя, вдруг охватило, по его собственному признанию, «то чутье сродства всего на свете, которое охватывает большого поэта».

К сожалению, такого рода чувство в новейшем спектакле оказалось недолговременным. Э. Гарину-режиссеру не хватило свободы воображения, чтобы не только цитировать, но и вовлекать цитаты в жизнь по-новому осмысленного грибоедовского текста. Да, актер цитировал неточно, по памяти, и это понятно. Но он цитировал, отсекая часто главное, оставляя внешность идеи, ее скорлупу, а не суть.

Поэт писал Мейерхольду после спектакля, что в «Горе уму» были места неравного значения — «там ядро, а тут протоплазма. Так дышит любая творческая ткань». Э. Гарин вспоминал только протоплазму.

Да, человек театра мог представить, что Софья вот так же выходила переодетая на фразу «в семнадцать лет вы расцвели прелестно». Можно было представить, каким лихим командиром был в мейерхольдовском спектакле {29} Скалозуб. Можно было представить, наконец, что сцена распространения сплетни о безумии Чацкого была вершиной мейерхольдовской композиции, и даже в обрубленном виде, когда Э. Гарин пускал своего Чацкого вдоль длинного стола, покрытого белой скатертью, где восседала «вся Москва», — даже в обрубленном виде эта сцена производила впечатление. Но режиссер не ставит на афише имя Мейерхольда и не обязуется быть точным в воспоминаниях. Он просто заново ставит «Горе от ума», а старый спектакль вспоминает так, как вспоминает художник своего предшественника по теме, по сюжету Может быть, необязательно знать, что Софья у Мейерхольда переодевалась не просто потому, что внезапно приехал Чацкий, а потому, что ночь она с Молчалиным провела в кабачке, где слушали цыган. Э. Гарин цитирует прием не заботясь о мотивировке. Но голый прием не содержателен, он ни к чему не ведет. Так произошло и со знаменитой сценой сплетни. В «Горе уму» эпизод застолья строился как пиршество плоти, веселья, здоровья противопоставленных одинокому мечтателю Э. Гарин не за ставил стол закусками, тортами, фруктами, хересами. Стол был не таким длинным и был пустым. Не в этом суть. В другом: в том, что собственной темы не было и осталась только «протоплазма». Подлинная преемственность не возникала, потому что не возникало живой связи, {30} диалога театральных языков. А были лишь теплые слезы воспоминаний, оставляющие равнодушным зрителя.

Оказалось, что даже вольные цитаты старого спектакля прихотливы и требовательны. Что они не прививаются в чужой почве. Что они взывают к новому замыслу, к собственной проработке каждого игрового момента. В ответ на воображение Мейерхольда, в ответ на эту «сплошной особенностью бегущую мускулатуру», родился вполне бытовой, негромкий и умеренный спектакль. «Текст» режиссерской классики, к которой относится спектакль «Горе уму», так же как и сама пьеса, взывали к активному прочтению. Этого не получилось. Посланцем чужого времени оказался лобастый и грустный мальчик в черном концертном фраке, пылкий и нервный, не попадающий в тон своему дню, изливающий «всю желчь и всю досаду» на красной дорожке парадной лестницы фамусовского дома, обставленного белой мебелью.

Но постановка Э. Гарина будила воображение, даже слабые отклики знаменитого спектакля удивляли.

Положение театра-студии в театральной Москве, наша леность и нелюбопытность обрекли эксперимент на неуслышанность. Полупустой зал не догадывался, что на его глазах сквозь привычную бытовую ткань пытались проступить письмена важного замысла Мастера.

## **{31}** 3

Известно, что В. Плучек однажды выскочил из большой коробки в виде офицера, примечтавшегося городничихе, — так в мейерхольдовском «Ревизоре» начал свою творческую биографию будущий руководитель Театра сатиры. Есть, конечно, и более основательные причины, чтобы вспомнить родство двух режиссеров.

В Театре сатиры в 70‑е годы В. Плучек пытается ломать привычную репутацию театра. Он ставит сначала «Ревизора», а потом «Горе от ума» — две высокие комедии, связанные с именем учителя.

Он пытается в новых обстоятельствах истории, возражая ближайшим соседям и предшественникам (прежде всего Г. Товстоногову), по-своему распорядиться сюжетами классических пьес. В спектаклях по Гоголю и Грибоедову возникают характерные сдвиги, расслоения и акценты, которые нам предстоит оценить. Сейчас речь пойдет про «Горе от ума», последний грибоедовский спектакль 70‑х годов.

В. Плучек прежде всего заново ощутил пространство пьесы. Сохранив павильонный первый этаж фамусовского дома, синюю ампирную гостиную, со вкусом украшенную белыми барельефами, площадку блестящего паркета с немногочисленной старинной мебелью, придвинутой к зрителю, — сохранив обычные бытовые обстоятельства, В. Плучек и В. Левенталь надстроили первый этаж еще двумя этажами, до времени припрятанными. Надстройка держится в секрете и вступает в действие в нужный момент, неожиданно открывая бал кукольных персонажей, усердно вертящихся под стилизованную музыку в том же рисунке, что и живые обитатели первого этажа.

В сопоставлении живого и механического планов режиссер пытается открыть кукольную природу, автоматизм, ритуальность отношений в обществе, противостоящем Чацкому. Этажи кукольного вертепа, в котором кружатся фигурки в бальных туалетах, стали фоном для драмы Чацкого. Это отголосок мейерхольдовской идеи механичности фамусовского мира, с другой же стороны, здесь была полемически перетолкована идея масок, что появились в спектакле БДТ, — тех самых кривых рож, что обступили в финале Чацкого, указывали на него перстом и доводили до обморока. Танцующие механические фигурки в спектакле В. Плучека ни на кого перстом не указывают, они просто выполняют предназначенный {32} им ритуал. Герой не вступает во взаимодействие ни со средой, ни с залом, как в спектакле Г. Товстоногова. Спектакль Театра сатиры исходит из иного ощущения ситуации Чацкого — умного человека, который отказывается метать бисер перед кем бы то ни было.

Сопоставление жизни фамусовского мира с балом манекенов заведомо снимало традиционный конфликт пьесы, ибо бороться против механических фигурок — занятие бессмысленное и безнадежное. «Богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом». В. Плучек хорошо помнит историю и от этой своей памяти не отказывается. «Время преломилось; раздался хруст костей у Михайловского манежа — восставшие бежали по телам товарищей — это пытали время, был “большой застенок”… Лица удивительной немоты появились сразу, тут же на площади…». Режиссер помнит начало «Смерти Вазир-Мухтара». Он отказывается начинать все с азов, с неведения юноши, прозревающего на наших глазах.

Конфликту с самого начала придан элемент всеобщей гласности: участники спектакля сразу выведены на сцену, где они, до поры притемненные, сидят, наблюдая за всем и дожидаясь выхода в освещенное пространство. Все было уже всем известно, и приехавший из дальних странствий Чацкий тоже ничему не потрясался, не удивлялся. В грибоедовском мире царила нота едкой тоски.

В сущности, новый Чацкий был увиден глазами последекабрьской эпохи. На смену «уксусному брожению» грибоедовского времени пришло «гнилостное брожение» николаевской поры. Лермонтовской «Думой», пристрастным судом над «порхающими отцами» исторически обоснован спектакль В. Плучека. «Лица удивительной немоты» — тот же механический бал манекенов, с ними отказывался сражаться единственно живой человек.

В поэтике есть понятие «минус-приема», когда на месте ожидаемой, допустим, рифмы, ее не оказывается. Эффект значимого отсутствия. Основная идея Андрея Миронова — Чацкого Театра сатиры, видимо, и заключалась в таком «минус-приеме». Там, где ожидали напор, — отказ, там, где рассчитывали на обличительный всплеск, — шепот, там, где С. Юрский подставлял руку в пламень свечи и падал в обморок среди ряженых харь, там А. Миронов просто отходит в сторону и, печально улыбаясь, наблюдает движение механических кукол. Там, где все Чацкие бросали монологи партнерам или в зал, там Миронов просто читает текст, не интонируя, не раскрашивая, {33} как школьник заученный урок. Этот Чацкий все понимал, выяснением отношений совершенно не занимался и, кажется, целиком соответствовал пушкинскому определению умного человека, с первого взгляда понимающего, с кем он имеет дело.

Может быть, на сцене Театра сатиры действовал самый умный Чацкий из всех отечественных Чацких. Такой умный и трезвый, что возникала порой тоска по прежнему Чацкому, собой не всегда владевшему и способному восстать против всего на свете. В. Плучек и А. Миронов доводили до конца, до своего предела идею «интимного Чацкого», открытого Немировичем. Мироновский герой был обеспокоен только Софьей, исключительно Софьей, весь спектакль напролет выясняя, почему она его не любит, а любит ленивого и нежного проходимца Молчалина — {34} А. Ширвиндта. Оставляя пока в стороне этот действительно важный вопрос сюжета, рассмотрим те последствия, к которым привел Чацкого «минус-прием» — отказ от предначертанного автором типа, от «глупого» поведения человека, не ведающего, что впереди.

«Ум», «безумие», «смышленость» — комедия Грибоедова изобилует разными определениями человеческого разума. Как и многие важные понятия, «ум» оказывается категорией, исторически наполняемой и ограниченной той же историей. Когда об «уме» будут говорить «мудрецы» Островского, их «ум» будет не чем иным, как развитием фамусовской идеи «смышлености». Когда Салтыков-Щедрин создаст свой департамент Умопомрачений, сделает Чацкого мужем Софьи и начальником департамента, а Молчалина с женой — другом дома («вы в Чацком нуждались, он в вас — это взаимный обмен услуг»), в этой версии проявится в полном блеске эпоха, приведшая смышленых обывателей на службу к квартальному. Когда Мейерхольд изберет для своего спектакля первоначальное название пьесы — «Горе уму» — он наполнит его бунтарским смыслом, более всего важным режиссеру и его времени.

Вековой спор о том, умный или нет человек Чацкий, носит не личный характер. Тут скрещивались основные идейные посылы истории, вырабатывалась этика поведения, революционная мораль. Открытие Грибоедовым нового героя комедии есть прежде всего открытие этики декабризма, этики «русского культурного типа», не знавшего двойственности поведения, никакой двойной бухгалтерии ума. Молодой Николай Тургенев, отстаивая новую свободную манеру, не скованную лживыми предрассудками и не зависимую от того, нравится ли она «гасильникам», говорил: «Мы принимали либеральные правила не затем, чтобы нравиться хамам». За странной с точки зрения иных, позднейших норм и представлений «говорливостью» Чацкого скрывалась уникальная в истории русской культуры эпоха, где устная речь — разговоры, дружеские речи, беседы, проповеди, гневные филиппики — играла ни с чем не сравнимую роль. «От момента зарождения движения, которое Пушкин метко определил как “дружеские споры” “между Лафитом и Клико”, до трагических выступлений перед следственным комитетом декабристы поражают своей “разговорчивостью”, стремлением к словесному закреплению своих чувств и мыслей». Это сказано в работе Ю. Лотмана «Декабрист в {35} повседневной жизни», ставящей на историческую почву саму проблему бытового поведения и в какой-то степени являющуюся развернутым блистательным комментарием к «странному» поведению Чацкого. Ю. Лотман на огромном материале показывает, как складывалось декабристское самосознание, как оно проникало в быт, сказывалось на манерах, поступках людей, создавая разветвленную систему знаков, по которым отличали «своего» от «гасильника». Он показывает, как возникало в русской истории небывалое рыцарское братство, не знавшее двух сознаний — «для себя» и «для мира», для дома и для света, для бала и полицейского застенка. Поведение, основанное на глубоко осознанном понятии дворянской «чести», послушании родине, а не начальству, поведение, отвергавшее двуязычие и двоедушие Молчалиных всех сортов, — вот что стоит за «странным» поведением Чацкого. «Декабризм, — пишет современный ученый, — породил совершенно новый для России тип человека. И если поэзия декабристов была быстро заслонена творчеством их гениальных современников, если их политические идеи устарели уже для следующего поколения, то именно в создании совершенно нового для России *типа человека* вклад их в русскую культуру оказался непреходящим и своим приближением к норме, к идеалу напоминающим вклад Пушкина в русскую поэзию».

Конечно, с иной точки зрения поведение Чацкого смешно, и не случайно герой поставлен Грибоедовым в комическое положение, когда, закончив важнейший обличительный монолог, он вдруг оглядывается и видит, что вокруг никого нет, что «старики разбрелись к карточным столам», а остальные «в вальсе кружатся с величайшим усердием». Но здесь комическое становится средством трагического эффекта, а комедия — это заметил еще Ю. Тынянов — становится видом трагедии.

Грибоедов не боится поставить героя в смешное положение.

В. Плучек и А. Миронов пуще всего на свете боятся показаться смешными, чего-то не понявшими и не предугадавшими. Внося «поздний ум» в поведение Чацкого, создатели спектакля покидают конкретную историческую почву.

Может быть, смешно обличать на балу, хотя бал для того времени чуть ли не единственная общественная среда, сборище, как тогда говорили, «людскость». Но тогда так же смешно было выходить и на Сенатскую площадь, {36} не имея ни одного шанса на успех. Поведение Чацкого на балу и голос Кюхли на декабрьской площади Сената — это принципиально не отгороженные тексты. Разве не скажет о декабристах Пушкин, что это был «нещастный бунт, … уничтоженный тремя выстрелами картечи», разве не скажет сам автор «Горя от ума» о том, что «сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный быт России», и — тут опять Пушкин — о «ничтожности» средств восставших, противостоящих «необъятной силе правительства, основанной на силе вещей»?

Да, сила вещей вещь великая. Но история не живет одной формальной логикой, она знает, что такое «не терпит сердце немоты», как сказал один из первых критиков грибоедовской комедии, знает, что такое «честь», которую приходится защищать и на балу и на Сенатской площади. Пушкинские возражения на поведение Чацкого оспорить по законам формальной логики невозможно. Но есть аргумент не литературный, а жизненный, пробивающий непобедимую формальную логику. Этот аргумент первым, кажется, адресовал Пушкину А. Суворин: «Пушкин был очень умный человек, но когда коснулась его сплетня, когда ничтожные люди стали преследовать его клеветою, — не метал он бисер перед графом Бенкендорфом, не вышел он на дуэль с ничтожным человеком и не погиб жертвою своего порыва и клеветы? Глупцы и негодяи разве не доказали на нем самом справедливость названия комедии Грибоедова?»

Правда, на исходе 70‑х годов появится новая гипотеза грибоедовской судьбы в ее соотношении с судьбой Чацкого. А. Лебедев в книге об авторе «Горя от ума» выдвинет программу «реального героизма» Грибоедова, противостоящую стремлению Чацких «лезть на стенки». «Реальный героизм» — неизбежное следствие реального компромисса писателя с николаевским режимом. Компромисс такого рода рассматривается как высшая форма политической мудрости, самосохранения и, может быть, внутренней победы. В параллель идеям «отложенной революции» возникает идея «отложенной свободы», с которой смирился Вазир-Мухтар.

С разных сторон аргументированная, идея эта идет несравнимо дальше (и пролегает на ином уровне), чем «минус-приемы» Театра сатиры. Но именно здесь хорошо видны истоки театральной гипотезы В. Плучека.

Видимо, поэтому в спектакле сознание Чацкого как бы подменяется сознанием такого Грибоедова, который {37} уже пережил расстрел революции, все взвесил, но еще, правда, не постиг высшую мудрость компромисса как «отложенной свободы».

На сцене Театра сатиры действует очень умный Чацкий, который устал болеть за всех. Он уже знает, что его «крови скудной» не хватит, чтобы растопить «вечный полюс». Свою усталость он пытается выдать за нравственную победу. Декламаторы за много лет не сделали против существа грибоедовского героя столько, сколько смог сделать один хороший артист, «поздний ум» которого переполнен исторической рефлексией. Конечно, и эта рефлексия не пустяки, и она имеет свои основания. Но «минус-прием» переводит Чацкого в разряд людей с другой группой крови. Это надо сказать ясно.

Трактуя комедию, режиссеры прошлого обычно исходили из того, что она переполнена гулом будущего выступления на Сенатской площади. То, что бунт будет раздавлен «тремя выстрелами картечи», в расчет как бы не брали. Чацкий — Миронов исходит из того, что впереди ничего нет кроме «лиц удивительной немоты» или репетиловской болтовни. Бал манекенов с одной стороны, пышущие здоровьем современники Скалозуб и Молчалин — с другой (в спектакле это люди одного поколения, обаятельный Скалозуб — М. Державин может быть действительным соперником, а Молчалин — А. Ширвиндт, пожалуй, и в самом деле может завоевать симпатии дочки Фамусова). Спектакль рассказывает о людях не молодого поколения, как у Грибоедова, а поколения сорокалетних, переживших 14 декабря в юности. Герой, которому сделана прививка николаевского времени, помещен в такое окружение, которое лишает его выбора. Он может только бежать, куда глаза глядят — сделать длинную паузу после первого требования кареты, еще раз метнуться к Софье, неизвестно на что надеясь, и исчезнуть навсегда.

Не приходится гадать, куда пойдет герой. На Сенатскую площадь он не пойдет и не скажет известное: «Ах, как умрем, ах, как славно завтра умрем!» Противники его в спектакле высокой жертвы недостойны. Умирать потому, что рядом с тобой почти оперный Фамусов — А. Папанов, готовый без дополнительного толчка стать персонажем бала манекенов?! Умирать потому, что сонный вальяжный пошляк Молчалин блаженствует на свете?! Сходить с ума оттого, что карьере бравого полковника помогает сам господь бог («иные, смотришь, перебиты»)?! Метать громы и молнии только оттого, что пьяный окололитературный {38} шалопай Репетилов — А. Левинский пародирует тебя и, нацепив шляпу на бюст Вольтера, вопрошает, куда ему идти?! Нет, А. Миронов — Чацкий не удивляется, не потрясается и не спрашивает в тревожной тоске «Кто это — Скалозуб?», как спрашивал Чацкий — Юрский в спектакле БДТ. Он все про всех знает и отказывается быть смешным. В «минус-прием» попадает даже центральный для роли монолог, со школьных времен известный под названием «Французик из Бордо». Монолог этот, лучший цвет ума Чацкого, монолог, вокруг которого в истории русской общественной мысли разгорались неутихающие страсти, монолог, начинающий тему «России и Запада», грибоедовское прозрение, одно из тех, которое «конем не объедешь» — этот монолог купирован полностью. Значим не он, а его отсутствие.

Ум Чацкого занят исключительно Софьей, из классического триединства любовь к Софье — любовь к родине — любовь к свободе почти до финала играется только первое звено. Чацкого интересует, что произошло с Софьей, остальные «превращенья умов и климатов» ему изначально ясны. Не желая и не в силах изменять состояние мира, он готов защищать последнюю свою крепость — любовь к женщине.

{39} Собственно говоря, на этом строился замысел В. Плучека. Однако дело завершилось тем, что «интимный Чацкий» был лишен и любовной драмы. Последнее было связано с трактовкой Софьи Татьяной Васильевой. Талант по природе эксцентрический, смелый и броский в своей эксцентрике и эскападах, на сей раз был подчинен строгому режиссерскому рисунку. Эта актриса не могла играть «московскую кузину» или сентиментальную барышню. Т. Васильева не могла и не хотела также играть трагедию прозрения, которую явила Т. Доронина в товстоноговском спектакле. Там горе Софьи было ничуть не меньшим, чем горе Чацкого. Прозрение девушки, чьи глаза обознались и приняли курносого хама за истинного героя, завершало спектакль и было одним из высших его трагедийных взлетов. Б. Алперс, ошеломленный таким незаконным с его точки зрения сломом смысла, тем не менее оставил точное описание этого эпизода: «Софья — Доронина в бархатном платье ярко-красного цвета, с золотыми распущенными волосами лежит ничком, распростертая на лестничных ступеньках, освещенная со всех сторон прожекторными лучами, Фамусов и Чацкий произносят свои монологи, а Софья продолжает лежать в той же позе, так же ярко освещенная резким светом прожекторов».

Обходя догадку Г. Товстоногова о трагедии Софьи и возвращаясь к авторскому плану комедии, В. Плучек выдвигает дочь Фамусова как подлинного и единственного серьезного антагониста Чацкого. С первого своего появления эта женщина в белом утреннем туалете с черной бархоткой на шее снисходительно покровительствует исполняющему обязанности героя Молчалину, подшучивает над стариком папашей, занятым в основном шашнями с Лизанькой, не оказывающей, впрочем, особого сопротивления. С тем же снисхождением относится Софья и к Чацкому, к человеку, которого она когда-то любила и который прошутил свою жизнь. Драмы прозрения тут не возникает, во всяком случае, этой Софье сострадать не приходится — она сильнее всех в спектакле. Чацкий — Миронов задается вопросом о чувствах Софьи чисто риторически — партнеры существуют в разных плоскостях и по-настоящему не общаются. Невозможность между ними взаимной любви для зрителя ясна с самого начала. В одной рецензии было сказано, что Софья — «озлобленный мировоззренческий противник Чацкого». Это верно лишь абстрактно, по замыслу. В спектакле Плучека она {40} не может быть мировоззренческим противником человеку, который наступательное мировоззрение героя отменил «минус-приемом».

Сделав Софью хозяйкой салона и всего фамусовского мира, назначив любимицу публики О. Аросеву играть старуху Хлестову (в этом также была попытка В. Плучека сломать привычные ожидания зрителей), режиссер своим путем приходил к идее, высказанной в свое время Ю. Тыняновым: из многочисленных определений содержания классической пьесы современного режиссера особенно увлекла, видимо, мысль о женской власти, царящей в комедии. Женщины, воспитывающие музыкой, женщины, охраняющие здоровье своих здоровых мужей, женщины, к которым надо ездить за покровительством, и крамольность мужчины, который ездит к женщинам, «да только не за этим». Режим «женской власти» обрисован в спектакле с возможной подробностью, но вне той социальной атмосферы, о которой говорил Ю. Тынянов в работе «Сюжет “Горя от ума”».

Этот социальный акцент показался В. Плучеку отошедшим в историю, а темперамент, который продиктовал в начале 60‑х годов спектакль Г. Товстоногова, тоже во многом связанный с идеями Ю. Тынянова, казался неактуальным. Растерянность Чацкого, которому не с кем сражаться, кроме как с женщиной, — эта ситуация представлялась режиссеру более драматичной, хотя и менее эффектной. В спектакле Г. Товстоногова классические герои обращались в зал, учились трудному искусству говорить с залом, втягивая зрителей в давний спор. В спектакле В. Плучека публику оставили в покое, герой погружен в себя и не взывает к свидетелям. Независимо мыслящий человек мыслит независимо от кого бы то ни было, для самого себя и про себя. Вопрос о декабристе как типе «всемирного боления за всех» не ставится. Чацкий одинок, а бал манекенов идет своим чередом.

А. Кугель в начале века, мечтая увидеть когда-нибудь на русской сцене нового Чацкого, рисовал будущему исполнителю такой портрет: «Он позволил себе в 20‑х годах XIX столетия безумную роскошь, непозволительную и теперь, — быть просто умным человеком, ни в какой цех не записываться, ни к какому толку не принадлежать, оценивать людей и явления не с точки зрения их общественного значения, не потому, насколько они развязывают трагический узел русской, европейско-азиатской жизни, завязанный Петром, а по удельному весу их ума».

{41} Идея вынести ум за скобки истории привлекла нашего Чацкого, но портрет критика начала века не мог быть воссоздан в точности. Важнейшие идейные мотивы комедии, написанной, по словам Ю. Тынянова, «о том времени, о безвременьи, о мертвой паузе в истории российского государства, о женской силе и мужском упадке, о великом историческом вековом счете за героическую народную войну», — эти мотивы трудно уживались с «тихим Грибоедовым» и изнутри подрывали обманчивое спокойствие.

В финале, когда, казалось, все в жизни кукольного вертепа Чацким понято и нет никаких иллюзий, со всем примирившийся, кроме потери женщины, герой вдруг взревел от боли и закричал на всю вселенную слова проклятия и обиды. Закричал так, как сто тысяч декламаторов кричать не могут, закричал с тем большей надсадой, чем сильнее сдерживал себя в течение спектакля «минус-приемами». И в голосе подавляемой человеческой тоски, в этом неожиданном повороте сюжета была высшая минута спектакля. Искусство возражало советам старого критика. Ум возражал смышленности. Художники понимали, что отказ развязывать трагические узлы жизни означал бы для русского искусства его смерть.

«Тихий» Грибоедов 70‑х годов оказался внутренне не менее характерным для своего времени, чем для 60‑х годов Грибоедов, связанный с идеями «бури и натиска».

# **{43}** Глава втораяН. В. Гоголь

## 1

Театральная и литературная судьбы Гоголя, так же как театральная и литературная судьбы Грибоедова, очень долгое время не пересекались.

Рядом с именем автора «Мертвых душ» в истории отечественной философско-художественной мысли почти всегда появлялись слова «загадка», «тайна», «проблема». Разгадывая эту тайну, критическая мысль давным-давно сопоставила Гоголя с Пушкиным и из этих двух начал выводила, часто в противоположные стороны, особенности русской культуры и даже саму духовную жизнь исторически развивающегося общества. Оттенок, приданный восприятию русской жизни гением Гоголя, виделся по-разному. Рядом с уверенным определением писателя как родоначальника «натуральной школы» уже в прижизненной, а тем более в посмертной славе его пытались расслышать совсем иного рода пророчества и предсказания. «С Гоголя именно начинается в нашем обществе потеря чувства действительности, равно как от него же идет начало и отвращения к ней… Его воображение, не так относящееся к действительности, не так относящееся и к мечте, растлило наши души и разорвало жизни, исполнив то и другое глубочайшего страдания».

В. Розанов, который написал эти строки в 1891 году, видел разрешение «загадки» Гоголя в том, что его мучения не от действительных «страхов и ужасов России» (как называлась одна главка «Выбранных мест…»), а от искривленности собственного сознания. «Лиризм, бросающийся в глаза почти во всех его творениях, “незримые слезы сквозь видимый смех” — это великая жалость к человеку, так изображенному, скорбь художника о законе {44} своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не может нарисовать иначе и, нарисовав так, хоть ею и любуется, но ее презирает, ненавидит».

Философу и вслед за ним многим другим казалось, что от непонимания причин гоголевской раздвоенности и берет начало величайшая ошибка русской духовной жизни — причудливый и одинокий собственный мир гения приняли за мир реальный, о России, о самих себе, себе уже не веря, стали судить по Гоголю.

Сам писатель немало сделал в последнее десятилетие жизни для того, чтобы истолковать изображенный им мир в мистическом плане, в плане особого, исключительно на себя направленного критицизма («все мои последние сочинения — история моей собственной души… Пушкин, который так хорошо знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка!»). С. Венгеров, дотошно подсчитав сколько дней в своей жизни Гоголь провел в провинциальной России, с которой, по общему мнению, снята достоверная до деталей копия в «Ревизоре» и «Мертвых душах», был потрясен. Оказалось, что по всей жизни писателя таких дней набралось всего около пятидесяти. Профессор сделал вывод о том, что Гоголь совершенно не знал русской провинции: «Он знал русский быт исключительно теоретически, по рассказам, по догадкам».

Венгеров подсчитывал, сколько дней пробыл Гоголь в провинции. Д. Мережковский написал сложное исследование, где трактовал жизнь и творчество Гоголя как непрерывную борьбу с чертом, поиск подлинного религиозного сознания. Позднее Блок расслышит у Гоголя пророческую весть о революционных переменах. Гоголевский мир, что «в дороге, а не у пристани», гоголевский разорванный в куски воздух отзовется в блоковских вьюге и ветре, в символах нового переломного времени.

Гений открывает свою страну и творит свой мир из того вещества, которое у всех перед глазами и под ногами. Проходит время и «литература», «отражение» сливаются в сознании потомков с исторической реальностью. Так была открыта гоголевская Россия, которая вместе с Россией пушкинской заняла свое место в национальной культуре, национальном самосознании.

От подобных рассуждений, великих и мелких, либеральных и реакционных, мистических и пророческих, русский театр был далек. Не разгадывая сложных загадок, актеры знали и играли своего Гоголя, — ясного, смешного, {45} не мистического, целиком погруженного в реалии русской жизни. Уже Щепкин отстаивал перед самим создателем «Ревизора» простоту и ясность сложившегося исполнительского канона. В сознании старого актера не вмещалось, что «Ревизор» есть некий «сборный город», как бы символ человеческой души, что чиновники — наши страсти, а Хлестаков — ветреная совесть. Артист не хотел отдавать автору даже Держиморды, тоже русского, слишком хорошо знакомого Держиморды, совсем не мистического.

Отечественный театр, несмотря на отчаянные просьбы Гоголя, его подробные предуведомления, советы, как сказали бы теперь режиссерские экспликации, раскрывающие авторское понимание пьесы, играл комедию по-своему. Традиция была прочной, провинция подражала столице, канон создавался совокупными усилиями русского актерства и к началу XX века казался незыблемым и непреодолимым.

Новаторские искания молодого Художественного театра долгое время Гоголя не касались. Немировичу-Данченко в начале века «Ревизор» казался театрально исчерпанной пьесой. И когда художественники «Ревизора» все же поставили, подвергнув пьесу обработке в духе утверждавшегося ими искусства, спектакль успеха не имел. Первое прочтение пьесы режиссерским театром оказалось в определенном смысле слабее того прочтения Гоголя, которое было выработано русским актерством на протяжении полувека. «Ревизия “Ревизора”» (слова, родившиеся вместе со спектаклем К. Станиславского) не состоялась.

А. Кугель, который, по сути, представительствовал в русской театральной критике того времени от старой актерской традиции, Гоголя в МХТ не принял и оставил очень любопытный документ по сему поводу «Я чрезвычайно люблю традиционное исполнение “Ревизора”. Традиция — это создание коллективного разума, а все, что создано коллективом умнее, глубже, вернее, правдивее, чем создание индивидуальное… традиция исполнения “Ревизора” не только выше всяких позднейших умствований, но она правдивее, вернее, художественно соответственнее и того, что думал сам Гоголь… Когда актеры “передают” мысли, выходит вялая и скучная лекция… Надо “играть” так, чтобы комедия при всей натянутости анекдота была жизненной, правдоподобной, чтобы не было тени “нарочитости” и чтобы зритель, не умствуя {46} насчет разных внутренних городов, просто-напросто видел, конечно, в некоторой исторической окраске, типичный русский город в его типических порядках и нравах».

Спектакль Художественного театра критиком отвергался: он настаивал, что тут не было «ни грана формы Гоголя, его субстанции, его колорита, его поэзии. Он здесь мстителен “до третьего колена”, обличителен, как корреспондент, тенденциозен, как отдел “провинциальная жизнь” в оппозиционной газете. Но ведь от Гоголя именно этого и требовали — всегда, везде, и при жизни, и после смерти».

В одном А. Кугель оказался прав, и это подтвердила театральная история: Гоголь, приспособленный только к обличению, становился действительно «ниже ростом», а его напряженный лиризм, еще не убитая им светящаяся веселость исчезали бесследно.

Понадобилась революция, чтобы увидеть Гоголя с «другого берега» культуры и возвратить ему наконец масштаб тоскующей мысли о России, человеке и человечестве, о котором актерская традиция, столь любезная сердцу замечательного критика, не подозревала.

М. Чехов — Хлестаков в новой редакции «Ревизора» в Художественном театре в 1921 году, скорбная, трагическая симфония — отходная старой России, которая возникла в мейерхольдовском спектакле, потрясали тем сильнее, что возникали почти на пустом месте. Тут не было никакого прямого наследования, влияла не столько предшествующая театральная традиция, сколько насыщенный контекст послереволюционной культуры, выяснявшей свои отношения со старым миром. «Мейерхольд нас ударил по глазу и уху — до искр: непрочитанным Гоголем». Это сказал Андрей Белый, который Гоголя понимал хорошо. Открыт и «разуглублен» был не только «Ревизор», не просто пьеса: в одном «Ревизоре» игрался весь Гоголь. Идея постановки выражала совершенно новые представления о возможностях спектакля по классической пьесе.

К. Рудницкий в книге «Режиссер Мейерхольд» отметил еще один важнейший момент: «Мейерхольд отказывался ставить знак равенства между реализмом и психологизмом и соответственно не считал возможным рассматривать персонаж как некую сумму определенных человеческих свойств, как некое психологическое единство… Не в создании “характеров” видел он смысл и цель сценического искусства вообще, актерского искусства {47} в частности… Типические образы в театре Мейерхольда обладали индивидуальной конкретностью. Но это не была конкретность характера. Это была конкретность определенного стиля, конкретность автора, его манеры. В данном случае — конкретность Гоголя».

Борьба за новое понимание гоголевского наследства продолжалась на протяжении всего первого послереволюционного десятилетия. Важнейшей ее вехой стала постановка «Мертвых душ» в начале 30‑х годов в МХАТ. Театр привлек к этой работе художника, который был творчески близок ему, может быть, как никто другой. Пьесу по «Мертвым душам» сочинял М. Булгаков, писатель, глубоко родственный Гоголю по духу: одновременно с инсценировкой «Мертвых душ» в его сознании уже оформлялись контуры собственной «поэмы» — «Мастер и Маргарита».

Первой идеей, заново освещавшей материал, была мысль о поразительном контрасте: «Человек пишет в Италии!.. Гитары. Солнце. Макароны». Булгакова чрезвычайно увлекала мысль о художнике, пишущем о России, глядя на нее из «прекрасного далека». Так в первом варианте инсценировки возник Гоголь, читающий в Риме поклоннику сцены из «Мертвых душ». Булгаков мечтал представить Гоголя, каким он его понимал. На иных репетициях драматургу казалось, что этот Гоголь возникает. После одной из них, в ночь под новый, 1932 год, он писал Станиславскому: «Я не беспокоюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет».

Пришел, как известно, несколько иной Гоголь, вполне уравновешенный, классический, в меру обличительный, в меру смешной. В спектакле было несколько актерских прозрений, но все же Гоголь, о котором мечтал М. Булгаков, спектакль не посетил. Причин тому было множество. Коренились они и в самой инсценировке, с которой Булгаков замучился, считая поэму совершенно непригодной для сцены. И в других, гораздо более общих моментах, характерных для самого типа историко-литературного и соответственно театрального мышления начала 30‑х годов.

Мхатовский спектакль надолго стал каноническим, узаконивал бытовой план истолкования Гоголя. Прошедшие с той поры несколько десятилетий мало что изменили {48} в театральной судьбе писателя. Были актерские удачи, даже большие удачи (например, Хлестаков — Ильинский на сцене Малого театра), характеры Гоголя приспосабливались к меняющимся обстоятельствам, но веселая и скорбная, гневная и тоскующая мысль о России, связывающая воедино все написанное великим художником, не возникала. Гоголь, «подернутый пеплом больших раздумий», казалось, покинул нашу сцену.

## 2

Когда в 1972 году Г. Товстоногов поставил в БДТ «Ревизора», критик «Литературной газеты» размышлял, не откроет ли этот спектакль «шлюз для гоголевского периода отечественного искусства». Надежды сбылись. Современный театр явно предпочитал Гоголя многим другим классическим собеседникам. Начался поистине «гоголевский период», который составил одну из самых характерных черт театрального десятилетия. Важные спектакли по «Ревизору» и «Женитьбе» были продолжены и оспорены в киноверсиях этих пьес. Для телеэкрана Р. Быков снял фильм по мотивам «Носа». Много лет не игранные «Игроки» почти одновременно появились на сцене вахтанговского театра и на телеэкране. Параллельно возрастал поток литературоведческих, театроведческих и критических статей, работ и книг о Гоголе. Никакой юбилейной датой не вызванное, вступало в силу глубокое осмысление гоголевского наследства совокупными усилиями всех искусств, всей гуманитарной мысли. Надо сказать, что именно театральные постановки очень часто оказывались источником новых идей, подтверждая гоголевскую формулу о драме, которая без сцены не живет.

В чем-то повторялась на новом витке истории ситуация, описанная в статье Б. Эйхенбаума «Гоголь и “дело литературы”» (1929 г.); чем интенсивней становился диалог с Гоголем, тем больше поражала современных художников мощь, внутренняя напряженность писательского голоса, уровень самого понимания писательской миссии. Разделенный на разные периоды и разнесенный в разные рубрики, разъятый на смех и слезы, на два лика, даже на два очень разных памятника, Гоголь должен был познать себя единого. За всеми противоречиями художественной личности надо было ухватить ее цельность, трагизм, художественную доминанту. Надо было проникнуть {49} в истоки духовной драмы Гоголя. Вот на чем основывалась «гоголиана» 70‑х годов, цепь спектаклей, ставших фактом нового понимания писателя.

Весной 1972 года, когда одновременно в Москве и Ленинграде вышли два «Ревизора», поставленные В. Плучеком и Г. Товстоноговым, оба режиссера сопроводили выпуск спектаклей программными статьями в «Советской культуре», из которых стало ясно, что при близости исходной установки подход к пьесе у них все же разный. Плучек писал о том, что ставил не просто пьесу, но как в свое время Мейерхольд, весь мир автора через нее. Товстоногов говорил о высокой задаче своего спектакля: постичь метод фантастического реализма, который требует нового уровня размышлений об окружающей действительности.

Уже в изобразительном строе обоих спектаклей (в Москве «Ревизор» предстал в оформлении В. Левенталя, на ленинградской сцене пространство решал сам режиссер, а костюмы были выполнены по эскизам М. Добужинского) прочитывалось определенное видение гоголевской пьесы.

Левенталь смешал разные традиции — от мхатовских фронтонов, правда, ободранных и обшарпанных, просвечивающих дранкой до символических перекосов и изломов всей конструкции, сотрясаемой спазмами страха. Он перемешал традиции и совместил различные пространства: действие отзывалось то жуткой провинциальностью и заброшенностью, то широким столичным размахом.

Сюжет ленинградского спектакля локализовался в провинции: на живописном занавесе красовалась огромная лужа, где отраженно, вниз головой, вырастал знакомый пейзаж России. Мир, отраженный в воде, — один из излюбленных образов Гоголя, чаще всего несущий мотив безбрежного простора: «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы… подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо». В спектакле — перевернутое пространство — страна, сжавшаяся до размеров миргородской лужи. В эту лужу, как бы предвещая будущий спектакль, попадал камень — изображение морщилось, искажалось и начиналось действие. За занавесом открывалось фантастическое пространство, углубленное вниз и вздернутое ввысь по вертикали. Тут была и преисподняя, куда спускались Осип с Хлестаковым в финале, тут было {50} и спародированное чистилище, где помутневшему рассудку городничего представал новый ревизор в черной крылатке и темных очках.

Ландшафт местности в том и другом спектакле был сходен, но люди, населяющие пространство, виделись по-разному. Московский Хлестаков, которого играл А. Миронов, действовал в крае «непуганных идиотов». Появление мнимого ревизора приводило в основном к комическим недоразумениям. Товстоноговский Хлестаков — О. Басилашвили являлся на глубоко взрыхленную страхом почву: тут действовала сила давнего, закоренелого, умом не контролируемого испуга, порождавшего все трагикомические коллизии спектакля. Страх действовал наподобие того камня, что попадал в центр лужи на рисованном занавесе.

В каждом спектакле открывались свои противоречия. В спектакле Плучека, несмотря на декларированное намерение следовать Мейерхольду и ставить «всего автора», торжествовала всевластная актерская стихия, редко входившая в берега режиссерского замысла. Спектакль, задуманный целостно, отдавался на откуп исполнителям, и они естественно и неизбежно возвращали Гоголя к той самой актерской традиции, которой присягал Кугель. Концепции режиссера существовали отдельно и действительно напоминали иногда некоторые мотивы мейерхольдовского спектакля. И тут, подобно мейерхольдовским персонажам, заполнявшим паузы классического текста в виде спутника Хлестакова или девки-судомойки, собеседницы Осипа, появлялся многократно на протяжении всего спектакля некий черный человек — горбун, молчаливый секретарь городничего. Так он читался по прямому сюжету, по другому же счету — он оказывался темной будоражащей силой, напоминанием о том, что все происходящее имеет еще более глубокий план.

В режиссерском сознании Плучека соткался и образ самого Гоголя как персонажа пьесы. Автор возникал в «немой сцене». Памятник Гоголю, созданный Андреевым, являлся из-за раздвинутых стен, являлся вместо жандарма, заставив остолбенеть героев пьесы. Немая сцена становилась сценой во славу русского сатирика: застывшие персонажи окружали его как барельеф.

Разбросанные тут и там, блестки режиссерской фантазии касались самых ответственных моментов текста. Чаще всего трактовка была остроумной, но не выходила за пределы семейного события, каким в конце концов и {51} представал весь «Ревизор». Скажем, знаменитейшая реплика городничего: «Чему смеетесь? — Над собою смеетесь!», которую когда-то Москвин в спектакле Станиславского бросал во внезапно освещенный зрительный зал, в Театре сатиры прикреплена к совершенно конкретной ситуации. Врач Гибнер (Г. Тусузов), глухой старичок, из-за своей непробиваемой глухоты и немоты — по-русски он не понимает — всюду опаздывает, попадая впросак. Так и на этот раз: слухи о предстоящем браке Хлестакова и дочки городничего дошли до него позже всех, и вот он прибежал с цветами поздравить градоначальника, прибежал в тот момент, когда уже почтмейстер прочитал письмо Тряпичкину, когда у городничего в глазах потемнело и мир закачался. В этот самый миг и появился старичок с неуместными цветами, вызвав взрыв хохота всей компании. В ответ на хохот последовала реплика городничего: «Чему смеетесь?..»

{52} Такого рода находок спектакль дарил множество. От подступающего страха рушились фронтоны, изобретательно и смело решались переходы от одного эпизода к другому. Действие катилось стремительно, сюжет осмыслялся в меру обличительно и вполне хрестоматийно.

В упомянутой статье Плучека говорилось о новом видении конфликта пьесы как «войны всех против всех». Но иная, более властная центробежная сила разрывала спектакль на острова и островки, связанные между собой по законам эстрадной композиции: чередование, наращивание эффектов и «гвоздевой» номер под занавес. Таким гвоздем программы оказывался памятник Гоголю в финале. Режиссура как искусство соотношений уступала даже не коллективному разуму старой актерской традиции, а силе эстрадной стихии, к которой биографически причастны многие актеры Театра сатиры.

Игра целиком сосредоточивалась в пределах обрисовки характеров, которые освещались с учетом новейшего жизненного опыта. Закон узнавания себя в классике, который, конечно, чрезвычайно важен, но все же далеко не исчерпывает содержания отношений с культурой прошлого, здесь проводился последовательно и на одном уровне — на уровне приспособления гоголевских типов к современным меркам.

Такой путь разговора с классиком представляется соблазнительным. Когда-то молодой Булгаков попытался даже гоголевскими глазами увидеть косный российский быт, хотя и взорванный революцией, но все же невероятно цепкий и живучий. Он написал поэму о похождениях Чичикова в Советской России. Взбудораженный быт, казалось Булгакову, осел теми же кристаллами типов и ситуаций, которым первый на Руси дал имя Гоголь. В учреждениях сидели все те же Кувшинные рыла, так же врал и буйствовал Ноздрев, процветала Коробочка, благодушествовал Манилов. Путь казался соблазнительным и легким: новая жизнь просто укладывалась в старые рамки.

Но дарование Булгакова созревало быстро, и так же быстро из его творчества стал уходить прямой параллелизм характеров и ситуаций. Взаимоотношения с искусством Гоголя приобретали гораздо более глубокие и драматические черты. Не говоря о «Мастере и Маргарите», где гоголевская жизнь, искусство оказались чрезвычайно важны (вплоть до сопоставления таких точек пути Гоголя и Мастера как сожжение рукописи), об этом свидетельствует {53} и замысел пьесы по «Мертвым душам». Не только характеры и ситуации, но их определяющий скорбный дух — таким должен был предстать мир старого писателя.

«Ба, знакомые все лица!» — возглас, свидетельствующий о вечной жизни классика, стал принципом спектакля Театра сатиры, основанного на переосмыслении характеров Гоголя и оставляющего в стороне его дальние, высшие цели.

В пределах этого замысла было сделано многое. Немало интересных черт подарил своему городничему А. Папанов. Антон Антонович открылся тут как старый меланхолический заслуженный мерзавец, на лице которого отчетливо видна «тяжелая служба с низших чинов». Служба, за которую много заплачено и от благ которой не оторвешь, как собаку от мясной кости, исполнялась им с каким-то грустным, будто обреченным спокойствием. Отношения с подчиненными тоже были введены в новый контекст: городничий не кричал на них, не нервничал, он обходился со всеми по-свойски. С потрясающим известием о ревизоре он появлялся в разношенных шлепанцах, никакого значительного лица из себя не строил. Полный развал городской жизни сам знал лучше всех и, не выказывая особой суеты, с каким-то даже оттенком печального всеведения просил подопечных «навести порядок».

Массу остроумных вещей придумали своим Бобчинскому и Добчинскому А. Ширвиндт и М. Державин. Они не стали играть «близнецов», а построили рисунок ролей на контрасте: рядом с подвижным Бобчинским появился длинный дегенерат Добчинский с отвислой нижней губой, придававшей лицу его выражение постоянной брезгливости, с пришепетыванием и заиканием, смешившими публику.

По-новому и дерзко осмысливала свою Марью Антоновну Т. Васильева. Здоровенная деваха с ярко накрашенными губами, в чудовищных туалетах, декламирующая какие-то вирши, закатывая глаза и заходясь в истоме, она играла с тщедушным Хлестаковым, как кошка с мышкой, то сжимала его в могучих объятиях, то сбрасывала на пол с колен недовольная появлением маменьки. Если Мейерхольд открывал в любовных сценах «Ревизора» страшную механичность и автоматизм любовного чувства, то в современном спектакле этот автоматизм доводился до животного примитива.

{54} Наконец, и А. Миронов обнаружил в Хлестакове непривычные черты. Актер совершенно отказался от толкования своего героя как лица фантасмагорического. Перед нами возникал маленький человек, в замызганном платье, вечно голодный. Миронов согревал характер максимальным сочувствием к существу «ни се ни то». В экспозиции роли — сцене в гостинице — он с блеском играл пантомиму на тему голода. Сначала он вгрызался в перила, потом провожал завистливым взглядом полет какого-то кусочка, выплюнутого в пространство слугой, ковырявшим в зубах после сытного мясного обеда. Хлестаков ходил странноватой почти балетной походкой, в ботинках не по размеру. Сентиментальный «мелкий фарца», потрясенный радушием, какое ему неизвестно за что оказали в городе, он голосом, полным искренней и трогательной благодарности, говорил: «Мне нигде не было такого хорошего приема».

Плучек писал о том, что Хлестаков вполне мог бы быть «сослуживцем Акакия Акакиевича. Он ничего не врет. Все это в Петербурге есть, только он к этому не имеет никакого отношения». Миронов играл тему обездоленного «маленького человека», но с особой художественной подсветкой. Можно сказать, что Хлестаков игрался в «манере Чаплина» (не отсюда ли возникли тросточка, походка, вся пластика Хлестакова?). Будучи переосмысленным и развернутым, этот мотив мог стать действительно новаторским, если бы не был так обособлен от общего стиля спектакля, занятого поисками современной характерности и мелких реприз. В конце концов и это приедалось, спектакль превращался в чередование более или менее смешных номеров, не связанных высшей целью: от страха съедали сигару, ползали на четвереньках, эротически обыгрывали невинные слова.

Смех раздавался часто (а это немалое достоинство, когда играют хрестоматийную пьесу), но он ни разу не обрывался той тоской, которая охватила Пушкина, слушателя «Мертвых душ». «Человеческое» не было слышно (может быть, за исключением Миронова в лучших его минутах).

«Ревизор» в Театре сатиры вновь поставил вопрос о масштабе гоголевской пьесы. Сколько справедливых и гневных страниц было написано, чтобы доказать реакционность поздних попыток автора истолковать комедию в духе мистицизма. И Щепкин прав, доказывая Гоголю, что самый обыкновенный реалистический Держиморда, {55} важнее, чем все попытки больного писателя представить свою пьесу мистическим «душевным городом». Однако в «Развязке “Ревизора”» стоило бы прислушаться не к этому узко-конкретному истолкованию комедии, но именно к пониманию масштаба собственной пьесы, который здесь предложен. И в 1836 году, когда Гоголь ужаснулся первому театральному воплощению «Ревизора», и в «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», и в «Театральном разъезде», вплоть до «Развязки “Ревизора”», в чем-то самом основном — в отношении к масштабу пьесы — авторский взгляд не менялся.

В наиболее чуткие театральные времена это понимали. В середине 20‑х годов, когда отношения советского театра с отечественной классикой вступали в свой «звездный час», Гоголь впервые познал на сцене искомый масштаб. И не только на сцене.

{56} Одновременно с мейерхольдовским спектаклем в сборнике «Театральный Октябрь» В. Иванов в статье «“Ревизор” Гоголя и комедия Аристофана», отмечая «коренной замысел бессмертной комедии — изображение целого города взамен развития личной или домашней интриги», писал: «И поздняя “Развязка "Ревизора"” снова обличает бессознательное тяготение Гоголя к большим формам всенародного искусства: как в первоначальном замысле мы усмотрели нечто общее с “высокою” комедиею в древности, так сквозь призму позднейшего домысла выступают в пьесе-оборотне характерные черты средневекового действа».

В спектакле Театра сатиры памятник Гоголю в финале дан в натуральную величину, сам же Гоголь обужен и сокращен применительно к задачам сатирическим, находящимся целиком в ведении «семейного права». Сопоставление с мейерхольдовским «Ревизором», которое пытался произвести Ю. Манн на страницах журнала «Театр», вряд ли имело смысл. Там мы имели дело не столько с самим Гоголем, сколько, по выражению С. Радлова, с «ассоциациями Мейерхольда по поводу “Ревизора” Гоголя». В современном спектакле, несмотря на все усилия режиссуры, Гоголь, в конце концов, возвращался к той сильно измельченной традиции, которую воспевал когда-то Кугель.

Г. Товстоногов эту традицию атаковал и самим спектаклем и в программной статье, сопроводившей его выпуск. Режиссер настаивал: «Надо забыть, что играем комедию, что должно быть смешно, надо объявить войну водевилю». Пьеса вводилась в область серьезного смеха, творимого не только для потехи. Спектакль должен был прикоснуться к коренным проблемам русской жизни, историческую логику которой Г. Товстоногов стремился постичь при помощи классики. Это сказалось прежде всего в максимальном социальном обосновании сюжета. Всем известная идея страха, творящего действие «Ревизора», осознавалась как огромная сила. «Направление — к трагедии» — Товстоногов мог бы повторить эти слова Мейерхольда.

Вместе с тем художник ставил перед собой новые творческие проблемы. Он задумал усложнить привычный для себя театральный язык вводом ирреального фантастического плана, конечно же, присутствующего в «Ревизоре». При этом Товстоногов, судя по спектаклю, внимательно изучил ряд идей, которые высказаны были {57} давно, но в сценическом обиходе не были приняты. Правда, весь фантастический план, так же как предположения старых философов и режиссеров (например, идея возвращения Хлестакова в финале пьесы в виде нового ревизора), были в конце концов истолкованы Товстоноговым с позиций реалистических и ясных. Нам все время Давали понять, что и некая черная пролетка которая маячила под колосниками с куклой-ревизором, и подмена Хлестакова куклой и финальное возвращение Хлестакова — все это плод больной фантазии, изуродованной силой всеобщего страха.

Спектакль строился по методу субординации: все его {58} элементы подчинялись одному руководящему и всепроникающему мотиву — страху. В этом не было ничего нового, как показалось в свое время некоторым критикам. На страх как основную пружину действия указывал сам Гоголь. О страхе как главнейшем импульсе пьесы писал Немирович-Данченко. Но у Товстоногова мотив страха оказался единственным, пытался подчинить себе всю пьесу, и «Ревизор», где «человеческое слышится везде», стал сопротивляться тенденциозному замыслу.

В спектакле Товстоногова боялись все и по-разному. Боялся городничий — К. Лавров. Его в холодный пот бросало не от мистических фантомов. Сами фантомы, как мальчики кровавые в глазах, возникали в результате вполне земных злодеяний, которые маячили за спиной этого седоватого «хозяина». Боялись почтмейстер и судья, купцы и полицейские, которые в сапожищах порхали по дому городничего, опасаясь разбудить всхрапнувшего Хлестакова. Лука Лукич Хлопов, руководитель {59} местной науки и культуры, боялся пуще всех. Ведомство у него было опасное: «Не приведи бог служить по ученой части, всего боишься. Всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек». В первом же эпизоде Хлопов — Н. Трофимов падал в обморок и потом это повторялось на протяжении всего спектакля. За инспектором знали его привычку: сзади Хлопова всегда кто-то страховал. В немой сцене финала Хлопов, судя по всему, просто отдавал богу душу.

Петр Иванович Бобчинский особенно боялся не успеть, не первым сообщить, попасть в непрестижную ситуацию. Как давно было отмечено в научной литературе (сошлюсь хотя бы на отличную работу Ю. Манна «Комедия Н. В. Гоголя “Ревизор”»), Бобчинский и Добчинский — местные помещики. Бояться ревизора им нечего — они не служат. И тем не менее оба они втянуты в общий узел страха, каждый на свой манер.

Товстоногов замечательным образом прочел один эпизод комедии и создал на его основе маленький трагикомический шедевр. Речь идет не о тексте пьесы, а об одной ее паузе.

Что происходило во вверенном Землянике богоугодном заведении, в котором больные «выздоравливают как мухи» и которое мерзостью своей было исключением даже на фоне всеобщего развала, мы не знаем. Что происходило на пути между богоугодным заведением и домом городничего тоже осталось у Гоголя «за кадром». Вот это белое пятно спектакль и заполняет.

На первом плане сцены, прямо на носу у зрителей, появляется экипаж. На руках у городских хозяев, изрядно приняв толстобрюшки, возлежит совершенно упившийся Хлестаков. Головку он держать не может — экипаж трясет на российских ухабах. Тело его держат как переполненный драгоценный сосуд. Ногу ревизора прижал к груди смотритель училищ, остальные более важные части тела поддерживают и более высокие чины. Иногда перед правителями города возникают обыватели, видимо, снимают шапки (зритель видит только реакцию тех, что в экипаже), приветствуют, узнав начальство в лицо. А *оно* в свою очередь приосанивается, слегка и покровительственно «делает им ручкой». Выезд грабителей отечества сопровождает лиричнейший русский мотив, как в «Доходном месте» Мейерхольда скорбная надрывная «Лучинушка» сопровождала появление скабрезной фигуры полового в трактире.

{60} После того как начальство с Хлестаковым на руках исчезало, в центре пустой темной сцены возникал Петр Иванович Бобчинский (И. Данилов). Помещик бежал за исчезнувшим экипажем («Для вас, Петр Иванович, теперь места нет» — «Ничего, ничего, я так…»). Шутка сказать, места нет! Какая непрестижность, пренебрегли, не взяли с собой, и вот теперь, обливаясь потом, толстый человечек бежит за экипажем. Бежит, выхваченный из темноты лучом прожектора, семенит, задыхаясь, не в силах снести такой оскорбительной несправедливости судьбы.

В этой метафоре людской суеты и тщеславия, в этом взволнованном и горестном мотиве, сопровождающем торжество властей, предержащих было больше от подлинного Гоголя, чем во всех черных куклах-ревизорах, миганиях лампы-стратоскопа, фиксирующей слепящим мертвенным светом приступы страха у городничего. Здесь фантазия Товстоногова обретала не только социальную достоверность, но и сложность авторской интонации, не исчерпанную сатирическими задачами: изображение безмерной пошлости людской обрывалось нотой напряженной и взыскующей горечи.

Такие прозрения встречались в спектакле не однажды, но все-таки не определили его общее звучание. Вернуть «Ревизору» масштаб «сборного города», заново осмыслить его художественное пространство, разрушить штампы актерской традиции в истолковании пьесы, вернуть комедию в лоно фантастического, а не бытового реализма — все это оказалось делом огромной сложности. Фантастика отзывалась в спектакле иллюстративностью почти оперной, лишалась значительности, которой она исполнена у Гоголя. Бытовой план разрушался несоответствием вполне бытовых приемов игры городничего — К. Лаврова с той просвеченной и легкой театральной игрой, которую вели на сцене О. Басилашвили -Хлестаков и С. Юрский — Осип.

Хлестаков и Осип в спектакле БДТ строили свои отношения на новый лад.

В этом азартном дуэте первенствовал слуга, у которого барин был просто под каблуком. Осип — Юрский становился «чертом» всей истории, и Г. Товстоногов мотив чертовского наваждения, посланного на город, обыгрывал пространственно: Хлестаков и Осип возникали в спектакле из театральной преисподней — из глубины оркестровой ямы, а в конце спектакля, нагруженные {61} всяким добром, прихватив и незабвенную веревочку, опускались снова в эту преисподнюю.

Сам по себе довольно внушительного вида, О. Басилашвили обнаруживал тем более уморительную детскость Хлестакова, вызывающую известное сочувствие. Оказавшись в гостинице, на втором этаже, едва поднявшись вверх, он занялся излюбленным делом недорослей: плевал вниз на прохожих и получал от этого упражнения истинное удовольствие. Это была цитата из Михаила Чехова, которому отдавалась дань и в более существенных моментах. Детскость торжествовала в сцене вранья, ставшей высшей поэтической минутой {62} Хлестакова, исполненной истинного вдохновения. Вообще же действиями своими Хлестаков не руководил, передоверив жизнь лакею.

С. Юрский играл Осипа особняком от всего спектакля, мало был с ним связан, но внутри, в своих собственных границах, образ был разработан с поразительной актерской смелостью. Казалось бы, именно Осип — характер, отданный на вечный откуп определенному актерскому амплуа, той традиции простоватого, голодного и хитроватого лакея, которого прекрасно играли и в давние времена и в совсем близкие. Гоголь, растолковывая актерам персонажей своей комедии, на Осипе счел возможным подробно не останавливаться: «Русский слуга пожилых лет… известен всякому. Поэтому эта роль игралась всегда хорошо». И вот на тебе: именно Осип стал в спектакле БДТ одной из наиболее спорных фигур. Восторги по поводу новой трактовки чередовались с довольно серьезными обвинениями. Была высказана даже мысль, что этой трактовкой обижен единственный представитель трудящихся масс в «Ревизоре».

Смело трактованная эпизодическая роль стала не только открытием нового характера, тут просвечивала вся поэтика Гоголя. Был в ней один существенный момент, не замеченный критикой, хотя целый ряд отдельных сигналов в этом направлении расслышали в игре Юрского. Многих даже вполне принимавших актера в роли Осипа весьма смущала внешность слуги Хлестакова. С. Машинский спрашивал: «Зачем это С. Юрскому понадобилось золотое пенсне для Осипа?» Добавим, что пенсне было треснутым, на руках белые перчатки, а голос был противный-противный, точь‑в‑точь, как у булгаковского регента Коровьева, спутника Воланда. Такого рода детали, рассыпанные по всей роли, обозначали прививку к ней булгаковского романа, генетически чрезвычайно близкого Гоголю и как раз к началу 70‑х годов приобретавшего все большую популярность.

Юрский создавал роль, чувствуя эту связь: гоголевская фантасмагорическая пара весело перекликалась с булгаковской чертовской компанией, посетившей другой город в совсем иные времена. Хрипло били часы, Осип гладил Ивана Александровича по голове и властно напоминал: «Пора!», будто подавал хозяину знак окончания сеанса черной магии. Юрский играл, конечно, не только булгаковскую тему в Гоголе. Он имел в виду и план самый обычный, но «прививка» была настолько {63} мощной, что старый текст засверкал множеством самых разнообразных новых оттенков.

У Маяковского есть строчки о мысли, мечтающей на размягченном мозгу, «как выжиревший лакей на засаленной кушетке». В первой своей сцене Юрский эти отношения лакея с засаленной кушеткой обыгрывал во всех подробностях. Видно было, что Осип лежит уже вечность, от бесконечного лежания голодное и ленивое тело затекло, изнылось, и Осип выгибал его таким образом, чтобы найти единственное положение в пространстве, когда не больно. Эту причудливую кривую он находил наконец и, удобно устроившись, оглашал пространство рассказом о питерской лакейской жизни-малине. Хрестоматийный текст рассекался паузами, шипящие удваивались, что придавало фразе какой-то философический оттенок: «Ах, боже ты мой, хоть бы какие-нибудь *(пауза)* шщи!» (именно так — шщи!). И. Золотусский писал, что актер в этой сцене «играет даже не лень, а разврат лени, мизантропию лени».

За всеми странностями и причудами нового Осипа чувствовалась все время особая сверхзадача роли, в которой они только и находили объяснение. Юрский — Осип мог, завидя городничего в гостинице, мгновенно превратиться в слепца и, выстукивая откуда-то схваченной палкой, смываться от наказания. Он мог позволить себе массу других смешных выходок и за всем этим проглядывали розыгрыш, провокация, которой Хлестаков и Осип раньше были слепым орудием, а на этот раз, наподобие Воланда со свитой, свою цель — во всяком случае Осип — осознавали.

Но это был все же «театр для себя». Игра Юрского почти не отзывалась в других элементах спектакля и, по существу, выпадала из него, перекашивала его построение. Прямолинейно и жестко он шел к своей цели, редко оглядываясь на «ручейки и пригорки» пьесы, ее изумительную поэзию.

Тенденциозность, которая в иные времена выявляла при соприкосновении с комедией Гоголя огромную энергию, на этот раз оказалась для нее уздой.

Голос И. Смоктуновского начинал спектакль. Он произносил эпиграф к «Ревизору». Ядовито и насмешливо он говорил: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» — и, спохватившись, уточнял, что это мнение не его, а тех, чья мудрость не может быть опровергнута: «народная пословица».

{64} Голос Смоктуновского этими же словами завершал спектакль. Только теперь лукавства в них почти не было. Смех быстро обрывался рыданием, почти судорожным. Нам довольно ясно показывали, что смех Гоголя — это смех сквозь слезы, но это была правда прямого указания, школьного воспоминания, а не поэтики спектакля. Соединить фантасмагорию с обличительными мотивами не удавалось. Но задуманный сложно и масштабно, дерзнувший прикоснуться к тайнам «фантастического реализма», спектакль Г. Товстоногова даже со всеми своими просчетами открывал «шлюз для гоголевского периода отечественного искусства».

Следующий «корабль» вошел в этот шлюз совсем не с той стороны, откуда ждали. Гоголь явился не в «Ревизоре», хотя их был поставлен еще добрый десяток, и не в «Мертвых душах», которые тоже ставились не раз. Он пришел нежданно в пьесе, которой ни автор, ни театр не придавали особого значения. Он явился вдруг и распахнулся целиком, сопроводив свое появление смехом, а уход — «пеплом больших раздумий».

Он пришел в спектакле «Женитьба», поставленном А. Эфросом в 1975 году.

## 3

«Женитьба» традиционно относилась к высокой сценической классике, хотя до самого последнего времени в прямом смысле слова театральной классикой не была. Сценическая история пьесы — история бесконечных провалов. «Я сейчас из театра. “Женитьба” пала и ошикана. Играна была гнусно и подло… Теперь враги Гоголя пируют». Это написано В. Белинским в 1842 году, сразу после премьеры. На сообщение С. Аксакова о сценической неудаче пьесы Гоголь отозвался с полным равнодушием. Казалось, что «Женитьбе» он вообще перестал придавать какое-либо значение. В ноябре 1836 года он пишет Погодину: «Не води речь о театре: кроме мерзостей ничего другого не соединяется с ним. Я даже рад, что вздорную комедию [речь идет о “Женитьбе”. — *А. С.*], которую я хотел было отдать в театр, зачитал у меня здесь один земляк… Сам бог внушил ему это сделать. Эта глупость не должна была явиться в свет». Тем не менее над этой «вздорной комедией» Гоголь работал еще несколько лет. Между началом и концом работы пролегли основные годы созревания его писательского гения. Он {65} завершал пьесу после «Ревизора» и «Мертвых душ», которые потрясли Россию. Неизвестно по каким мотивам, мистифицируя читателей, Гоголь поставил под комедией раннюю дату: «писано в 1833 году». Театр, кажется, эта дата заворожила. Пьеса никак не могла вырваться за пределы невинного анекдота, которым даже «квартальный бы не обиделся». Поздний Гоголь от «Женитьбы» был как бы отделен.

Модернистские постановки пьесы в предреволюционные годы и в первые годы после революции успеха не имели. На «Женитьбе», казалось, лежал незримый налет старомодности и скуки. Пьеса представлялась несущественной, какой-то странной шуткой гения.

Рывок был сделан почти одновременно и театром и критикой. Выходит спектакль А. Эфроса и выходит книга И. Вишневской, где предпринимается попытка заново истолковать общий смысл комедии. Одна из глав книги так и называлась: «О чем написана “Женитьба”?». Однако «рывок» исследователя при сходном ощущении масштаба пьесы был сделан в противоположную от театра сторону. Тем интереснее сопоставить книгу, во многом характеризующую уровень представлений о гоголевской комедии, со спектаклем.

Идея Вишневской, в сущности, заключалась в том, что в «Женитьбе», пьесе, равной «Ревизору» по огромности поставленных в ней проблем, последние заслонены бытом, жанром, рутинной театральной традицией. Если «Ревизор» исследовал общественную механику, взял крупным планом русского чиновника на службе, то «Женитьба» брала его, так сказать, в неглиже. Русский чиновник открывался со стороны интимной. Вишневская при этом всячески подчеркивала сатирическую сторону пьесы, видя элементы сатиры даже в беседе Подколесина и Степана о ваксе. Незадачливый гоголевский жених попадает у нее в ранг «значительных лиц»: «Из Подколесиных и состоят “значительные лица”, ожидающие за бумагами скорейшего воздействия зельтерской воды, все эти особы, принимающие капитана Копейкина…». «Дом Подколесина — тайник души петербургского чиновничества». Если раньше казалось просто, что «на диване лежит холостяк», то теперь иное: «сугубо личная жизнь [холостяка. — *А. С*.] объясняет многое в социальном формировании верноподданного Российской империи». Обнаруживая «сатирическое жало» и «грозную сатиру», запрятанные в пьесе, Вишневская возводит к обобщению образы Подколесина {66} и Кочкарева. Появляются понятия «подколесиновщина» и «кочкаревщина»: «Если люди подколесинского типа мертвыми колодами лежали под колесами истории, то кочкаревские натуры вовсю вертели эти колеса, не достигая при этом никакого результата». Агафья Тихоновна стала «типичным образом беспринципности, неспособности сделать выбор». В «Женитьбе» никто никого не любит, «о любви тут нет даже речи». В работе И. Вишневской доводилась до конца давняя традиция истолкования гоголевской комедии в обличительном плане.

А. Эфрос, по его собственным словам, пытавшийся «ошинелить» «Женитьбу», то есть вывести ее персонажей к общечеловеческим заботам и проблемам, читал пьесу лирически; с чувством изумления он обнаруживал моменты единения даже с самым последним из странных женихов, каким-нибудь экзекутором Яичницей, который в спектакле мог бы воскликнуть знаменитое: «Я брат твой!» В такого рода восприятии «Женитьбы» отзывалась другая, тоже давняя гуманистическая традиция (достаточно вспомнить В. Белинского, оказавшегося способным примерить проблемы Подколесина «на себя»). Однако на фоне наличного театрального опыта лирическое вживание в ситуацию и судьбы героев гоголевской комедии оказалось неожиданным. Пьеса предстала «свежей, новой, любопытной для всех», благодарная публика, говоря гоголевскими словами, «не имея своего каприза», пошла туда, куда повел ее постановщик.

На какой же театральной почве вырос спектакль? Что он открыл и утвердил в наших отношениях с классикой? Речь пойдет не обо всем спектакле, а лишь о некоторых его проблемах, имеющих общий интерес.

В «Женитьбе» на Малой Бронной дан урок подлинно театрального проникновения в философию автора. Уверенно и твердо было показано, как «философия» может быть раскрыта простым, но чрезвычайно содержательным приемом, определившим течение спектакля буквально с первой фразы.

Спектакль начался под торжественный распев «многая лета». Из театральной арки, как из церковных врат, вышли Подколесин (Николай Волков) и Агафья Тихоновна (Ольга Яковлева). Окруженные свидетелями семейного торжества, они пошли вперед, к авансцене, под все нарастающий до звона в ушах церковный величальный гимн. И вдруг, в какой-то миг, все это великолепие исчезло, как мираж, разом повернувшиеся вокруг оси {67} темные жалюзи-створки открыли зрителю многократно тиражированную фигуру странного бегущего человека, а Подколесин произнес первую фразу пьесы: «Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться». Зал разразился аплодисментами. Они были благодарной наградой «догадливости» режиссера. Но в тот момент трудно было предположить, что этот на удивление простой прием (и как «догадка» уже высказанный — напомним эпизод «мечты городничихи» в мейерхольдовском «Ревизоре») ведет к новому открытию пьесы, к новым путям раскрытия на театре философии Гоголя. Проведенный последовательно через всю пьесу прием материализации желаемого, воображаемого, существующего лишь в сознании героев, стал театральным эквивалентом гоголевского стиля и понимания человека. Автор, у которого оживает портрет и старик в азиатском халате одаряет живописца вожделенным богатством, писатель, у которого сон и явь, реальное и фантастическое переплетены, где мир внутренней жизни, игры воображения, нереализованных желаний и стремлений богаче, чем мир действия и прямого поступка, — вот что открылось в новой постановке «Женитьбы», в ее простом и обнявшем всю пьесу «приеме».

{68} Режиссер будто снимает верхний пласт сознания гоголевских персонажей и пробивается к их подсознанию, к тайникам и закоулкам души. При этом выясняется, что сознание человека устроено загадочно и прихотливо. Оно существует в постоянном споре, с оглядкой на чужую оценку. В каждый данный момент оно полно воспоминаний о прошлом и предвосхищений будущего. Малонаселенная пьеса Гоголя оказалась густонаселена. С веселой и грубоватой прозорливостью показано, что герои «Женитьбы» живут в плотном окружении своих видений, представляющихся не менее реальными, чем они сами.

Надо отметить, что приемом этим выделена именно лирическая пара спектакля: только их видения материализуются, только их внутренний мир представлен предметным образом. Мечты Подколесина связаны только с одним постоянным образом — неземная прекрасная {69} свадьба и невеста в фате. Агафью Тихоновну это видение тоже посещало (финал спектакля был построен как параллель прологу, Иван Кузьмич исчезал, тем горестнее и безнадежнее и тем нагляднее соткалось перед Агафьей Тихоновной видение свадьбы, торжественный выход с женихом из церкви). Но внутренний мир невесты раскрывали и другие образы. Они служили тоскливым напоминанием о прошлом: так, после фразы тетки о крепкой, величиной с ведро руке Тихона Пантелеймоновича незамедлительно возникал в сознании Агафьи Тихоновны и на сцене сам папаша — бородатый мужик с огромной бутафорски увеличенной рукой, которой он матушку «и усахарил». Были видения из будущего: невесту обступали вдруг детишки, те самые девочки и мальчики, о которых она на миг задумалась в сладостных мечтах. Наконец, были видения из настоящего времени: раньше положенного текстом срока появлялись на сцене женихи, вызванные из небытия богатой фантазией невесты. Агафья Тихоновна гадала на картах, сваха рассказывала, и они «как живые» стояли перед невестой — и те, что потом обретут реальное существование, и те, что больше не возникнут на сцене, как незабвенный титулярный советник, который «не всю неделю бывает пьян — иной день выберется и трезвый».

Среди женихов сразу же появляется в воображении Агафьи Тихоновны и Иван Кузьмич, чтобы потом стать видением неотступным. Воображение двух героев, по выражению Достоевского, «перескакивает через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливается лишь на точках, о которых грезит сердце». Они все время друг у друга перед глазами, стремление их к счастью огромно. Но все остается в воображении, «перемены положения», о которой с надеждой и страхом мечтала Агафья Тихоновна, не произойдет.

В сущности говоря, рассказана история несостоявшегося счастья, тем более потрясающая на фоне сложившегося представления о героях комедии как о куклах, социальных марионетках. Режиссер возвел их в ранг людей, наделил общечеловеческими комплексами и несчастьями.

Агафья Тихоновна подойдет к женихам близко-близко, рассмотрит их в упор и беззастенчиво, она будет ждать, надеяться, искать «его». Но «его» нет. «Он» — невозможен. В этом и заключен подспудный трагизм абсурдного сюжета.

{70} Эфрос, прошедший в последние годы школу классики, привнес добытый художественный опыт в гоголевскую «Женитьбу». Может быть, всего яснее это выражается в том масштабе, которым измеряются в спектакле человек и его судьба. При всем несходстве театральных решений Чехова, Шекспира, Достоевского, Мольера, Лермонтова, Гоголя в них присутствует единый принцип подхода и утверждения самоценной, глубоко противоречивой и именно в этой противоречивости уникальной сущности человека. Каждый, даже самый непрезентабельный на первый взгляд человеческий мир есть все же целый мир, живущий по своим законам, и в глубине этого мира режиссер непременно отыщет трагическое, а чаще всего трагикомическое начало.

Эфрос выдвигает свою методологию, которая выражается прежде всего в непредвзятом, ничем не стесненном {71} исследовании духовной сущности человека, в отказе от такого понимания «сквозного действия», когда сложность человеческого поведения подчиняется одному руководящему и исчерпывающему мотиву. «Общий мотив» есть, конечно, и у актеров эфросовского спектакля, но каждому герою дана здесь максимально свободная, с уходами в сторону от основной жизненной дороги линия поведения. Так достигается объемность роли. Процесс создания спектакля, видимо, заключается тут в том, чтобы обогатить любую ситуацию пьесы такими предлагаемыми обстоятельствами, которые провоцируют героя на противоречивое, сложное, многостороннее раскрытие.

Эфрос шел к такой методологии трудным путем. «Исповедальный монологизм» его постановок классики в 60‑е годы при всем обострении звучания старой пьесы порой не давал ей свободно дышать.

Зрелость «Женитьбы» — преодоление монологизма, способность общаться с Гоголем поверх барьеров, в том числе барьеров собственной «любимой мысли». В результате характер Подколесина неожиданно открылся как изуродованный, полупародийный тип «русского Гамлета», а вслед за этим и весь сюжет «Женитьбы» предстал как гоголевский вариант шекспировской темы (впервые на связь этих далеких образов в творческом сознании Гоголя указал умнейший современник писателя А. Григорьев: «Он говорит беспрестанно человеку: Ты не герой, а только корчишь героя… Ты не Гамлет — ты Подколесин»).

Н. Волков застает своего героя в решительную минуту жизни. Он уже готов совершить поступок. Отсюда взвихренный, ломающий традиционную медлительную вязь гоголевских начальных диалогов ритм. Подколесин докрикивается до Степана через зрительный зал (пространство, разделяющее их, укрупняет диалог, подчеркивая важность минуты).

Кажется, ни режиссеру, ни актерам, в отличие от И. Вишневской, и в голову не пришло, что бесконечные вопросы Подколесина о ваксе даны у Гоголя с сатирической целью, дабы показать «от обратного», как герой разговаривает с подчиненными в канцелярии. Тут играется совершенно другое: женитьба видится исходом из скверности жизни, на эту карту поставлено все, и ерундовые вопросы о ваксе и сапогах приобретают огромное значение. Как обычно у Гоголя: мелочи даются крупным {72} планом, образуя представление о том, что важно и не важно для человека в мире.

Как ни у кого из русских классиков, у Гоголя художественно отмеченным, важным оказывается тип пространства, которым характеризуется тот или иной герой. В пространстве этом, как в силовом поле, приобретают ценность ничего не значащие «мелочи» человеческого поведения. Надо сказать, что первоначальный замысел «Женитьбы», хронологически приближенный к «Вечерам на хуторе близ Диканьки», не совсем исчез. Во всяком случае, Подколесин несет с собой, в своем мировосприятии и типе жизни, скорее нечто провинциальное, деревенское, чем петербургскую безличную канцелярию. Для «Женитьбы», так же как для «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки» или «Старосветских помещиков», важнейшим мотивом оказывается противопоставление внешнего и внутреннего пространства, всего остального мира и Дома. Понятие Дома исполнено патриархального доброго смысла, и Подколесин, наподобие Шпоньки или Афанасия Ивановича с Пульхерией Ивановной, принадлежит к героям бытового, замкнутого пространства.

Этот мир повернут к нему своей доброй стороной: дом обжит, он дает видимость устроенного бытия, а любое изменение грозит катастрофой. Шпонька тоже ведь колеблется в вопросе женитьбы по глубоко философским соображениям: дело идет, по замечанию Ю. Лотмана, о невозможности изменить свой статус: «… Иван Федорович стоял, как будто громом оглушенный. Правда, Марья Григорьевна очень недурная барышня; но жениться!.. это казалось ему так странно, так чудно, что он никак не мог подумать без страха. Жить с женою!.. непонятно! Он не один будет в своей комнате, но их должно быть везде двое!.. Пот проступил у него на лице…»

Вот почему с такой огромной серьезностью вопрошает Подколесин Степана о ваксе: ему предстоит покинуть свой Дом, выйти в необжитое враждебное пространство («А вон видишь, как пасмурно?» — Подколесин — Волков нагружал эти слова мировоззренческим смыслом). И как знать, может быть, начищенные той самой ваксой сапоги спасут его и принесут счастье!

Эфрос резко усиливал и подчеркивал страх Подколесина покинуть обжитое пространство. Он не лень свою тешил, он свое место на земле защищал, отстаивал, отвоевывал под бешеным натиском Кочкарева, волокущего его вон из дому. Подколесин в своем мирке, Агафья Тихоновна — {73} в своем, маленьком ситцевом уголке: так и пройдет через весь спектакль глубоко лирическая тема разъединенности людей. Они видят друг друга, тянутся друг к другу. Но соединяются они только в воображении. В реальности им ничего не дано изменить, как не дано вырваться из своего пространства.

Героям бытового плана в «Женитьбе» противостоит Кочкарев, человек фантастического измерения. Он появляется в самом начале пьесы как антипод Подколесина, развивает дьявольскую, непостижимую энергию и насильно ведет Ивана Кузьмича к счастью.

Путь двух приятелей, развитие их отношений крайне характерны как для построения ролей, так и для прояснения одного из самых сложных и глубоких мотивов спектакля.

Противоречивость человеческой натуры, таинственность и неучтенность многих мотивов поведения, какая-то {74} несогласованность поступков с прямыми требованиями разума и очевидной выгодой — поразительны и в Кочкареве и в Подколесине, которые при всей своей противоположности необходимо дополняют друг друга.

Кочкарев, конечно, одна из самых загадочных фигур «Женитьбы». Исследователи давно отметили, что в процессе работы над комедией Гоголь постепенно убирал все рациональные мотивы, по которым Кочкарев хлопочет о женитьбе приятеля (в равной степени все более безмотивными становились боязнь женитьбы и упорство Подколесина). Белинский, наставляя первого исполнителя роли Кочкарева, подчеркивал: «Если актер, выполняющий роль Кочкарева, услышав о намерении Подколесина жениться, сделает значительную мину, как человек, у которого есть какая-то цель, — то он испортит всю роль с самого начала».

М. Козаков, играющий Кочкарева на Малой Бронной, появляется у Подколесина внезапно, как черт из подворотни, до смерти испугав приятеля. На голове у него какая-то коричневая кепочка, руки — в карманах клетчатых панталон, носки ног — внутрь. Прислонившись к косяку, с какой-то давней затаенной обидой говорит он свахе: «Ну послушай, на кой черт ты меня женила?» Сам несчастный и обездоленный, с тем большей энергией и жаром хватается он за идею осчастливить женитьбой другого.

Герои «Женитьбы» у Эфроса решают огромные, в масштабе их мира, проблемы. Поведение Кочкарева, загадочное по пьесе, в спектакле глубоко содержательно, эмоционально мотивировано. Герой знает, как осчастливить людей. У него тоска по счастью, пусть и чужому. И если на свадьбе у Подколесина будет весело и хорошо, он будет сидеть в углу и плакать. А потом будет приходить к ним домой и подбрасывать детей к потолку. Он знает, как принести людям счастье, но его не понимают, не доверяют ему, не хотят идти в указанную сторону. Он от этого просто с ума сходит. Он, подобно Ноздреву, рамок не ведает, размах его фантазии огромен: тут все стремится разлиться вширь и подняться ввысь, не зная границ. От замысла до воплощения — один миг. Жениться — так немедленно. Свадьба — так через полчаса. Подколесин именно этого размаха, чуждого ему пространства, этой спешки — чуждого времени — не принимает. Они ему кажутся как бы безнравственными. Вопрос женитьбы для него — великий вопрос, а свадьба через {75} полчаса — это ужасная пошлость, оскорбление высоких чувств.

Находясь весь первый акт в состоянии бешеной деятельности, Кочкарев наконец близок к заветной цели: Подколесин приведен в дом к Агафье Тихоновне, женихи отступили под натиском. И Кочкарев начинает пляску победы, придуманную Эфросом. Звучит победный клич: «Ну, этого только мне и нужно!» Но внезапно веселье обрывается прозрением, Кочкарев останавливается и поворачивает победный клич тревожным вопросом: «Ну, этого только мне и нужно?» Линия роли вновь изогнулась в обычном для режиссера направлении — к драматизму. Только наивный Жевакин, которого съедает тоска по оптимизму, может восхититься этой отчаянной пляской: «Мне нравится веселость вашего нрава». Но вопросом Кочкарев задался лишь на секунду, чтобы затем с удесятеренной энергией заняться устройством чужого счастья.

Подколесин — Волков копит силу к финалу и тут с неожиданной остротой раскрывает своего рода «диалектику души», которой тоже награжден гоголевский герой.

Вот уже стоит Подколесин на пороге своего счастья, вот он произносит ликующие слова приобщенного к таинству женитьбы холостяка и уже твердо и бесповоротно понимает, что «нельзя уйти». И разум, и ситуация, и весь торжественный монолог, и мечта о государстве, в котором, если б Подколесин был государем, не было бы ни одного холостого человека, и желание всех одарить счастьем так же, как его одарил Кочкарев, — все, решительно все говорит о том, что «нельзя уйти». Но какой-то ехидный голосок, в духе «человека из подполья», в самую торжественную минуту подсказывает, провоцирует, нашептывает Подколесину, что можно сбежать. И чем тверже выставляет разум доводы «за», тем решительнее иной голос нашептывает обратное. «… Что если бы в окно? Нет, нельзя». «А почему это нельзя?..» «Как же без шляпы? неловко. А неужто, однако же, нельзя без шляпы? А что если бы попробовать, а?».

И вот человек! Кажется, и никакой разумности тут нет, а выпрыгивает он из принудительного рая и бежит вон, чтобы только по своей, пусть глупой, пусть нелепой, но по своей собственной воле пожить!

Юмор, комедийность, а тем более сатирическая окраска хрестоматийной сцены были сняты. Подколесин, спасающийся через окно, вселяет в нас явную тревогу: это Ужас конечного бесповоротного выбора, перехода от безбрежной {76} мечты к деловой, практической реальности. Вот почему В. Левенталь тиражировал изображение странного убегающего человека, заронив в нас уже в начале спектакля ноту тогда еще неясных тревоги и беспокойства. В финале они оборачивались пониманием и состраданием к Подколесину.

Придав гоголевской комедии проблематику трагического театра, «ошинелив» ее героя, А. Эфрос заново переосмыслил и образ Агафьи Тихоновны, вывел ее роль за пределы угнетавшей образ сценической банальности. В купеческой дочке, мечтающей выскочить замуж «за благородного», режиссер и актриса открывают глубину женского одиночества, трагизма, душевную высоту, не нашедшую отклика в мире странных женихов, озабоченных собственными интересами и вконец измученных комплексами, у одного проистекающим от неудобства фамилии, у другого — от маниакального желания обладать невестой, говорящей по-французски (без французского у нее уже «и то, и это… все уж будет не то»).

Предвосхищая финал спектакля, Эфрос сочиняет сцену, когда женихи, испепеленные одиночеством и тоской по общению, собираются перед площадкой, своего рода маленьким театром, где находится Агафья Тихоновна. Они сидят перед ней на скамье, и девушке нужно выбрать из всех одного. Страх выбора своей судьбы доводит Агафью Тихоновну до головной боли, она проглатывает какой-то порошок, бумажку, в которую он был завернут, разрывает на несколько частей, обозначает на них имена женихов и кладет в ридикюль. Пусть все решит случай. Но и это не помогает: все бумажки вытаскиваются сразу.

Одного, о котором мечтала, нет, и потому хочется собрать его по частям от этих людей. Так будто впервые рождается на сцене хрестоматийная фраза о губах Никанора Ивановича, приставленных к носу Ивана Кузьмича! Ущербные люди потом окружат Агафью Тихоновну и каждый будет стремиться дотронуться до нее, получить хоть частичку тепла. Подколесин, не смея коснуться Агафьи Тихоновны непосредственно, жмет руку одного из женихов. Этот групповой портрет обездоленных едва ли не высшая точка спектакля, его поэтики.

И. Вишневская пишет, что в «Женитьбе» о любви нет даже речи. Наверное, это так, если рассматривать пьесу с точки зрения иной художественной системы. Но в мире Гоголя знают свою любовь. Конечно, это любовь «пошлого», ординарного человека, но ведь одно из основных {77} для Гоголя понятий — «пошлость пошлого человека» — относится не к монстрам, не к уникумам. Оно носит универсальный характер. Гоголь открыл в нравственном мире человека «бесконечно-великое значение бесконечно-малых величин добра и зла». «Пошлый» человек в художественной системе Гоголя это современный ему человек по преимуществу. Ромео и Джульетта — исключение, а Подколесин и Агафья Тихоновна — норма.

Норма имеет общий характер и потому неприметна. На этом и основано пушкинское определение гоголевского художественного дара, которое сам Гоголь считал единственно верным: Пушкин говорил сначала о «пошлости» самой жизни, а потом уже о даре «очертить… пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая *ускользает от глаз*, мелькнула бы крупно в глаза всем». Ускользает именно самое распространенное, «бесконечно-малое». «Мне бы скорее простили, если бы я выставил картинных извергов; но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки». Гоголя угнетала способность читателя видеть пошлым другого, но не себя, пенять на кривое зеркало, но не на свою собственную физиономию. Светский человек допрашивал в «Развязке “Ревизора”»: «Разве у меня рожа крива?», а сам Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» на весь мир крикнул, что все его дурные герои — это он сам, его собственные дурные страсти. Тут важно указание на личную, лирическую природу изображенного мира. Отсюда «человеческое, которое слышится везде» в «Ревизоре». Отсюда указание автора «умному актеру» поймать прежде мелких причуд и мелких особенностей доставшегося ему лица «*общечеловеческое* выражение роли».

Этим общечеловеческим выражением проникнута насквозь «Женитьба» на Малой Бронной, все изгибы и повороты спектакля. Пьеса оказалась переполненной тоской по общению, взаимности, наконец, любви — той самой, которую знает обычный «пошлый» человек. И когда такой человек, какой-нибудь экзекутор Яичница, невыносимо страдающий от неблагозвучия своей фамилии, говорит с облысевшим моряком Жевакиным, у которого вместо мебели «на квартире одна только трубка и стоит», и моряк вспоминает Сицилию, девушек, что все говорят по-французски, вспоминает солнечный день, потом дождик, а в ответ Яичница вдруг скажет: «Неприятнее всего, когда в такую погоду сидишь один. Женатому {78} человеку совсем другое дело — не скучно; а если в одиночестве — так это просто…» — и моряк подхватывает: «О, смерть, совершенная смерть!» — это уже не пошлость, а великая печаль и тоска.

И когда Подколесин с Агафьей Тихоновной будет плести свои любовные разговоры, не имея для них ни одного слова в запасе, и когда Подколесин вдруг выкрикнет: «Какой это смелый русский народ!» — и восхитится штукатуром, что «стоит на самой верхушке… штукатурит и не боится ничего», — это тоже миг прозрения «пошлого» человека, миг величайшего напряжения всех его душевных сил.

И когда Агафья Тихоновна в роскошном подвенечном наряде будет взывать к исчезнувшему Ивану Кузьмичу, заполняя пустоту пространства дрожащим, изломанным голоском и, наконец, поняв безнадежность зова, поняв всю невозможность счастья, захлебнется горем-тоской, то потрясение такого финала, поддержанное хоралом, будет опять-таки связано с глубоким раздумьем над трагикомическим, вызывающим сострадание жизненным уделом «пошлого» человека. Выхода «из скверности» ему не дано. Как в «Мертвые души» важнейшим планом входит «прекрасное далеко», так в «Женитьбу» входит мечта «о Сицилии», о красоте, о чем-то несбыточно прекрасном, мечта, приобретающая в спектакле А. Эфроса важнейший смысл. (Именно эти воспоминания о Сицилии как замедлявшие действие Гоголь выбросил, готовя пьесу для сцены, и восстановил в последней чисто литературной редакции. Как изменилось понятие о «литературности» и «сценичности»!)

Спектакль Эфроса еще раз убеждает, что содержание классического произведения в сознании потомков в большой степени есть накопившаяся в истории сумма интерпретаций, пониманий текста, которые становятся неотделимыми от его собственного объективного смысла. Отныне в *содержание* «Женитьбы» войдет и русский Гамлет — Подколесин, и купеческая Офелия — Агафья Тихоновна, и образ Кочкарева, взятого на острейшем изломе противоречивой человеческой натуры, и Балтазар Жевакин, замыкающий цепочку открытий.

Отставной моряк, предпринимающий атаку на семнадцатую невесту, был, пожалуй, самым пустым и нелепым женихом гоголевской пьесы. Жалкий маленький человечек, всеми униженный, бедняк с «петушьей ногой» и расщепленным сознанием, путающим воображаемое и {79} реальное (достаточно вспомнить игру с как бы одушевленной ширмочкой или рассказ о Сицилии), этот «большой аматер со стороны женской полноты» стал в спектакле Эфроса наиболее гоголевским героем.

В какой-то степени даже споря с автором, Л. Дуров — Жевакин меняет адрес своего финального монолога. Его собеседник — не ушедшая Агафья Тихоновна, не Кочкарев, не смешливый зритель в зале. Его собеседник — площадь, мир, бог, несправедливо устроивший земную жизнь.

«Темно, чрезвычайно темно… *Непонятно… Уму непонятно*», — возглашает с какой-то глубочайшей и тихой обидой Жевакин и уходит под тот же хорал, что уже не раз возникал в спектакле. Маленький и жалкий человек, побеждая свою природу, возвышается до бунта, до обсуждения главных вопросов жизни и смерти. Режиссер купирует гоголевский текст, сокращает все то в монологе, что водевильно мельчит роль, — и в этом споре с буквой автора современный театр выигрывает еще одну человеческую судьбу, согласуясь тут с самим духом искусства Гоголя.

## **{80}** 4

Вторая половина 70‑х годов не только не утратила интереса к Гоголю, но он стал еще более острым и напряженным. Можно сказать, что конец десятилетия просто шел под знаком Гоголя. Опыт «Женитьбы», удачу вовлечения «гениального пустяка» в область высокого искусства пытались повторить. В массовом порядке стали «ошинеливать» все гоголевские вещи. Однако пошив новой театральной униформы цели не достигал. Удача не повторялась.

Смешное и трагедийное в искусстве Гоголя, единство которых было счастливо найдено в «Женитьбе», распадались.

Ролан Быков в поставленном им телефильме вносил в сюжет повести «Нос» какой-то сверхсерьезный смысл, сам играл и майора Ковалева, и цирюльника Ивана Яковлевича, и придуманного им самим несчастного мужика, что вышел со своей лошаденкой по зиме, а теперь по воде и по суху неизвестно куда тащил свои печальные дроги. Пропажей носа, несчастьем режиссер уравнивал пошляка майора с пьяницей-цирюльником и незадачливым мужичком. Быков пытался также поведать о том, как создаются в нелепой, вздорной среде фантомы и начинают гулять по белу свету над обездоленной толпой. Он пытался лирически и сочувственно наметить любовную тему, если можно так назвать отношения майора Ковалева со статской советницей Чехтаревой. Изобретательный и сумбурный фильм вызвал явное раздражение, критиков смущала многозначительная усложненность мысли, потерявшей смеховое начало.

В телевизионном спектакле «Игроки» В. Виктюк с большим успехом осваивал сюжет, который, как и «Женитьба», никогда не был зван в круг высокой театральной классики. В поисках масштабности режиссер трактовал тему карточной игры романтически: перед нами открывался мир жестоких и роковых страстей, в схватке которых решались вопросы жизни и смерти. Подобно женихам, что материализовались в сознании Агафьи Тихоновны — О. Яковлевой, в «Игроках» предстала в виде прелестной незнакомки по имени Аделаида Ивановна та самая колода карт, над созданием которой полгода трудился Ихарев. Игроки-соперники, подобно гоголевским женихам, сталкивались будто в последнем поединке. Обделенные судьбой, они мечтали об «Аделаиде Ивановне», {81} мечтали о госпоже удаче. Эта мечта светилась в воспаленных глазах Кругеля — А. Лазарева, жила в кривой улыбке, перекосившей лицо Утешительного — В. Гафта, подмигивала и расплывалась прекрасным ликом Аделаиды Ивановны — М. Тереховой, звала за собой Ихарева — А. Калягина. Но мечта рушилась, подлый обман обманщика, первый раз в жизни доверившегося людям, оборачивался для него трагедией. «Надувательская земля» не выносила даже намека на искреннее чувство. Подступающее к герою безумие, не задуманное автором, было воспринято как должное: сознание публики уже привыкло к Гоголю, который перестал смеяться.

За фантасмагорией «Ревизора», за «ошинеленной» «Женитьбой» и «Игроками», за напряжением художнической мысли, пытающейся показать масштаб гоголевских идей, — за всем этим открывалась новая тема — стремление постичь и передать судьбу самого Гоголя, его звенящую и тоскующую мысль о России.

«Ревизская сказка», сочиненная в Театре драмы и комедии на Таганке, была попыткой театра раскрыть духовную драму Гоголя. Спектакль был подготовлен всей «гоголианой» 70‑х годов и наряду с работой Б. Равенских, почти в то же время воплотившего на сцене Малого театра пьесу И. Друцэ о Л. Толстом, ставил вопрос о «деле литературы» как вопрос первостепенной важности. Оба спектакля отказывались противопоставлять разные периоды в творчестве художника, оба вводили не тронутый театрами материал «позднего» Гоголя и «позднего» Толстого, пытаясь исторически оправданно раскрыть и здесь зерно единой художественной системы писателя. Разница между этими работами заключалась в том, что режиссер Малого театра, создавая апологию Л. Толстого, имел в своем распоряжении пьесу И. Друцэ и выдающегося артиста на главную роль. Ю. Любимов ни пьесы, ни артиста, подобного И. Ильинскому, на роль Гоголя не имел. Он строил действие на привычном для себя сценарном материале, на этот раз безымянно и довольно небрежно выполненном. Спектакль этот важен скорее по тенденции, а не по результату. В нем гораздо больше замышленного, чем свершенного. Но при всей очевидности художественной неудачи надо понять замысел постановки.

Ю. Любимов начинал с привычного для режиссера полемического жеста, рассчитанного на эффект внезапного обнажения смысла постановки, главного тезиса, брошенного {82} в зал без всяких недомолвок. Спектакль имел как бы два пролога, устремленных к одной идее.

Сначала из занавеса шинельного сукна вырезали куски материи и на наших глазах два актера, высокий и низкорослый, примеряли эти шинельные куски на себя, драпировали складки и какой-то силой театрального волшебства в этих двух фигурах мы обнаруживали вдруг двух Гоголей, два совершенно разных памятника писателю — тот, что гордо стоит на Гоголевском бульваре, и тот, что укрыт во дворе перед флигелем, где писатель умер. Оба Гоголя «вышли из шинели» и были представлены для того только, чтобы всем ходом спектакля утвердить Гоголя единого.

Этой же цели служил и второй пролог, в котором была отражена гоголевская двойственность, укорененная в двойственности и страшных контрастах современной ему России. На авансцене маленький, «андреевский» Гоголь, с косым пробором и птичьим выражением лица обращал в зал слова со школьных времен известного монолога, «лирического отступления» из «Мертвых душ» о России, о ее движении в будущее. А параллельно творилось другое действо: высоко поднятый на штанкете, возлежал в лоскуты пьяный Петрович, тот самый портной, что сначала напугал Акакия Акакиевича непомерной суммой, которую спросил за работу, а, получив на опохмелку, согласился сшить подешевле добротную шинель. Петрович сладко храпел и сквозь храп слышно было бормотание, несвязные фразы, которые странным образом соотносились с патетикой «лирического отступления», как бы опровергая его. В зал был брошен трудный вопрос, который предстояло решать всем спектаклем. Вопрос о живых и мертвых душах, о драме писателя, всю жизнь пытавшегося соединить несоединимое: символическую птицу-тройку с реальной тройкой, управляемой Чичиковым.

Ю. Любимов, как всегда, обосновал решение спектакля прежде всего пластически. Э. Кочергин представил художественное пространство Гоголя как некую сферу, ограниченную полукругом шинельного сукна. Идея «театральной преисподней», которая в ленинградском «Ревизоре» была использована локально, в спектакле на Таганке стала основой своего рода мистериального действа.

Начинала эту мистерию первая мертвая душа — выраставшая как бы из-под земли фигура некоего вельможи, {83} который двумя поощрительными хлопками разрешал актерам играть спектакль. Этот образ возник, очевидно, из легенды о том, как император Николай смотрел «Ревизора», «больше всех смеялся» и «одобрил» пьесу. Выросшая из-под планшета сцены трехметровая фигура, облаченная в балахон, предварила появление множества обитателей гоголевского мира, каждый из которых, кроме Чичикова, становился памятником самому себе.

Апокалиптическое сознание Гоголя, которому видится, как горит земля, свиваются небеса, мертвецы встают из гробов и «растут страшные страшилища из семян наших грехов», воплощалось образом подземелья, наполненного бесчисленными ростками зла. Ю. Любимов попытался даже показать процесс созревания подобного ростка, прячущегося до поры до времени где-то у самой «земли». Так появлялся в спектакле Чичиков. Сначала из-под планшета сцены, как стручок гороха, выросла круглая головка, одетая в детский чепчик, головку кормили кашей, и этот живчик кашу с удовольствием поглощал. На фоне превосходной метафоры с особым смыслом звучали слова о мальчике, который с детства умел «копить и беречь копейку».

Полукруг шинельного сукна тоже оказывался средой, переполненной бесчисленными обитателями.

Пустое пространство сцены становилось насыщенным: метафора Э. Кочергина угадывала гоголевское ощущение мира. Кажется, безумный пророческий бред художника из повести «Портрет» и подсказал пластическое решение спектакля: «Все люди, окружившие его постель, казались ему ужасными портретами. Он двоился, четверился в его глазах; все стены казались увешаны портретами, вперившими в него свои неподвижные, живые глаза. Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз». В спектакле художника Чарткова, одиноко стоящего в пустоте сцены, вдруг окружало множество человеческих голов. Снизу, сверху, сбоку, отовсюду, заполняя все пространство, к нему обращалась «натура». Требуя своего воплощения в «портрете», она просила, молила, кричала, искушала творца. Она обещала все блага мира — и в этом вселенском сумасшествии художник Должен был выбрать свой путь. И выбрать его не мог.

Мотиву бесконечного, разбегающегося пространства противопоставлялся, многократно повторяясь, мотив {84} иной, прямо противоположный. Мир фокусировался в одной точке, в центре, там, где стоял художник Чартков или находился тот, кто произносил «лирическое отступление» из «Мертвых душ»: «Русь! Чего же ты хочешь от меня?.. И зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?». К ним стягивалось огромное пространство, вопрошало и требовало ответа В литературном хаосе наспех сделанной пьесы пытался пробиться главный мотив собственной судьбы Гоголя его неотступный вопрос о «деле литературы» и о том что значит в России «быть писателем». Основываясь на этой теме, Ю. Любимов создавал сложную театральную {85} структуру, где на равных правах, возражая и дополняя друг друга, участвовали отрывки прозы, драматические отрывки, фрагменты «Выбранных мест из переписки с друзьями», «Развязки “Ревизора”» и многое другое из никогда не произносившихся со сцены гоголевских текстов.

Новый материал особым светом освещал театральный облик Гоголя. Полифония средств сценической выразительности, собранных в единый смысловой узел, особая манера актерского поведения в необычных условиях, предложенных постановщиком, в какой-то мере даже отсутствие привычной пьесы, подмененной более послушным режиссеру свободным сценарием, — все это определяло соотнесенность спектакля с идеей Мейерхольда играть не только пьесу, но «всего автора».

Система «условного» театра, его возможности и цели всего острее просматривались в тех эпизодах спектакля, которые так или иначе соприкасались с традиционным «мхатовским» решением. На Таганке попытались по-своему сыграть сюжет из «Мертвых душ»: визиты Чичикова к помещикам, те самые сцены, которые, кажется, навсегда срослись с галереей изумительных человеческих типов, рожденных в спектакле Художественного театра. Коробочка — А. Зуева, Ноздрев — Б. Ливанов, Плюшкин — Л. Леонидов, Манилов — Б. Кедров — с давних пор хрестоматийные образцы искусства, занятого постижением характеров Гоголя.

В Театре на Таганке визиты Чичикова к помещикам — единственный литературно завершенный сюжет. Именно здесь виден не только замысел режиссера, но и актерские возможности. В этих эпизодах нет и в помине того психологизма, того несравненного, абсолютного перевоплощения, которым был отмечен мхатовский спектакль. Повторять все это было бы занятием безнадежным.

Речь идет не о том, что актерские ресурсы театра на Таганке иного уровня и Б. Хмельницкому, играющему Ноздрева, или В. Смехову, играющему Плюшкина, трудно соревноваться с давними образцами. Тут были поставлены совершенно иные задачи и преследовались иные цели. Бытовой пласт был размыт и опрокинут уже дерзостной метафорой художественного пространства. Вместе с этим была размыта и характерность жеста, типа, к которым обычно стремились актеры, играя Гоголя. В «Ревизской сказке», не пренебрегая мелкими мазками, {86} претендующими на создание конкретного характера, стремились создать не тип, а «сверхтип», некое обобщение, имеющее основу в стиле Гоголя, в его видении мира. Какая тут может быть конкретная характерность, если каждый гоголевский помещик вырастает перед коренастым единственно стоящим на земле Чичиковым — Ф. Антиповым в виде какого-то чудовищного трехметрового миража, медленно вспухающего из-под планшета сцены на высоком постаменте. Почти не шевелясь, повиснув в воздухе, как некие странные видения, актеры не могли существовать в классической бытовой манере. Но они существовали в своем стиле, по законам своей правды!

Более того, надо было им потерять почву под ногами, витая в воздухе, в центре портальной рамы, чтобы ощутить прелесть лицедейской игры, венцом которой становился не характер, но некий образ, который назывался в истории театра то «социальной маской», то «сверхтипом», то «архетипом». Несравнимый по психологической разработке с мхатовской галереей, новый вернисаж на Таганке тем не менее имел какое-то свое касательство к основе гоголевского образного мира, к тому источнику, из которого вышли бессмертные типы, поименованные как «Плюшкин» или «Коробочка».

{87} Для этого, оказывается, было даже неважным, что Коробочку играла не женщина, а молодой мужчина в чепце (И. Бортник). Такое «остранение» подчеркивало замысел: создавался не просто характер Коробочки, но некий символ человеческого тупоумия и зацикленности на одной идее, который есть в самом этом невероятном имени — «*Коробочка*».

И когда из холщового трехметрового мешка, что делал своеобразным монументом Плюшкина, из этого длиннющего балахона, как из кармана запорожских штанов, выпархивал позванный мальчик и снова пропадал в бесконечных складках, — нам открывали не характер только, а некий механизм, «прореху на человечестве», которая, как омут, втягивала в себя все и ничего не выпускала.

И когда Ноздрев продирал пьяные глаза, очутившись полуголый на каком-то шпиле, поднявшем его вверх, актер не только психологически обыгрывал недоумение пьяницы, проснувшегося «на том свете» и не узнающего местность, но и пытался играть некое общее выражение самого понятия «пьяни». Еще раз скажем, что приходится в основном говорить о замысле, что реальное выполнение режиссерских задач очень часто носило небрежный, почти самодеятельный характер. Но критик обязан видеть и понимать «закон» художника, прежде чем выносить «приговор».

«Люблю в “Онегине”, чтобы сердце сжалось от крепостного права. Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше… Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах. Очень люблю психологию — в театре И вообще, чтобы было питательно».

Та «питательность», которую любил Блок у «художественников» и которая была в мхатовских «Мертвых душах», не характерна для мейерхольдовской или брехтовской системы. Для них важно иное.

И «Ревизская сказка» — находится в этом русле. Зрители должны были откликнуться не столько на полноту психологической подачи образа, сколько на остроту общественного смысла, брошенного в зал актером-лицедеем. Лишенные почти всех старых театральных радостей, они должны были познать нечто новое, понять и разглядеть в этих мрачных, взметнувшихся вверх столпах, что значило для творческой натуры Гоголя породить подобные создания из своей фантазии. В странном путаном {88} спектакле неожиданно возникало понимание трагической связанности судьбы Гоголя с его художественными созданиями, выросшими из семян его души и окружившими писателя, как на андреевском памятнике.

«Пережить Манилова и Плюшкина значит лишиться двух иллюзий относительно самого себя и создать себе два новых фантома», — писал в начале века Иннокентий Анненский. Это понимал поэт в поэте. Это попытались передать в Театре на Таганке.

Путем монтажа разных текстов, от раннего карнавально-смешного «Носа» до сумрачной, тяжелой «Авторской исповеди», путем резких смысловых перепадов создатели «Ревизской сказки» шли к воплощению главного гоголевского мотива — образа мертвенной неподвижности окружавшей его жизни. Железные латы-нарукавники, в которые продевали руки чиновники в отрывке из «Шинели», прежде чем подойти к орудию производства — чернильнице; эти же нарукавники в «Записках сумасшедшего», когда обитатели дома скорби будут вдевать в них руки, чтобы дотянуться до той же чернильницы, ставшей теперь кормушкой; жирный голос Костанжогло из второго тома «Мертвых душ», вещающий настырное кредо о том, что к мужику надо, к мужику поближе, и сопровождающая его песня «Дывлюсь я на небо», неожиданно и совсем некстати обретающая пародийный смысл; взволнованный монолог о Руси и пьяная воркотня Петровича; голая нога, согнутая в коленке и выставленная из шинельного занавеса наподобие Носа, непристойно разгуливающего по городу; наконец, темно-зеленые бутылки шампанского, в которые вставлены фонарики: направленные на человечьи лица, они придают всему действу какой-то болотный оттенок, открывающий землю, покрытую мифической трын-травой, как сказал бы Аполлон Григорьев, — все эти мотивы, весь этот невероятный сплав подготавливал страшные и замечательные по глубине трагизма слова: «И непонятною тоскою уже загорелась земля; черствее и черствее становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в твоем мире!»

Понятно, что, когда режиссер прикасался к такому тексту, гоголевский смех улетучивался и уступал место «душевному воплю» писателя, впервые на театре расслышанному с такой ясностью. Это был, конечно, Гоголь, {89} взятый только «с одного боку», односторонне. Но театр открывал такую сторону гоголевского мира и судьбы, которые требовали от современных художников особой духовной вооруженности, особой нравственной отзывчивости и, если хотите, особой этической одаренности.

Преодолевая инерцию формального навыка, пытаясь вывести актеров на иной уровень понимания Гоголя, постановщик «Ревизской сказки» обнаружил неподготовленность театра к выполнению сложнейшей задачи. Рупор сцены усилил «фантомность» гоголевского мира, остроту его социальных мотивов, порой сконцентрированных в формах чисто театральной полемики. Современный театр обнаружил в мистических мотивах больного писателя все те же зерна единой страдающей мысли о России, которые питали нашу литературу, составили ее учительский пафос, ее своеобразие. Но все же привычная манера общения со зрителем, сам способ заострения гоголевских идей, характер режиссерской и актерской гражданственности довольно резко расходились с религиозной окраской гражданственности позднего Гоголя. Страх смерти, пафос возмездия, жажда искупления грехов, мечта о всенародном покаянии и публичном обсуждении прежде всего собственных пороков, то есть все то, что составило основу духовной драмы Гоголя, — было переосмыслено в духе совершенно иного психологического опыта. Трехчасовое действо знало минуты высокого взлета и томительные паузы буксующего на одном месте творческого механизма.

Возник, конечно, как у любого художника, «свой Гоголь». Но при всей неполноте, при всей невнятности литературных сцеплений материала спектакль выдвигал и пытался решать вопрос о внутренне целостном, едином облике автора «Мертвых душ». Режиссер символически соединял двух Гоголей своего спектакля на одном взметнувшемся вверх постаменте финала. Но живого трагедийного облика Гоголя постигнуть не удалось. Мозаика фрагментов не складывалась в художественное единство. Писатель, который должен был, как в булгаковских мечтах, прийти в первых картинах представления в смехе, а в последней уйти, «подернутый пеплом больших раздумий», этот Гоголь на сцену не пришел.

# **{91}** Глава третьяА. Н. Островский

В Костроме, весной 1973 года, в декаду спектаклей по пьесам Александра Николаевича Островского, приуроченную к 150‑летию со дня рождения писателя, нам довелось увидеть «Грозу», поставленную Северо-Осетинским театром. Это была по-своему замечательная «Гроза». Цель любого театра, берущегося за постановку старой драмы — прочитать ее свежими нынешними очами, — сильно осложнялась тем обстоятельством, что спектакль был рассчитан на национального зрителя, далекого от тех культурных, бытовых, нравственных, исторических представлений, что заключены в «Грозе». Речь, таким образом, шла о воплощении национальным театром драматурга предельно, сугубо русского. Но именно в этом пункте спектакль решал и общую задачу подхода к Островскому, потому что у сегодняшнего русского зрителя, пожалуй, не меньше условностей в восприятии «Грозы», чем у осетин, только условности эти как бы затушеваны и скрыты в единстве языка да в привычном «театральном мундире» канона, в каком обычно является на сцену знаменитая пьеса.

Осетины попытались увидеть Островского не в быте, не в частностях русской жизни, а в той основе бытия, что, по словам самого драматурга, «роднит и единит народы».

Многое тут оказалось неожиданно смещенным. Здесь не равнинная Волга, а втиснутый в горное ущелье стремительный и бурный поток. Над ним, уходя высоко в небо, темнеет церковь, напоминающая, скорее, замок. Масштаб укрупнен. Действие вынуто из русского захолустья и поднято вверх, в горы, ближе к небесам. В таком оформлении можно было бы играть «Демона».

В соответствии с национальными представлениями и с характером развития национального театра были решены {92} и переакцентированы многие важные моменты «Грозы». Катерина здесь явилась в белоснежном платье, представленная почти в ангельском облике. Руки ее часто были широко распахнуты, как для полета, а грех ее (для осетина измена Катерины ничем не может быть смягчена) искупался смертью и только смертью мог быть искуплен.

«Темное царство» здесь тоже виделось и трактовалось иначе. Тяжелый мрачный быт выступал в спектакле не столько отрицательной или сатирической своей стороной, сколько непреложным земным законом и порядком, которые воплощала Кабанова. Тут была не Кабаниха, а именно Марфа Игнатьевна Кабанова, величавая старуха, с царственной поступью, царственной скупостью слова и жеста. Один-единственный раз она изменяла себе: узнав о смерти невестки, Марфа Игнатьевна выбегала, не покрыв седой головы платком. И в этом мелком, вроде бы отступлении от житейского этикета приоткрывалась трагичность нарушения от века данного закона, поколебленного, но еще бесконечно стойкого.

В этой «Грозе» младшие уважительно уступали дорогу старшим, уходили со сцены, пятясь спиной, обращая лица к старикам. Тут В. Тхапсаев играл Кулигина так, как в русских спектаклях давно не играют. Седобородый могучий старик, похожий на Циолковского, он пел гимн просветительству. Б. Тхапсаев был исполнен пафоса первооткрывателя, и в осетинском спектакле этот пафос был уместен.

Многое в пьесе было сокращено и опущено. Многое приведено в соответствии с ожиданиями своего зрителя. В этом спектакле, в его свободном стремлении постичь сокровенного Островского хорошо просматривались общие тенденции отношений нашего театра с автором «Грозы». Противоречие между преходящим бытом и непреходящими проблемами национальной жизни, раскрытыми драматургом, — это противоречие питало не только осетинский спектакль, но и всю сценическую «островиану» 70‑х годов. О том, как это противоречие решалось, и пойдет речь.

## 1

Волна нового театрального интереса к наследию Островского только отчасти была связана с юбилеем драматурга. Это был как раз тот случай, когда праздник становился {93} катализатором уже накопившихся идей и проблем, требующих разрешения.

Драматург, постоянно занимавший центральное положение в нашем национальном репертуаре, не мог быть обойден театром новейшего времени. Напомним, что почти все сколько-нибудь серьезные идеи в послереволюционном театре начиная с 20‑х годов пытались утвердить себя на материале пьес Островского: и мейерхольдовская концепция социальной маски («Лес»), и владевшая Станиславским идея раскрытия противоречивого богатства национального характера в единстве самых крайних его проявлений («Горячее сердце»), и таировское стремление освободить страсти героев старых драм из-под гнета среды, к которой они приспособились и которой подавлены («Гроза»), и, наконец, неосуществленная мечта Вахтангова раскрыть величие небытового, трагического Островского. И если спустя полвека в совершенно иной обстановке спектакли по пьесам Островского не вызывали таких острых дискуссий, то все же очевидно было, что эти спектакли стали существенными аргументами в споре основных театральных идей современности.

{94} Вопрос об Островском, как он очертился к концу 60‑х годов на сцене и в критике, прежде всего был вопросом о масштабе его философской и социальной мысли, ее способности встать вровень с крупнейшими явлениями русской духовной жизни. Поиски такого Островского захватывали все направления театра 20‑х – начала 30‑х годов — периода первого «переоткрытия» драматурга. Спустя десятилетия эти поиски возродились, выражаясь подчас в довольно резких формах, как это было не только в спектакле «Доходное место», поставленном М. Захаровым в Театре сатиры, но и в других постановках. Подчеркнутая социальность новых прочтений Островского трудно уживалась с уютным и хорошо налаженным воспроизведением его пьес, погруженных в быт и бытом исчерпанных. В работах Б. Алперса, Е. Холодова и некоторых других серьезных исследованиях было показано, как создавались эти каноны, как терялись целостные сценические идеи в восприятии Островского. Выдающиеся актерские работы не спасали положения: мир драматурга все более и более дробился на острова и островки, соединенные не общим видением жизни, а приметами жанра, речи, одежды, ставших с течением времени чистой условностью.

Спокойная театральная жизнь Островского была нарушена решительно сначала на сцене, а потом в критике. В двенадцатом номере «Нового мира» за 1969 год появилась статья В. Лакшина «“Мудрецы” Островского — в истории и на сцене». В ней литературоведческая и критическая мысль, в лице автора соединенная, подводила итоги взаимоотношений сложившегося театрального канона с подлинным Островским. Контрастным фоном для собственных идей критика, раскрывавшего пьесу «На всякого мудреца довольно простоты» как острейший политический памфлет, стал спектакль вахтанговцев, спектакль, далеко не худший, с целым рядом виртуозных актерских работ, но именно поэтому в хрестоматийно-яркой форме собравший исполнительские каноны в прочтении Островского.

Критик открывал перед театром конкретно-исторический смысл пьесы: за привычным на сцене добродушным маразмом отставного генерала Крутицкого, пишущего трактат «о вреде реформ вообще», за смешным стремлением Мамаева всех поучать и давать советы, за либеральной юркостью Городулина, бегущего впереди прогресса, наконец, за особыми свойствами Глумова, спешащего {95} продать свой ум, — за всем этим возникала грозно и совершенно своеобразно очерченная драматургом, но потерянная театром русская общественная ситуация 60‑х годов прошлого века. Кризисная во многих отношениях пора пореформенного похмелья была показана, как всегда у Островского, в абсолютной конкретности и достоверности быта, но к этому быту совсем не сводилась. В самых, казалось бы, невинных житейских деталях раскрывался в пьесе поворотный момент русской истории. «Чуткое к посвисту полицейского бича», общество замерло в напряженном ожидании перемен. Чуть пробившаяся самостоятельная общественная мысль вновь сникла, а исторически отжившие и недавно опозоренные идеи вновь набирали силу вместе со своими совсем не только смешными последователями. Так — в истории и в пьесе Островского.

На современной сцене критик наблюдал иное. Он видел, как наибольшее удовольствие зрительного зала Вахтанговского театра и взрывы добродушного смеха вызывали сцены, вроде объяснения пожилой кокетки Мамаевой с молодым героем или воспоминания старого генерала с Турусиной о «грехах молодости». При этом не отрицалось великолепное мастерство вахтанговских актеров, прекрасно умеющих насмешить зрителя. «Но когда этот лысенький, в красном генеральском воротнике, сухонький сморчок [имелся в виду Крутицкий — Н. Плотников. — *А. С*.] беседует с Мамаевым, прогуливаясь почему-то вдоль высокого забора с кустодиевским задником, на фоне расписных луковок храмов и теремов, а в репродукторах звучит разудалая русская песня “Пойду ль, выйду ль я…”, делается обидно за погибающий смысл пьесы».

В. Лакшин фиксировал громадное расхождение современного театра в понимании смысла «Мудрецов», и не только этой пьесы, с тем знанием, которым владеет историк литературы. «Внешне спектакль отдает дань современной театральности. По существу — постановка вахтанговцев далека от современности, потому что в ней нет точного ощущения истории. Нет “воздуха” времени. Нет и понятия о том, чем осталась в памяти России та пора — пора первых итогов “великих реформ”, так много издали обещавших, но никого не удовлетворивших; пора общественного безразличия, рабского молчания большинства, потери перспективы, рождавшей отвращение к социальным проблемам или склонность к легковесной городулинской {96} болтовне». Критик был убежден, что он запрашивает у театра не много, что у «художника есть свои средства рассказать о том, что знает историк». В ожидании такого спектакля В. Лакшин попытался сыграть его на бумаге. Новизна трактовки была настолько заманчивой, что сразу же вслед за статьей в целом ряде постановок «Мудрецы» были осмыслены примерно в том духе, что предлагал критик. Однако конкретный историзм такого плана с лета не давался, утраченная зоркость к «темному языку» быта, столь значимого у Островского, приходила далеко не сразу. Островский, может быть, более чем любой другой русский драматург прошлого века, взывал к услышанности, к новому диалогу с нашей современностью.

Юбилей Островского вызвал к жизни сотни постановок его пьес, в том числе и малоизвестных и совершенно забытых сценой (подробный анализ этих спектаклей сделан в книге Е. Холодова «Драматург на все времена»). Юбилей проходил под знаком преодоления бытового Островского, под знаком раскрытия в нем черт поэта национальной жизни. Но преодоление бытового канона, которое вызывало вначале общий восторг критики, оказалось далеко не однозначным процессом. Конечно, мир Островского не замкнут внутри себя, он открыт для сопоставлений со Щедриным, Чеховым или Достоевским, и такие сопоставления были очень в ходу, но уже к середине 70‑х годов выяснилось, что смерть быта, тотальная война с бытом были в какой-то степени преодолением самого Островского, основы его художественного мироощущения.

Островский, лишенный материальной среды, сыгранный на опустошенной сцене (играть Островского на пустой сцене под ликом Спасителя в вышине сделалось своего рода каноном), драматург, изъятый из среды обитания и тяготеющий к некой притче, бытописатель, приравненный к Достоевскому с его миром безвещного существования, — такой Островский терял свою силу и неповторимость, как античный герой, отторгнутый от земли.

Быт у Островского, впервые открытый им для русского театрального искусства в полном объеме этого важнейшего понятия, был приравнен к самой жизни: он был исполнен самых разнообразных устремлений, добрых и злых потенций, в нем находилось место не только одури и дикости самодуров, но и «горячему сердцу» и надежде. {97} Снимая пласт быта как верхний и мешающий слой, пробиваясь к смыслу Островского, как реставраторы проникают к подлинной основе картины, режиссеры порой утрачивали конкретный историзм в понимании драматурга. Самый смысл его драм погибал в ничем не укорененной среде. Никак не удавалось сохранить в свечении концепций наивную манеру драматургического письма, секрет которой был известен прежним мастерам. В конце 70‑х годов, приступая к постановке «Волков и овец», Г. Товстоногов напишет, что современный театр перестал понимать «природу чувств» в драмах Островского, потерял контакт с его миром.

Драматургия Островского оказалась способной вместить в себя и уравновешенные идеи Ю. Завадского в «Последней жертве», и балаганный театр А. Гончарова в «Банкроте», и подновленный академизм «Леса» И. Ильинского, и напряженность этической проблематики бабочкинской «Грозы». Островский снисходительно-печально отозвался на экстремистское отношение к нему в «Невольницах», поставленных А. Говорухо на сцене Театра имени А. С. Пушкина; «Бенефис», который устроил автору «Мудрецов» Театр на Таганке с его стремлением в одном спектакле представить мир драматурга во всей полноте, тоже не давал ощущения наконец-то найденной гармонии противоречий, сокрытых в «пьесах жизни». На ряд вопросов, заданных ему в спектаклях, Островский ответил, на другие — «промолчал», выявив тем самым подлинную ценность различных театральных идей 70‑х годов.

## 2

«Кризис бытовой режиссуры» — этот лозунг долгое время владел умами целого поколения режиссеров и критиков. Не вдаваясь сейчас в серьезный вопрос о том, почему такая идея возникла и к каким следствиям привела, скажем только, что Островский оказался и не мог не оказаться тут точкой приложения основных театральных сил. Бытовой и этической по преимуществу драматургии предлагалось заговорить голосом прямой публицистики. Только это, казалось, обеспечивало Островскому право быть «современным». В постановках его пьес оценивалась острота режиссерских концепций, новизна общего подхода. Актер, способный к исследованию неповторимо яркого национального характера, открытого драматургом, отодвигался на второй план.

{98} Спектакль «Горячее сердце», поставленный В. Голиковым в ленинградском Театре комедии в год юбилея драматурга, вызвал ожесточенные споры. Теперь и сам спектакль и дискуссия, которая вокруг него возникла, забыты. Но стоит вернуться к этой работе, по-своему чрезвычайно характерной для режиссерской генерации «шестидесятников», в определенной степени проясняющей, почему наша сцена перестала понимать «природу чувств» в драмах Островского.

Спектакль начинался с глумливо озорной мелодии, как бы подготавливающей к восприятию несообразностей странного мира пьесы Островского. Этот мир возникал в декорациях И. Иванова, окружившего небольшую площадку, где действуют герои, тремя заборами разного цвета и высоты. Перед одним из заборов, занимая центр сцены, возвышалось пнище огромного тысячелетнего дерева, толстыми, как удавы, фантастическими щупальцами-корнями впившееся в землю. А над этим обрубленным древом жизни, над замками, засовами и заборами висел неподвижный огромный глаз, недреманное око с красными прожилками по голубому. Этот глаз взирал бесстрастно на выходящую за всякие пределы реального иллюзорную, фантастическую антижизнь.

Мир пьесы Островского был рассмотрен с пристрастием и особого рода негодованием, которое вырвало у героя Чернышевского горестный возглас о покорном народе: «… Сверху донизу — все рабы». Эти слова В. И. Ленин в статье «О национальной гордости великороссов» назвал словами «настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения»[[1]](#footnote-2). Режиссер, нам кажется, не отказался бы поставить их эпиграфом к своему спектаклю.

В этом «Горячем сердце» — все рабы. Тут нет ни горячего сердца Параши, ни тоскующей удали Хлынова, ни волжских просторов, ни всего того, что связано было в классическом мхатовском спектакле с выявлением поэтической песенной стихии, с возможностью иной жизни. Здесь, под божьим оком, идиотская жизнь — не часть мира, но целое. Спектакль вернее было бы назвать «Горячечным сердцем», во всяком случае, желтое знамя, которое выносили ряженые собутыльники Хлынова, было достаточно точным обозначением основного цвета жизни в спектакле.

{99} Эта жизнь была организована вокруг бывшего «древа», которое режиссер хотел превратить в многозначительную метафору: оно — и лобное место, оно — и всеобщая постель, на которой все побывали, оно — и подмостки хлыновского балагана, оно, наконец, и своеобразная трибуна, с которой герои выкрикивали в зал наболевшее, а чаще всего уродливо преобразованные огрызки бытующих где-то в иных сферах идей. Несколько раз в спектакле из-за заборов появлялись головы массовки, выглядывали тогда, когда разражался или должен был разразиться какой-нибудь скандал. Эта пародия на хор Древней трагедии проходила через весь спектакль, резко подчеркивая тему рабства: толпа упрашивала Градобоева судить не по закону, а по душе, потом отвратительно-фальшивыми, взвинченными голосами выпевала слова верноподданнического холуйского гимна: «Довольны мы судьбою!».

Таков общий тон спектакля, его концепционная «новость».

{100} Режиссура — искусство соотношений. Выдвинув только одну линию в «лабиринте сцеплений» «Горячего сердца», режиссер подчинил все остальные одному руководящему мотиву — выморочной идиотской жизни. Каждый герой пьесы соотносился только с этой темой. В метафорах не было подлинно образного начала, они питались рационалистическим головным построением. Актер тут нужен был только в той мере, в какой он мог проводить «правильную линию». Это были не сотворцы, а исполнители, наделенные однозначной заданностью характеров. «Концепционный» театр оказывался театром скучным, совершенно лишенным сердечного жара, актерской инициативы, яркости и мощи, разнообразия красок, которыми так силен Островский и его комедия «Горячее сердце».

Однозначен был Хлынов (В. Захаров) — невысокий, с ежиком торчащих волос и узенькими пьяными глазками, похожий не то на какого-то зверька, не то на обиженного ребенка. Он обладал силой, но, как и все в этом спектакле, силой слепой, пожирающей его самого. То же у Матрены Л. Малкиной — русской красавицы, будто сошедшей с кустодиевского полотна. Она мучилась переизбытком женской силы; брошенная Курослеповым в пьяной глухой страсти на землю, она затем поднималась, отряхивала юбку и бесконечно долго, вслепую ощупывая забор, искала выход.

Концепция спектакля разворачивалась с изматывающей душу однотонностью, как будто все время били по одной клавише. Лишь дважды (и то один раз, заполняя паузу во время перестановки) возникала тоскливая песня — «Разорвите мою грудь, посмотрите мою грусть», — намекающая на тот нравственный идеал, от которого отправлялись создатели спектакля. Но возникали эти новые ноты скорее как обязательная дань, чем как художественная потребность.

Естественно, что линия Параши, которая традиционно считалась и воплощалась в театре как какой-то просвет, путь к выходу, надежда, должна была претерпеть в связи с общим решением радикальные изменения. Критики упрекали театр за отказ от «горячего сердца» Параши. Но в этом спектакле, в его системе иначе и быть не могло. На этой почве, на этой земле, под этим бессмысленным оком не могло вырасти ничего, кроме такого странного растения, каким увидена и сыграна здесь Параша.

{101} О. Волкова, одна из немногих, художественно оправдывала режиссерское решение, заставляла понять истоки замысла постановки. Она раскрывала полное несовпадение иллюзорной, горячечной, придуманной и взращенной в гнилостном воздухе курослеповского двора мечты и реальности, ее окружавшей. Параша придумывала себе любовь, невидящими глазами смотрела поверх похожего на бычка Васю, готового к любви, но не идеальной, а достаточно простой. Затем она придумывала себе страдание: с какой неожиданной радостью принимала она свое будущее положение солдатки, с каким счастьем выкрикивала: «Ах, я несчастная!» Для полноты ей нужно было бы, чтобы Вася вдобавок еще погиб в «стражении». Вот уж тогда она даст себе волю, покричит на народе, пострадает, покликушествует!

В финале Параша, наконец, соизмеряла пыл своего горячечного воображения с реальностью. Жизнь вдруг открывалась ей в резком и беспощадном свете, и тут происходила всей ролью подготовленная метаморфоза: испарялись иллюзии и мечты героини, будто их и не было. В Параше просыпалась цепкая и наглая хватка. Она выбирала себе в мужья юродивого Гаврилу, у которого «очень много чувств отшиблено», в мертвой тишине обносила по-хозяйски всех гостей водкой, деловито устраивала на пнище дерева ложе из листьев, властно толкала на него робкого Гаврилу. И здесь-то единственный раз в спектакле недреманное око в вышине закрывалось, видимо, не в силах снести подобное надругательство над человеческой душой.

Спектакль «Горячее сердце» был примечателен по своей тенденции, по способу работы над текстом Островского, который осмысливался особым образом: «лабиринт сцеплений» вытягивался в прямую линию. Эта однозначность поддерживалась художником! изобразительной метафорой, которая легко читалась и не таила в себе никаких загадок. Сложная композиция, рассчитанная на группу инструментов, разыгрывалась режиссером и актерами на одной струне — концепции, пробивающейся к намеченной цели так, как в лесу прорубают просеку. Прямолинейная концепционность искала новую театральность Островского.

Стремление к открытой тенденциозности возникло как реакция на вялую академичность и унылую добросовестность многих прежних истолкований отечественной классики и Островского, в частности. Молодая режиссура {102} во второй половине 60‑х – начале 70‑х годов стремилась как бы испытать каждого старого автора на «созвучие» современности. Однако, как вскоре выяснилось, далеко не каждая пьеса могла вытерпеть указующий перст режиссера. Если этот «перст» в какой-то степени мог быть применен к Сухово-Кобылину или Грибоедову, то уже драматургия Чехова тенденциозности сопротивлялась, требовала иного, свободного театрального языка. К непредвзятости взывал и Островский, более других пострадавший от утраты интереса к исследованию неповторимого человеческого характера, погруженного в определенную среду обитания.

«Горячее сердце» Голикова явилось отголоском мощной волны «тенденциозного» театра. В 70‑е годы эта волна явно пошла на убыль, спектакли, подобные ленинградскому, заставляли уже вспоминать блоковскую характеристику Л. Андреева, напоминавшего образ «барабанщика, который, сам себя оглушая, продолжает барабанить, когда оркестр, которому он вторил, замолк».

Изменилось время, которое требовало уже «философии», «беспристрастия», «государственных мыслей историка», поставив наш театр перед задачами новой сложности. Все явственней сказывалось в разных спектаклях стремление к новому принципу постановки классики: в них начинала господствовать не тенденциозная субординация всех элементов, а гармония свободных частей. При всей определенности концепции она не навязывалась материалу, а пыталась соотнести элементы классической пьесы, вызвать ее на диалог, расслышать в ней каждую человеческую судьбу.

При этом методе работы концепция не есть отдельная мысль, которая, по словам Л. Толстого, «выраженная особо, страшно понижается». Замысел строится, обнимая всю структуру пьесы.

Надо сказать, что намеченное противопоставление не должно рассматриваться как противопоставление «художественного» и «не художественного» метода организации спектакля и тем более как дискредитация возможностей тенденциозного театра по отношению к классике. Оба принципа возникли не сегодня, они отчетливо прослеживаются в театральных течениях XX века, в искусстве Станиславского и Мейерхольда. «Тенденциозный театр» тяготеет к определенному типу драматургии, где господствует — уже по отношению к самой жизни — сходный творческий принцип, который в свое время Маяковский {103} выразил совсем не научной, но чрезвычайно яркой формулировкой: «Люблю сразу сказать, кто сволочь».

Яркие вспышки тенденциозного театра тесно связаны с духом и пафосом эпохи, наибольший успех он знает в периоды, известные под именем «бури и натиска». Во времена общественных перемен театр такого типа обычно выходит на передний план, оказывает сильное влияние на искусство другого характера, которое не любит сразу определять, «кто сволочь», ищет в злом доброе и черпает силу в драматургии, связанной с иным методом творческого воссоздания жизни — «шекспиризацией», то есть способностью художника рассказывать о жизни как бы языком самой жизни, без указки и превращения героев в рупоры авторских идей.

Мейерхольд, узнав о предстоящей в Художественном театре постановке «Ревизора» в 1921 году, усомнился в успехе спектакля: «Ну разве тенденциознейший “Ревизор” по плечу этой братии?» Оказалось, «по плечу». Постановка Станиславского внутренне, по-своему была достаточно тенденциозна, вплоть до ставшего хрестоматийным обращения в освещенный зал городничего — Москвина. Дело таким образом не в том, что классика вообще не терпит тенденциозности. Напротив, в иные времена она ее предполагает, идет ей навстречу. Но как только культура стабилизируется, возникает потребность в объективности, беспристрастности, в прочном духовном контакте, который как минимум требует ясного осознания того, в какой театральной системе пьеса возникла и какой театр в себе заключает.

Так произошло с драматургией Островского. Уравновешенное отношение к миру, понимание самой жизни как исторически сложившейся данности общественного уклада и домашнего быта, отсутствие своего учения, активно противостоящего наличной практике (как у Толстого или Достоевского), живое любопытство к реальному человеческому существованию и отсюда россыпь уникальных характеров, интересных самим фактом своего существования на свете, — все это определяющие черты театра Островского, мира Островского. И при самом решительном толковании «пьес жизни», родословную которых Мейерхольд возводил к эпохе ярмарочного народного праздника и масленичных гуляний, а позднейшие режиссеры пытались привнести в них опыт художников, пришедших на смену Островскому, нельзя обойти того {104} факта, что автор «Грозы» создал русский национальный *бытовой театр*.

У Чехова слой быта просветится поэзией, утратит неповторимую простоту и наивность, которые есть у Островского. Чехову это будет казаться уже «старьем и общим местом». В его пьесах с гораздо большей ясностью зритель будет чувствовать, как решаются человеческие судьбы за тем, что люди просто обедают и носят пиджаки. Но и у Чехова, где быт превращался в символ, и у Островского, укорененного в быту, без интимной скрытой теплоты или, напротив, страшной давящей силы быта *идея не живет*, жизнь не существует. Концепционная система современного режиссерского театра столкнулась с этой сложностью и не смогла ее преодолеть ни в постановках Островского, ни, как позднее увидим, в чеховских спектаклях — «природа чувств» оставалась во многих отношениях запечатанной тайной.

## 3

«Банкрот» или «Свои люди — сочтемся!» — первая крупная вещь Островского-драматурга. В ней он открывал для современников новую землю, показывал Замоскворечье как «страну, никому до сего времени в подробности неизвестную и никем еще из путешественников не описанную». Материал был настолько нов, что надолго заслонил проблему, идею, которая владела пером двадцатишестилетнего чиновника московского коммерческого суда. Художественный замысел «Банкрота» совсем не сводился к сатире на купечество, цели драматурга были высшие: он хотел создать тип русского Тартюфа, ему мерещился образ мирового звучания.

Если вспомнить о первых впечатлениях внимательных современников Островского (а именно эти впечатления чрезвычайно важны для понимания новизны пьесы), то, пожалуй, особый интерес вызывает мнение В. Одоевского: «Я считаю в России три трагедии… На “Банкроте” я поставил нумер четвертый». Под тремя насчитанными ранее трагедиями он разумел «Недоросля», «Горе от ума» и «Ревизора». Определение «трагедия» не было ошибкой, во всяком случае, не было случайностью. Современник говорил здесь не столько о жанре, сколько о том воздействии, которое оказывали на русского читателя и зрителя эти пьесы.

{105} Театр прошлого века ввел четыре русские комедии-трагедии в обыденно спокойное жанровое русло. «Недоросль» с течением времени стал предметом детских утренников, «Горе от ума», «Ревизор» и «Банкрот» потеряли свою философскую природу, масштаб и глубину замысла.

Век двадцатый открывал эти пьесы заново — возвращал их к первоначальному смыслу или переосмысливал. Театр пытался пробиться к источнику художественного волнения Грибоедова, Гоголя, Островского, «волнения, переходящего так часто в безумную тревогу» (А. Блок). Для новой жизни были открыты многие пьесы Островского. «Четвертой русской трагедии» повезло меньше других, хотя именно «Банкрот», как часто бывает с первой крупной пьесой большого драматурга, в зачаточном виде вобрал многие основополагающие идеи, что отзовутся в искусстве Островского спустя десятилетия. Тем больший интерес представляют две версии этой пьесы, предложенные в Москве А. Гончаровым на сцене Театра имени Маяковского и в Ленинграде Л. Додиным на сцене Театра юных зрителей. Мы выделяем эти два спектакля из многих виденных в последние годы «Банкротов» потому, что именно здесь взаимоотношения быта и бытия у Островского осознаны были с наибольшей резкостью и последовательностью.

Мир «Банкрота» в спектакле А. Гончарова вставлен в огромную раму, где вместо зеркала, заменяя его, представлена жизнь семейства Самсона Силыча Большова. Изобразительный ход таил в себе неприкрытое лукавство: зрительному залу предлагалось не только разглядывать чужую жизнь, но в отражении исторического зеркала в чем-то познать и самих себя. А. Гончаров, который русскую классику ставил редко, а к Островскому в последние годы совсем не обращался, шел к нему особым путем, высекая истины и художественные впечатления фарсового толка. Такой путь в какой-то степени был подготовлен и театральной историей, когда к Островскому прививался опыт народного демократического театра, и традициями, воспринятыми от учителя — режиссера А. Лобанова, который одним из первых в послевоенные времена открывал в Островском драматурга огромной театральной яркости, бурных и мощных комедийных красок. Лобанов рассчитывал на «свежую публику… для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, бывающий откровенный громкий смех, горячие искренние {106} чувства», Гончаров использовал уже подобный опыт в «Детях Ванюшина», в сходной социальной среде, при сходном сюжетном развитии — у Найденова ведь тоже на место старого Ванюшина, сглатывая его, приходят дети и по своему вкусу устраивают «новую жизнь».

Историческая коллизия «отцов и детей» уводится вглубь, обретает корни в первой пьесе Островского.

Спектакль Гончарова одних шокировал резкостью, других — «пошлостью» и «непристойностью» многих сцен, {107} третьих — элементарной наглядностью решения. А между тем все эти сильные средства оказались необходимыми для того, чтобы пробудить пьесу от летаргического театрального сна, в котором она давно пребывала.

Режиссер для начала разрушил представление о неторопливой поступи комедии Островского. Спектакль был запущен, как волчок, с невероятно быстрым ускорением, втягивающим в свою орбиту людей, вещи, даже огромный посудный шкаф, занимающий центр сцены, который «подыгрывает» в спектакле Липочке: в лад ее настроению и сжигающей ее страсти огромный шкаф начинает трястись от возбуждения и нетерпения. Динамика спектакля поддержана и тем, как в дыму выпрыгивает откуда-то из люка, будто из преисподней, мальчик Тишка, как торопит события Липочка, сжираемая пламенем чувственности (в роли этой раскормленной купеческой Венеры, сыгранной с азартным блеском и юмором, дебютировала Н. Гундарева), как растет, будто на дрожжах, аппетит Лазаря Подхалюзина — Е. Лазарева. В сущности {108} внутренний, подлинный сюжет «Банкрота» развертывался таким образом, что с двух концов, как стрелки, указывающие на главнее направление военного удара, стремились друг к другу и наконец соединялись два звериных инстинкта, пара двуногих — Липочка и Лазарь. Соединившись, быстро ощупав и признав друг друга, они складывали силы и совершали переворот в мире купца Самсона Силыча Большова. «Грубость» спектакля, его многочисленные «непристойности» открывали за элементарной жадностью еще и скрытую не только купеческими «приличиями», но и давними театральными правилами похоть героев поколения, что приходило на смену Самсону Силычу и Аграфене Кондратьевне.

Самодур-купец Большов обладал начатками нравственных представлений, связанных с осознанием неких добровольно и по совести исполняемых, не переступаемых моральных норм. Юридического закона Самсон Силыч не признает, он его ненавидит и, если это сулит ему выгоду, готов даже ценой позора его опрокинуть и осмеять. В азарте противозаконного поступка он и приходит к идее объявить себя банкротом. Однако, отважно вступая в бой с законом как с необязательной для него нормой, Большов надеется, что есть какая-то иная крепость, иной высший закон, который его выручит. Вверяя Лазарю свой капитал и свою дочку, Самсон Силыч рассчитывает, что у него за спиной самая надежная опора. Он убежден, что как бы там ни было и что бы ни приключилось, а уж «свои люди — сочтутся!». Так было в веках, так и должно быть. Нравственный мир патриархального русского купца держится на простейших понятиях семейной выручки и поддержки. Все может развалиться, но «свои люди» помогут, должны помочь, не могут не помочь. Самсон Силыч способен, как деликатно отзывается о нем супруга, «чепчик помять», он может учинить буйство, может, юродствуя и ёрничая, лечь в белых носках, будто в гроб, на скамейку, разыгрывая «домашнее представление». Но его мир крепок пока существует и всеми признается единственная истина жизни: свои люди — сочтутся!

Лазарь и Липочка отвергают и эту последнюю патриархальную нравственную норму. Тут за два десятилетия до Раскольникова сформулирована и реализована «на уровне быта» идея «все позволено». Позволено все: можно «съесть» отца, как можно убить старуху-процентщицу, только в случае Островского, в той социальной среде, {109} которую он описывает, победитель получает все и не испытывает никаких мук совести. Патриархальные заповеди оказываются жалкими мнимостями, которые можно опрокинуть так же легко, как Лазарь в две минуты «запрокидывает» Липочку, едва родители скрылись за дверью.

Свои люди — не сочтутся. Этот мотив «Банкрота» режиссер понял как крушение наивной патриархальной морали под натиском буржуазного аморализма.

Самсона Силыча Большова в связи с этим И. Охлупин изображает тщедушным (в отличие от традиционного могучего самодура) человеком, который хотя и осмеян наподобие Ванюшина, но так же, как и герой Найденова, вызывает некоторую симпатию и сочувствие. Правда, этот мотив оказался в спектакле только намеченным, финальное крушение Большова возникает слишком скоротечно, немедленно уступив место животному счастью и торжеству детей.

Заключительные аккорды зрелища полны омерзительной радости, с которой Лазарь и Липочка приобщаются к «изячной жизни»: декорация как бы вывернута наизнанку, обнаружив за пузатыми шкафами чудовищный {110} модерн. Липочка играет на фортепьяно, они с Лазарем дуэтом поют какой-то романс, а вместо припева подвывают, как собаки. Липочка завела новые наряды, Лазарь тоже преобразился: в малиновой турецкой феске с кисточкой, в красных подтяжках или немыслимом жилете он «справляет торжество», не ведая того, что и он не последний. Что уже присматривается и примеривается к дому сто раз битый, пинками и оплеухами награжденный Тишка, тот самый чертенок, что вылетал из люка на сцену, конферировал действо, собирал денежки, все подмечал и ждал своего часа.

В ленинградском спектакле, поставленном Л. Додиным, бесконечная воспроизводимость зла обнаруживала себя в формах менее гротескных. Но и в этом спектакле очень ощутимо было фарсовое начало, и здесь быт раскрывался как откровенная театральность. Жизнь превращалась в балаган, и театр расправлялся с балаганом жизни, отвоевывал свое достоинство (эта тема, открытая, как показано в книге К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд», прежде всего в мейерхольдовском «Лесе», затем была распространена на другие пьесы Островского, став одной из излюбленных идей современного театра).

В спектакле Ленинградского тюза дом Большова, это огороженное дерюгой пространство, обыгрывалось как своего рода мещанский семейный театр, где у каждого своя роль, а в этой роли высокая минута. Выходы из этого пространства и входы в него тоже освоены не житейски: тут уходили не в другие комнаты, а именно за кулисы, готовые выпрыгнуть к своему «номеру».

Вот один из характерных «номеров» — «мать в своем праве». Забитую и запуганную до полусмерти старушку в чепчике, на сцене Тюза играла замечательная молоденькая травести И. Соколова. Юркая, маленькая, в широченной юбке, похожая (займем сравнение у Ю. Олеши) на веник, передвигавшаяся, как кукла, на негнущихся ногах, Аграфена Кондратьевна, вдруг охваченная педагогическим зудом, с утра пораньше начинала воспитывать свою перезрелую Липочку. Она гонялась за ней с гирей, остужала водой, била полотенцем, голосила и причитала. Но, доведя Липочку до истерики, девочка-мать усаживала дочку на колени и в судорожном темпе начинала ее укачивать, как укачивают грудных. Какая убийственная пародия на материнство!

Театрализация быта шла по всему спектаклю. Театрализованно готовились к встрече жениха, предназначенного {111} Самсоном Силычем, а сам папаша, инициатор и режиссер будущего «срама», садился в стороне, как зритель. Зная заранее весь «сценарий», он с наслаждением ожидал деталей домашнего спектакля — пусть поиграют!

Однако, в отличие от московской постановки «Банкрота», ленинградский спектакль разнообразил краски. Уже в утренней печальной мелодии композитора Е. Гаврилина, с которой начиналась жизнь в замоскворецком доме, возникала другая точка зрения на события. Грустная лирика как бы овевала спектакль: сквозь фарс и юродство отчетливо были слышны ноты сострадания к большинству участников этой истории.

Л. Додин смело и резко освобождал героев Островского от груза типажности, который осел на них с незапамятных времен. Купец тут оставался купцом, но это не заслоняло человека. Самсон Силыч Большов (Р. Лебедев) оказывался способным потрясенно возопить в финале: «Люди ли вы, христиане ли вы?» Сваха, которая у А. Шурановой профессионально занималась чужим счастьем, но мечтала накопить деньги и купить свое, с этой мечтой могла пройти по авансцене летящей счастливой походкой. Почти каждому была уделена секунда понимания и сочувствия.

Лирика не касалась только Лазаря Подхалюзина. Герой Г. Тараторкина совсем не был похож на обычного традиционного приказчика. Актера занимало другое — психология хама, дорвавшегося до власти, вернее, даже не дорвавшегося (как в спектакле А. Гончарова), а непреложной силой вещей очутившегося у власти. Получив эту власть и деньги, Лазарь сначала сбреет бороду и все время будет ощупывать свое голое «срамное» лицо, сменит картуз и сапоги на фрак и не будет знать, куда девать свои длинные руки и ноги. Он то присаживался У конторки в центре сцены, как собака у конуры, то, хмельной от радости, обегал дом под звуки глумливого вальса. Но в финале бедный Лазарь, воскресший Лазарь, становился величав: напрасно сваха выбегала на авансцену, чтобы выкричать в зал свою страшную обиду на обманщика, напрасно рвался и Рисположенский — Ю. Каморный. Никакая правда прорваться к Лазарю не может: Лазарь понимал толк в мещанском театре, он прошел его школу от статиста до премьера.

Опадали в финале дерюжные стены купеческого Дома. Обнажался каркас, какие-то голые стволы деревьев, {112} странный лес. За чистеньким порядком и благополучием разверзалось во все стороны открытое устрашающее пространство, созданное художником Э. Кочергиным. Звучала щемящая мелодия, та самая, которая начинала спектакль.

«Банкрот» — пьеса, в которой драматург сразу обрел собственный голос, пьеса, про которую прежде всего можно сказать: «Это Островский!» Вот почему было важно возвращение «четвертой русской трагедии» из плена жанра в круг больших забот отечественной литературы. Это по-разному и происходило в московской и ленинградской постановках комедии Островского.

## 4

Вопрос о трактовке бытового пласта русской жизни, распаханного в драматургии Островского, всего острее встал в новых постановках «Грозы», драмы, которая и при жизни драматурга и позднее, на протяжении долгой театральной истории, вызывала кардинально противоположные суждения относительно основ мировосприятия ее автора. В одном случае в связи с пьесой выносился {113} приговор «темному царству», а героиня драмы воспринималась предвестием его близкого конца. В другом — та же пьеса раскрывалась как самое поэтическое создание Островского, совершенно не исчерпанное обличительными задачами.

Острота споров не утихала со временем — на пьесе опробовали свои идеи и Мейерхольд, создавший с Головиным «берендеево царство», и Таиров с его попыткой, уже после революции, решить «Грозу» как народную трагедию.

Постепенно, однако, сами постановки «Грозы» становились редкостью и носили часто характер учебного пособия. Достаточно сказать, что на сцене Дома Островского, на сцене Малого театра, пьеса не шла сорок лет, вплоть до 1962 года, когда к ней обратилась В. Пашенная. Не случайно, вероятно, Б. Бабочкин, начиная ставить пьесу в Малом театре уже в 70‑е годы, остро ощущал необходимость каких-то решительных перемен. Его статья, опубликованная перед началом работы, называлось воинственно: «Иду на “Грозу”!»

«Гроза» стала одной из последних работ выдающегося актера и режиссера, прокладывавшего дорогу к новому Островскому еще в 60‑е годы. Он хотел прорваться к свежему и социально осмысленному восприятию пьесы, стремился раскрыть «Грозу» как трагедию дурной социальной преемственности. Старики в этом спектакле теряли власть: спивался в темной тоске Дикой (Б. Телегин), исходила в слепой любви к сыну Кабаниха (О. Хорькова), но на смену им приходило поколение не менее жестокое, прагматическое и совершенно безыдеальное (этой печатью были отмечены и Кудряш с Варварой, и Тихон с Борисом). Однако такая расстановка сил, отчасти сходная с идеями, что развивались в «Банкроте», была дана лишь в намеке, не реализовавшись в актерских работах.

По существу, основной смысл новой постановки «Грозы» был сосредоточен в образе Кулигина, которого играл сам Бабочкин: его герой, что называется, на своих плечах выносил спектакль, мало кем поддержанный и понятый. Катерина — Л. Щербинина была постоянно озабочена своей внешностью, сокрытая, естественная и страстная душа героини заслонялась стремлением актрисы занять эффектную мизансцену, подчас почти оперную. Печать прямолинейной социальности, столь распространенной и привычной для исполнительского канона {114} Островского, сказалась на спектакле: купец тут сразу предъявлялся купцом, купчиха — купчихой, и этим образ исчерпывался. Никакой поэзии таящейся в характерах Кудряша, Варвары, Шапкина — людей, напоенных дурманом сырых волжских оврагов, — было не сыскать. И все же достаточно было Бабочкина — Кулигина, чтобы сделать спектакль заметным событием в жизни театра Островского. Актер играл с такой истовой верой в миссию доброго, умного, обреченного и бесстрашного русского интеллигента, что каждый выход его будто заполнял пространство сцены светом. Бабочкин не преувеличивал возможностей провинциального «чудака», но без таких «чудаков» и мир существовать не может.

В конце века Чехов после слов о неверии «в нашу интеллигенцию» как в некое общее понятие напишет о своей надежде: «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало». Подобным пафосом была проникнута каждая секунда существования Кулигина — Бабочкина.

На фоне панорамы обычного русского города, выполненной В. Левенталем как увеличенный деревянный макет с церквушкой посредине, на помосте, выдвинутом к зрителю, появлялись Кулигин, Кудряш и Шапкин. Прямо глядя перед собой, под гитарный аккомпанемент они начинали петь «Среди долины ровные». Песню эту, тоскливую и нежную, рожденную нашим необъятным простором, редко поют в «Грозе» целиком. Две‑три музыкальные фразы, в крайнем случае, первую строфу. Бабочкин пел всю песню от начала до конца, пел самозабвенно, придавая ей огромный смысл. Он пел, совершенно не заботясь о том, что зритель может заскучать в ожидании «действия», что два рядом сидящих отрешенных партнера поют, как солисты самодеятельного ансамбля, он вкладывал всю душу в песню, которая должна была выразить грустную поэзию спектакля, ставшего одной из первых попыток истолковать «Грозу» в 70‑е годы.

Потом этих попыток было множество. Режиссеры вновь и вновь стремились к решению старого вопроса о том, что такое «темное царство». В большинстве случаев конкретный историзм пьесы исчезал в настойчивом и всеобщем желании играть чистую философию без всякого намека на реальные, бытом обусловленные отношения людей.

{115} Мы видели «Грозу», поставленную в Казани Ф. Григоряном, где «темное царство» трактовалось как чисто духовное понятие. В пространстве, освобожденном от вещей, от всяких бытовых и даже чисто декоративных реалий, в черном душном бархате, под распятием, неподвижно висящим как бы над лобным местом, разыгрывалась драма Островского.

Герои пьесы пересматривались и проверялись способностью или неспособностью победить «темное царство» в своей собственной душе.

Молодой режиссер отвергал категорически всякие внешние выходы и рецепты спасения, вроде кулигинского громоотвода: в предложении провинциального мыслителя заслониться от грозы, то есть в данном спектакле от страсти, от потрясенного духа громоотводом, ему виделась жалкая позитивистская затея. Кулигин посрамлялся даже Диким, человеком тупой, мрачной, но все же, как казалось создателям спектакля, мощной, безмерной органической русской силы.

{116} Спектакль, отчасти вослед А. Таирову, выдвигал идею страсти, любви, господствующих в мире. Уход от живой страсти, всякие попытки задушить в себе ее голос — означали смерть.

Казанский спектакль вызвал оживленную дискуссию. Режиссерская идея была в нем дерзкой и отчетливой, но оставалось сильное ощущение разлада спектакля с существом драмы, ее органической природой, которая оказалась нераскрытой. Не давался объем великой пьесы, концепция, прямолинейно проведенная, бесконечно суживала смысл «Грозы».

Завершив работу над «Грозой» в Рижском тюзе, А. Шапиро испытал чувство неудовлетворенности тем, как много из задуманного не вместилось в этот спектакль.

В одном интервью он высказал даже предположение, что только серия постановок одной пьесы, созданная одним режиссером в разное время, может представить подлинный объем классической драмы.

И все же к середине 70‑х годов, во многом исчерпав возможности тенденциозного прочтения Островского, чувствуя потребность в новом подходе, режиссеры стремились создать на основе «Грозы» такой спектакль, который мог бы максимально выразить скрытые богатства пьесы. На подступах к подобному спектаклю оказалась «Гроза», поставленная Л. Хейфецем на сцене белорусского театра имени Янки Купалы.

Л. Хейфец Островского никогда прежде не ставил, но опыт общения с русской классикой, еще со времени постановки «Смерти Иоанна Грозного» в ЦТСА, был накоплен вполне самостоятельный по тону и духу.

Голос режиссера поражал спокойствием в период наиболее решительных пересмотров русской классики. Его всегда отличало чувство меры. Может быть, что чувство в чем-то ему и мешало: некоторая излишняя ровность режиссерского почерка, боязнь быть резким, тяготение к предельной объективности, растворенности в стиле автора, к полифонии, где его собственный голос как бы терялся, — все это приглушало спектакли Хейфеца, лишало их иногда яркости и силы, без которых, видимо, трудно обойтись театральному зрелищу.

Хейфец упорно шел к «бедному» театру, чтобы он остался театром «культурным». Любая чрезмерность, насилие над автором, театральная роскошь, эпатаж его коробили.

{117} Режиссер был готов пойти на какое угодно самоограничение, чтобы не заглушить нечто важное в голосах давно ушедших художников. Если к этому добавить, что талант Хейфеца избирателен, что его всегда привлекали авторы трагического миросозерцания и что его патетика почти исключает юмор, контур режиссерского портрета проступит довольно отчетливо. Хейфец строил трагический театр, лишенный подчеркнутого изображения сильных страстей и эффектов.

В поисках корней и сердцевины прошлого, с которым мы накрепко связаны, он пришел к воссозданию в спектаклях трагизма обыденности, разлитого по всей жизни, затрагивающего всю ее толщу. Это явно ощущалось в «Смерти Иоанна Грозного», в постановках Чехова на сцене и на экране. Вполне естественным путем режиссер пришел к Островскому, к «Грозе», которую не мог миновать серьезный художник, размышляющий над исторической логикой русской жизни.

В «Грозе» режиссерские идеи, разработанные на другом материале, обрели новую и совершенно неожиданную почву. Островский был как бы перепроверен художественным опытом чеховских драм. Как и в «Дяде Ване», который ставился Хейфецем задолго до минского спектакля, и в «Вишневом саде», поставленном вслед за ним, в «Грозе» господствует тон искренней жалости к людям, населяющим пьесу, — жалости, рожденной не сентиментальной умиленностью, а подлинно высоким сочувствием, идущим от понимания жизни, пригнетающей в «Грозе» и слабых и сильных, не дающей свободно и полно вздохнуть.

Со вздохом рождалось на сцене то слово Островского, которое Хейфец расслышал как главное слово «Грозы». По-белорусски оно звучало почти так же, как и по-русски: «няволя». Произносил его Борис, человек в Калинове случайный, хороший, интеллигентный и слабый общей слабостью этой жизни — заурядной убогой «няволи».

Неволя — вот суть, зерно жизни, воссозданной в спектакле, так или иначе проглядывающее в каждом поступке героев Островского: в невежестве, пьяном раскаянии и страхе перед каким-то возмездием Дикого (Б. Владимирский), которому, оказывается, тоже нужны утешение и ласка; в тоскливом безволии Тихона (Г. Гарбук); в ожесточенной погруженности в идею порядка, закона {118} и любви к сыну Кабанихи (Г. Макарова); в жажде избавления Катерины (Т. Пузиновская).

Это не значит, конечно, что режиссер уравнял в своем сочувствии мучителя и жертву, нет, традиционный конфликт между дикостью, тьмой и «лучом света», надеждой играется в спектакле буквально «по Добролюбову». Но за этим конфликтом открыто еще одно измерение жизни, предопределяющее драму. В буйстве Кудряша и Варвары, в жестокости Кабанихи, в смирении Тихона и Бориса одна основа, одна почва — неволя. На сцене воссоздана была тягучая, удушливая, как перед грозой, атмосфера, в которой все живут и которой по-разному тяготятся. Вот почему сочувствие и сострадание к людям переполняли белорусский спектакль.

Однозначная, легко и сразу разгадываемая пространственная среда с разрушенным куполом церкви, вырастающим прямо из земли, — знак осиротевшей, разграбленной веры. Под этим дырявым куполом несколько раз соберется горстка людей в простодушной надежде укрыться от «навальницы» — грозы. Это неволя. Когда Катерина и Тихон останутся вдвоем и она бросится к {119} нему со своим предчувствием беды и зазвучит печальный вокализ — это тоже неволя. Когда власть имущий хам и дикарь будет издеваться над слабым хорошим человеком, а тот в ответ сможет только махнуть рукой и отойти — неволя. И когда Борис, в последний раз увидев свою любимую, сумеет пожелать ей только смерти-избавительницы, и вздохнет: «Эх, кабы силы!» — во всем этом та же грусть-тоска неволи.

Конечно, такая настойчивая монотонность в чем-то обеднила одну из самых полнокровных пьес Островского. Режиссер освобождает «Грозу» от романтической страсти и поэзии даже там, где без этого просто нельзя обойтись, например в сцене встречи Катерины и Бориса в овраге. Когда-то Аполлон Григорьев писал об этой сцене: «Вы не были еще на представлении, но вы знаете этот великолепный по своей смелой поэзии момент — эту небывалую доселе ночь свидания в овраге, всю дышащую близостью Волги, всю благоухающую запахом трав широких ее лугов, всю звучащую вольными песнями, “забавными” тайными речами, всю полную обаяния страсти веселой и разгульной и не меньшего обаяния страсти глубокой и трагически роковой». Ничего этого в постановке Хейфеца нет, потому что и веселая, разгульная страсть Кудряша (А. Милованов) и Варвары (М. Захаревич) — чувство из-под неволи: день их томит, унижает, а ночь, как глоток хмельной свободы, забытья, бегства. Подлинной свободы и выхода в ней, конечно, нет, как нет исхода в заранее обреченной страсти Катерины к Борису.

Действие «Грозы» тяготеет к статуарности, движения почти нет, а если оно возникает, то тут же стремится К покою. Все — в слове, в его оттенках, в интонации. Распределенные на весь спектакль, несколько сильных акцентов воспринимаются как выкрик, как эмоциональный удар: то Шапкин (Ю. Аверьянов) неожиданно «прорежет» действие, горько и старательно выпевая какую-то забубённую песню, то Кулигин (П. Кармунин) долго и просветленно будет петь «Среди долины ровные».

Эта песня Кулигина давала настрой с самого начала спектакля и отчасти являлась цитатой из постановки Б. Бабочкина. Только в ней, может быть, меньше было светлой поэзии, а больше горькой печали. Кулигин пел, как поют притерпевшиеся узники, как поет долгое страдание. Это была песня человека, которому иная жизнь и другой берег не даны. Мотив печали по этим людям, {120} по гибнущей красоте звучал в песне Кулигина полнее всего. Потом появлялся Борис (В. Рыжий), и Кулигин рассказывал ему о городе, о его обитателях, рассказывал без всякой энергии обличительного пафоса, с той точностью и трезвостью тона, когда уже все перегорело, не на что надеяться, а надо жить и нести свой крест.

В мире этой «Грозы» даже сумасшедшая барыня была лишена привычной экзальтации. Сумасшедшая она только в том смысле, что говорит страшную правду в лицо, говорит почти с теми же спокойствием и ровностью, с какими Кулигин рассказывал о городе Калинове.

Несчастье тут предопределено, задано с самого начала.

На предчувствии несчастья, на какой-то полной уверенности, знании предстоящей беды строилась судьба Катерины. Предчувствие это появлялось одновременно с пробудившейся страстью. Как только рождалась любовь, рождалось и чувство вины, ощущение близкой смерти. «Я умру», — Катерина — Пузиновская говорила так, будто она говорила о чем-то давно решенном, ясном, не требующем обсуждения.

Катерину как человека не от мира сего играли довольно часто, по-разному объясняя ее неприкаянность. В минской «Грозе» «нездешность» Катерины, ее неслитность с окружающим объяснялась тем, что она единственная в доме Кабанихи *не привыкла*.

Мир Кабанихи — мир порядка, тяжелого, извечного закона, с которым все смирились. И в Борисе и в Кулигине, не говоря уж о других, есть эта *привычка жить* применительно к самым тяжелым нравственным обстоятельствам. Катерина же привыкнуть не может. Она вспоминает детство, светлый столб в церкви, что идет из купола в солнечный день. И на утверждение Варвары: «да ведь и у нас то же самое», Катерина отвечала фразой, для режиссера очень важной: «Да здесь все как будто из-под неволи».

Т. Пузиновская сразу же открывала в своей Катерине эту не сломленную, не съеденную ржавчиной кабанихиных поучений свежесть чувства и неспособность *привыкнуть*. В тысячный раз твердит Кабанова свои наставления, привычно увертывается от них Тихон, мечтая только о том, как бы скорее сбежать и напиться. Подчеркнуто спокойно выслушивает их Варвара, да и сама Марфа Игнатьевна не нервничает: так надо, так заведено, таков порядок. Катерину же мутит от этого в тысячный {121} раз, как в первый. И от каждого слова Марфы Игнатьевны Катерина вздрагивает, как от удара.

Такой обнаженности и незащищенности чувства давно не играли в Катерине. Она воспринимает жизнь с той же детской, наивной непосредственностью, с какой воспринимает религиозный обряд. Для всех он скучная привычка, для нее каждый раз потрясение. В солнечном столбе света в храме ей представляются летающие ангелы.

Аналитический взгляд современного режиссера не упускает из вида, что Катерина лишена какой-то очень важной, почти биологической способности, позволяющей человеку выжить в тяжелейших обстоятельствах, переждать, перетерпеть, привыкнуть, послушно и механически справляя общий обряд. *Ритуальности* жизни Катерина принять не может. Потому и жить не может.

Важнейшее сцепление спектакля, приоткрывающее его смысл и художественную идею, возникало в сопоставлении судеб Катерины и Тихона. Гарбук играл Тихона традиционно вялым, безвольным и добрым человеком. Но традиционный ход получал осмысление в нетрадиционном спектакле.

Тихон, больше чем кто-либо другой, способен воспринять мир как привычку, как затянувшийся и неизвестно для чего созданный обычай. Именно он оказывался в спектакле фигурой самой униженной и узнаваемой. В первой картине, в той самой сцене, где Тихон, вырвавшись от маменьки и жены, сбежал и напился, режиссер давал ему молчаливый проход. Над круто уходящим вверх скатом оврага, который замыкался дырявым куполом церкви, на фоне разрушенного, в землю ушедшего храма, по лестнице, которая идет из ниоткуда и никуда не ведет, проходил Тихон. Проходил так, что вся жизнь его и прошлая, и настоящая, и будущая — открывалась нам до конца.

Страдает тот, кто живет. Катерина — блаженное дитя мира сего, ее Волга тянет, она ее и утешит. Тихону и этого утешения не дано.

Сцена покаяния Катерины оказывалась в спектакле менее значимой, чем следующая за ней сцена жалобы Тихона, его исповедь Кулигину — грустный и тяжкий Разговор. Тихон печалился и жалел, но не столько себя самого, сколько Катерину и Бориса. Жалел и завидовал им. По всей роли тонко и ненавязчиво прошла эта тайная зависть человека, привыкшего и обреченного жить, {122} к свободным. Тихон завидовал вольной страсти Катерины. Он завидовал, наконец, и ее смерти. В финале сын Кабановой возьмет руки утопленницы, попробует согреть их своим дыханием, совсем не возмущаясь и не протестуя, думая о чем-то другом, скажет матери: «… вы ее погубили! Вы! Вы!» А потом в последний раз позавидует жене.

«Хорошо тебе, Катя!» — обронит он тихо и без надрыва, вполне в духе той обыденной трагедии человеческой неволи, которую открыл в «Грозе» режиссер Леонид Хейфец.

## 5

Постановки «Леса» обычно оказываются наиболее показательными для характера понимания Островского в то или иное театральное время. Так это было в 20‑е годы, так произошло и в 70‑е. Пьеса, в которой сам автор решал вопрос о взаимоотношениях искусства с действительностью требовала и от любого ее интерпретатора определенной точки зрения по этому поводу. Три постановки «Леса» — в Малом театре, ЦАТСА и Ленинградском театре комедии — были очень интересны именно в плане общего понимания театра Островского.

В Малом театре спектакль ставил Игорь Ильинский. Он же играл Аркашку — ту самую роль, которая полвека назад принесла ему славу в мейерхольдовской постановке.

О последнем обстоятельстве Ильинский помнил, но совсем не собирался повторять мейерхольдовский спектакль. Он свободно цитировал Мастера. В спектакле Малого театра было немало опознавательных знаков, по которым можно было уловить определенную соотнесенность новой версии «Леса» с мейерхольдовским зрелищем.

Люди театра могли вспомнить, например, источник сцены рыбной ловли или эпизода с качелями, или романса «Не искушай меня без нужды», которым Улита зазывала Аркашку. Однако все это входило во взаимодействие с другой традицией исполнения Островского.

Ильинский неожиданно и дерзко вернулся к домейерхольдовской бытовой классической традиции истолкования «Леса». То, что Мастер яростно атаковал, взрывал и опрокидывал, вновь оживало в спектакле Малого театра во всем непобедимом и трогательном очаровании.

{123} Традиционный спектакль был по-своему вызывающим; Ильинский с помощью художника А. Васильева любовно восстанавливал поэтику старой русской сцены. Живописные декорации, движущаяся панорама со сменяющимися картинами, выписанными с передвижнической правдоподобностью: лес, река с белой церквушкой на крутом берегу и т. д. Позолоченные, с тяжелыми кистями падуги, традиционнейшие костюмы, наконец, характер актерской игры — все было призвано для того, чтобы открыть давний слой театральности Островского с его незатейливым простодушием и обращенностью к самому демократическому зрителю. Не исчезла «чаплиниада» Ильинского — семенящая походочка, чуть приподнятые плечи, но и эксцентрика теперь носила иной, не гаерский характер. Она была неотделима от груза лет и от грусти понимания жизни, которыми Ильинский с полной мере наделял русского комика.

«Чужое слово» мейерхольдовского спектакля должно было подчиниться спокойному духу «наивного» старого актерского театра.

Однако полемика шла на два фронта. Театральности автора «Леса», которую так бережно и осторожно добывали, грозил опасный дух реставрации. Он побеждался {124} лишь ценой огромных актерских усилий, прежде всего самого Ильинского.

«Лес» на сцене Малого театра не стал на наш взгляд большим событием, но именно в нем впервые было предсказано многое из того, что станет актуальным для «театра Островского» к концу 70‑х годов.

В. Мотыль на сцене Театра Советской Армии в 1978 году тоже пытался освободить знаменитую пьесу от всяких усложнений и напластований. Он прочитал «Лес» как водевиль, в котором мир Гурмыжской приравнен к затхлому существованию провинциальной сцены, а мир комедиантов, мир подлинных чувств и подлинного искусства режиссер вывел на первый план, на авансцену, где Аркашка разводил костер, чтобы погреться, Геннадий Демьяныч спасал девушку, бросившуюся в пруд.

На сцене была сооружена на кругу еще одна сцена со своими кулисами, падугами, тройкой лихих коней на крыше и с суфлерской будкой внизу. Счастливцев (Н. Пастухов) и Несчастливцев (М. Еремеев) приходили «из жизни» и попадали в дешевый, но по-своему забавный театрик. Доброта постановщика оказалась непривычно широкой — конфликт между актерами и миром {125} «Пеньков» носил не принципиальный характер, во всяком случае, здесь не было и следа традиционной агрессивности и социальной злости.

Очаровательные мелодии И. Шварца, чудесный романс, написанный Булатом Окуджавой, во славу жизни и ее удовольствий, полная комизма игра Гурмыжской, которая у Н. Сазоновой действительно могла любить до ста лет, симпатичный «злокачественный мужчина» Буланов — Ф. Чеханков — все эти мотивы неожиданно открывали «Лес», как пьесу о любви. Той самой, которой все возрасты покорны.

Блеск мейерхольдовской идеи, ее взрывчатый театральный характер не подтверждался в новых постановках. Народная основа драматургии Островского, корни народного балагана новых всходов не давали.

Может быть, всего острее это выявилось в 70‑е годы в спектакле, поставленном в Ленинграде П. Фоменко. Один из тех режиссеров, которых сама природа наградила острейшим чувством театральности, П. Фоменко поставил «Лес» с каким-то труднообъяснимым надрывом. Казалось, спектакль поставлен усталым человеком, который не очень верит в «благородных артистов», способных что-либо изменить в мире. Они даже одному человеку — Аксюше — помочь не могут, погруженные в свой замкнутый мирок, взятый напрокат из шекспировского «Гамлета». Никакой яркости народного балагана, бездарности или таланта, хитрости или великолепного благородства, ничего из тех красок, которым наградил Островский двух своих любимцев. Из Вологды в Керчь и из Керчи в Вологду на ленинградской сцене бредут два унылых комедианта… Тут и комик и трагик неразличимы, оба, как сказал бы Несчастливцев, «теноры».

То, что Геннадий Демьяныч — Г. Руденко — фрак выменял на костюм Гамлета, оказалось для Фоменко решающим. «Орала» превратился в рефлектирующего русского принца Гамлета с неторопливой речью, замедленной реакцией и черепом Йорика в руках. Пьеса Островского стала натужно серьезной, шекспировские цитаты переполняли ее: Аксюша, например, виделась Офелией, с ней репетировали сцену из шекспировской трагедии. Народная живая театральность «Леса» была подменена литературной — иногда острой, а чаще скучной — игрой на шекспировских аллюзиях.

{126} Однако и Шекспир не спасал провинциальных артистов, они не могли, даже на минуту, вывести жизнь из привычной колеи. Купец Восмибратов тут не потрясал громоподобным монологом, Гурмыжская и Буланов не испытывали ни малейшего неудобства перед посланцами «иного мира». Занятые своими делами, они вообще не обращали внимания на актеров. Действие текло параллельными потоками. Только слуга Карп, потрясенный под старость лет жутким романом старухи с недорослем, бесстыдно развертывавшимся на его глазах, может быть, только этот жалкий старик как-то соприкасался с Несчастливцевым. В одной из мизансцен оба они как бы распинались на стволах деревьев.

Понятие «леса» становилось всеобщим, полярные сферы жизни — помещичий дом и комедиантский балаган — в конце концов были приравнены. Приравнены в том смысле, в каком сказано Шекспиром, что актеры «зеркало» времени. Эту гамлетовскую формулу режиссер ввел в текст «Леса», и она заиграла вдруг неожиданным образом. Актеры, став «зеркалом», потеряли напрочь праздничное ощущение игры. Ни отражать, ни передразнивать, ни обличать жизнь они оказались неспособны. Театр для них перестал быть прибежищем от подлости и зла жизни. Не случайно переосмыслена была сцена «посвящения в актрисы» Аксюши. Подавленная своим горем, девушка не слышит вдохновенных слов Несчастливцева о счастье служения искусству. Да и звучат они скорее с тоской, чем утверждающе.

Художник И. Иванов, сотворивший в начале 70‑х годов мир «Горячего сердца», предложил и П. Фоменко сходный вариант пространственного решения. Он снова воплотил на сцене идею совмещения бытового Островского с миром фантастическим, «ирреальным». Так возникла тема передвижников, но в ином, чем в спектакле Малого театра, плане. Сцену перекрывал суперзанавес — панно, на котором в огромном масштабе была репродуцирована шишкинская картина «Сосновый бор». Ироническая цитата подкреплялась натуральностью бревенчатой дороги, деревянных лестниц и перил, что находились перед суперзанавесом. Такой коллаж обещал зрелище странное, натурализм грозил обернуться кошмаром, что и произошло, когда шишкинский занавес ушел вверх, открыв зрелище барского дома вдалеке, сквозь который прорастают голые сучья деревьев. Идея леса проникала всюду: пни пробивались сквозь блестящий паркет, люстра {127} висела на тоненьком березовом стволе. Это засилие дерева, какой-то деревянный безлиственный корявый ужас соединялся с гипертрофированной натуральностью звукоряда: кудахтали куры, запевали петухи, лаяли собаки.

Идея пространственного решения, поддержанная режиссером, отражалась в характере людских отношений, прежде всего в романе Гурмыжской и Буланова. В разные времена, различными театральными системами этот роман освещался по-своему. В мейерхольдовском «Лесе» — курносая, мужиковатая, снедаемая чудовищной страстью Гурмыжская в огненно-рыжем парике обрушивала весь свой пыл на тщедушного Буланова, обряженного в спортивный костюм и зеленый парик.

В спектакле Малого театра крайности ушли, а на сцене ЦАТСА отношения Гурмыжской и Буланова даже в чем-то оправданы, лирически освещены романсом на стихи Фета, в котором сказано о счастье «безумства». {128} Фоменко возвращается к мейерхольдовской резкости красок, но для оправдания этой резкости у него нет ни социального запала, ни личного счета к хозяевам «Пеньков». Тут старческий блуд видится иначе. Уродливое чувство — тут вестник смерти. Когда Буланов — дегенеративный фавн с полуоткрытым слюнявым ртом, в котором не умещается язык, — понимает наконец, чего от него хотят, и срывает с Гурмыжской парик, то лик смерти как бы вдруг обнажается. Е. Юнгер и В. Гвоздицкий играют любовную тему с рискованной смелостью, на грани гиньоля.

Режиссер вписывает в композицию бессловесного персонажа, созданного его собственной фантазией и, как это бывает в подобных случаях, в большой степени характерного для понимания спектакля: на втором этаже, в каком-то слуховом окне на чердаке в самом начале действия появляется, а потом молчаливо присутствует соглядатай, хихикающий и подглядывающий подросток. Он жадно любопытен ко всему, что происходит внизу Этот деревенский придурок как-то вытесняет, заслоняет комедиантов, через него ясно видна безнадежность попыток {129} благородных артистов что-либо изменить в «Пеньках».

П. Фоменко ведет речь о силе и бессилии театра, он строит отношения между миром комедиантов и «лесной» жизнью на новый лад. Тут нет точек соприкосновения, подлинности конфликта. Тут полная вечная несовместимость. Знаменитый рассказ Аркашки о том, как решил он бросить свое презренное ремесло и попытался зажить, «как люди», рассказ о жирной сонной «нормальной» жизни проведен В. Трухановым с большой грустью и завершен трижды повторенной мыслью, посетившей комика в высокую минуту: «Не удавиться ли мне?»

В этом была его оценка «нормальной» жизни, то «оправдание» театра, которое в конце концов не могло не произойти в спектакле по программной пьесе А. Н. Островского.

Режиссер шел к этому парадоксальным путем, «от противного».

Тут подстерегла неожиданность: концепция пришла в противоречие с возможностями исполнителей, творчески маловооруженными для выполнения столь сложной задачи. Спектакль, подобно «Горячему сердцу», поставленному на этой же сцене, начал на глазах вянуть. Идея «всеобщего леса» была лишена энергии. Иронический натурализм обернулся каким-то грустным кошмаром.

Десятилетие активных поисков нового понимания драм Островского вдруг отозвалось усталостью. Впечатление было такое, что упорно шли не в том направлении и «заблудились». Для внутренней жизни театра негативный результат, полученный талантливым режиссером, был важен — заманчивый путь воплощения «внебытового» Островского надо было пройти до конца, чтобы вернуться к простым истинам.

## 6

«Горячее сердце», «Лес» в Ленинграде и «Гроза» в Минске — полярные точки современного театра Островского: от крайнего монологизма до стремления к полифоничности, от полного презрения и «преодоления» быта, насквозь рабского, до попыток истолковать этот быт во всем объеме таившихся в нем готовностей.

Режиссерская мысль, как и в искусстве Гоголя, пыталась в драматургии Островского отыскать внутреннее единство. Жадно расширяя границы той или иной пьесы, {130} к ней подключали художественный опыт всего театра Островского, который в свою очередь должен был восприниматься в самом широком контексте мирового театра. Тут сказывалась не только особенность «островианы», но и всего характера диалога с русской классикой в 70‑е годы.

Устремление это выливалось в формы противоречивые.

В этом плане особый интерес вызвал спектакль «Бенефис», который поставил в юбилейном году Островского Московский театр драмы и комедии на Таганке.

Ю. Любимов, режиссер далекий от эстетики Островского, но предельно чуткий к самой природе театрального языка, близкого ему или чужого, продемонстрировал, может быть, хрестоматийно наглядную попытку в одном спектакле сыграть весь мир Островского, весь его театр, эпоху и ее преломление в сегодняшнем дне. Идея режиссера привела к монтажу разных пьес драматурга в пределах одного спектакля. Этот дерзкий замысел был подготовлен предшествующими работами Любимова. Спектакли о Пушкине и Маяковском режиссер строил {131} подобным же образом. Четыре Маяковских, а потом пять Пушкиных в них «смеялись, издевались, любили». В отличие от этих спектаклей и в отличие от «Ревизской сказки» с ее двумя Гоголями в «Бенефисе» личность самого Островского не раскладывалась «на составляющие». В спектакле несколько пьес великого драматурга выражают основные приметы его драматической поэзии — от балаганно-фарсового начала до трагически-рокового. Так, в «Бенефисе» соединились «Гроза», «На всякого мудреца довольно простоты», «Женитьба Бальзаминова».

Три основные темы сплетались по законам музыкальной композиции. Как когда-то мечтал Мейерхольд, представляя театр будущего, каждая партия-пьеса, роль, мотив сочетались с массой других элементов. В этой сложной структуре отмечен был путь лейтмотивов и заставлены вместе звучать, подобно оркестру, и «актер, и свет, и движение, и даже вещи, которые попадают на сцену».

Спектакль, пытавшийся постичь «всего Островского», разом, в каждой структурной группе, в каждой теме, получал дополнительную энергию.

Ее получал художник Э. Стенберг, создавший сценическую модель театрального мира Островского: тут были обрыв, овраг, Волга, тут был провинциальный русский город в наличниках окон, прилепленных к белесой стене театра, тут были подмостки провинциального театра, охраняемые суконным занавесом, который вдруг появился на Таганке. Тут сплавились балаган жизни и театральный балаган, а над всем этим миром слабо мерцали золотистые луковки куполов, тоже неотъемлемая часть мироздания Островского.

Дополнительные краски получали актеры: каждая роль, конфликтуя или отражаясь в других, сходных или контрастных мотивах, получала разнообразное, порой парадоксальное стилевое и смысловое окружение. Чего стоила одна сцена в овраге, где режиссер собирал любовные пары из разных пьес, где рядом с похабством Миши Бальзаминова и Капочки и животной страстью Мамаевой к Глумову звучала лирическая, горькая и патетическая нота Катерины и Бориса.

При таком монтаже и рискованных стыках Ю. Любимов не уничтожал бытового пласта, но остранял, доводил его до предельной театральной выразительности, герои «Женитьбы Бальзаминова» могли, например, рассесться {132} за столом с самоваром, баранками и всякой снедью и «раскидывали разговор» про какие-нибудь небылицы с истинно поэтическим чутьем к полновесности слова Островского, его ни с чем не сравнимому юмору. Здесь порой слово Островского, как бы отмытое и очищенное от рутины, сверкало первозданной чистотой и яркостью. В этом условнейшем спектакле гоняли чаи, считали деньги, жевали баранки, а потом их складывали как нули миллионов, тех миллионов, которые в «Грозе» обыватель сулит изобретателю вечного двигателя (англичане заплатят!). Здесь Миша Бальзаминов, оскорбленный отказом, бегал с пузатым самоваром по всей сцене, а краник у самовара бесстыдно пускал струйки, иллюстрируя ту степень обывательского гнева, когда уже «писают кипятком». Здесь Капочка спускалась в овраг, не успев снять с лица листок из огуречного рассола, подбадривая, подталкивая белесого Мишу замечательно интонированной фразой: «Чего это вы со мной делаете!»

Актеры играли по нескольку ролей, что тоже, конечно, входило в общий замысел «монтажа аттракционов». Здесь Дикой лез в окно к Кабанихе, а потом через небольшую паузу В. Шаповалов, игравший Дикого, представал уже в облике отставного генерала Крутицкого, живописуя его не благостным старичком, а охранником и держимордой. С каким отвращением к самодовольному ретрограду звучала у актера фраза генеральских «мемуаров»: «Был конь да уездился» (именно так — уездился). И эта фраза, ее интонация неожиданно перекликались с хамским издевательством Дикого над Кулигиным, которые в ином случае, конечно, никогда бы не могли быть соотнесены.

Весь этот пестрый мир объединялся двумя актерами, Счастливцевым и Несчастливцевым, которые открывали занавес и представляли сидящего в кресле в центре сцены бенефицианта. Нам предлагалось следить за всем, что происходит, как бы глазами самого Островского, вместе с нами смотревшего на сотворенный им мир. Величие русского национального драматурга театр стремился раскрыть в предельной демократичности, в громадном захвате русской жизни, ее социальных пластов и типов, ее мучеников и героев, подлецов и прохиндеев.

Но искомой полноты и объема все же не возникало. Форма спектакля, по сути, вела свое происхождение от актерских «капустников», которые могли и не раз служили {133} в искусстве питательной средой самых высоких и проникновенных замыслов, — достаточно вспомнить «Театральный роман» М. Булгакова. Такого перехода в иное художественное качество на сцене Таганки не произошло. Несколько пьес Островского, сопоставленные в одном спектакле, давали представление о богатстве мотивов его творчества, но неизбежно разрушалась их внутренняя природа. И если актеры — «инструменты» любимовского оркестра — с подлинным блеском разыгрывали фарсово-площадные сцены, то трагической темой, благодаря которой «капустник» мог бы стать чем-то иным, они не овладели. Актеры были переполнены чувством современности, но мало чувствовали далекое историческое время. В спектакле не хватало хотя бы одной большой актерской работы, одной человеческой судьбы, в которой мог бы претвориться объем замысла. И если политический памфлет «Мудреца», лишенный нюансировки, был однозначен, но, как и положено памфлету, совершенно ясен, если сцены из «Праздничного сна — до обеда» становились ярчайшим малиново-узорным, ударным пятном зрелища, открывая особую личину «темного царства», плотского, раскормленного, сведенного, по словам Р. Кречетовой, на уровень простого обмена веществ, то «Гроза» от публицистической прививки теряла больше всех. Пьеса теряла глубину, становилась плоскостной. И напрасно Катерина — З. Славина в конце спектакля бросалась вместо Волги к бенефицианту Островскому, который на протяжении действия «подыгрывал» актерам, подсказывал иногда текст, наслаждался удачами и огорчался штампами. Даже он тут был бессилен. Трагический театр не возникал, побеждала и торжествовала фарсовая струя. Убогая, обильная, могучая и бессильная Россия, отраженная гением Островского, оставалась недосягаемой.

# **{135}** Глава четвертаяИ. С. Тургенев

«Месяц в деревне», поставленный А. Эфросом в Театре на Малой Бронной в 1977 году, возник неожиданно в современном театре. Без всякой видимой подготовки тут заявили свои права писатель и пьеса, которые очень долгое время вообще не попадали в кругозор театральной эпохи. Тургенев был оттеснен из «вечных спутников», видимо, потому, что в нем недоставало «трезвости, беспощадности, трагизма», которые были открыты в Чехове и на которые был спрос. «Месяц в деревне» да и театр Тургенева целиком молодому поколению наших «шестидесятников» и А. Эфросу, в частности, казался наивным и старомодным. От имени старой русской усадебной культуры полновластно представительствовал Чехов, прежде всего «Вишневый сад», где тургеневская тема была договорена с исчерпывающей полнотой. Может быть, для режиссерского поколения Эфроса, формировавшегося под знаком исповедального монологизма, не было более далекого автора и более чуждой пьесы, чем Тургенев с его «Месяцем в деревне». Тогда «звучали» «Горе от ума», «Смерть Тарелкина», «Доходное место», даже «Три сестры».

Тургенев — «не звучал».

Такое с автором «Месяца в деревне» случалось далеко не впервые. Он и современникам своим, да и самому себе очень быстро стал казаться «вчерашним» человеком. В нем, подобно Островскому, не было и следа учительства, пророческого максималистского пафоса, которым были преисполнены великие современники Тургенева. Даже в характере вечной тургеневской меланхолии проповеднику и моралисту Толстому слышится лишь кокетливая {136} поза — «бывало Тургенев приедет, и тоже все траги‑изм, траги‑изм». «Он играет жизнью».

В конце века Немирович-Данченко предупреждает Станиславского, что «Месяц в деревне» — пьеса для мирной поры и материал для упражнения в артистической тонкости. А сам Станиславский, начиная работу над своим будущим шедевром, видит в тургеневском «мягком ароматном таланте», «деликатном анализе» возможность прикоснуться к давно забытому «эпическому покою дворянской жизни».

Вполне понятно, что «эпический покой дворянской жизни» вряд ли мог волновать наших режиссеров 60‑х годов.

Сам Тургенев неоднократно и с каким-то покорным приятием судьбы объяснял, что он неспособен давать плоды, которые не растут на его дереве. Не претендуя на чужое место в литературе, он твердо и без надежды на успех знает и отстаивает свое. Отвечая на серьезный упрек в том, что он «недостаточно служит отечеству», находясь все время за рубежом, Тургенев не уставал повторять, что отечеству он не может служить «ни как военный, ни как чиновник, как агроном или фабрикант; посильную пользу приносить могу я только как писатель, как *артист*».

Последнее слово — важнейшее. В этом самоопределении была жизненная и литературная позиция, возникшая на почве 30 – 40‑х годов, эпохи формирования русской художественной интеллигенции. «Артистизм Тургенева», если воспользоваться емким термином Б. Эйхенбаума, в чем-то противостоял и гоголевскому стремлению к аскетическому служению искусству и толстовскому моральному пафосу, никогда не умещавшемуся в пределах литературы.

Замысел спектакля МХТ, небезразличный современному «Месяцу в деревне», в большой степени и был защитой «артистизма» как исторической и жизненной позиции. Обращаясь в прошлое, художественники восстанавливали в своих правах не пьесу, не стиль, а целую культурную эпоху. «Артистизм» Тургенева раскрывался не в смысле сословной, салонной элитарности, но в общерусском и общекультурном значении. Спектакль МХТ был своего рода вызовом современной ему эпохе. «Он был послан в 10‑е годы нашего века, когда приближенность к исторической границе стала ощущением острым, всеобщим и верным… Он давал урок высокой “выправки” {137} духа в пору текучей, бескостной безответственности, поэтизируемой декадансом. Спектакль возвращал понятию “чести” тот не иронический, не кастовый, а общедемократический и общенациональный смысл, что был заповедан Пушкиным, — “и первый клад мой честь была, клад этот пытка отняла…”».

Обо всем этом было написано в статье И. Соловьевой, опубликованной в журнале «Театр» незадолго до начала работы А. Эфроса над «Месяцем в деревне». Литературная реконструкция старого спектакля была сотворена с таким острым чувством нехватки этого спектакля в современности, с таким талантом представить его скульптурно ясно, что делало давнюю постановку МХТ фактом живого театрального сознания. Фактом, с которым нельзя было не считаться серьезному режиссеру.

Теперь легко увидеть, что режиссер прочел статью историка театра с большим вниманием и пристрастием. Конечно, спектакли рождаются не от статей. Понятно, что обращение к «Месяцу в деревне» было продиктовано внутренней логикой художника, только что поставившего «Вишневый сад». Были, очевидно, и другие мотивы, вплоть до полемики с польской версией «Месяца в деревне», предложенной Ханушкевичем. И все же давний спектакль Станиславского, о котором напомнил историк, был питательным источником современного режиссера. Начиная ставить спектакль, А. Эфрос должен был сознавать, что находится в трудной ситуации: он отвечал современности и классической постановке одновременно. Появление реконструкции спектакля МХТ и начало работы А. Эфроса над «Месяцем в деревне» почти совпали во времени, что могло быть чистой случайностью. Но то, что один из ведущих критиков и режиссер, один из лидеров «шестидесятников», люди одного культурного призыва, вдруг окликнули друг друга именно через Тургенева, через «Месяц в деревне», — в этом случайности не было.

Тургенев начинает «звучать» тогда, когда люди театра и не только театра устают от «бури и натиска», от бесконечного раздражения и громких ниспровержений, когда в нервозности недавнего театрального прошлого уже различают «обостренную восприимчивость бедной натуры» (цитируем книгу А. Эфроса «Репетиция — любовь моя»), когда приходит зрелость духа, возникает потребность стабильности, объективности, несуетности. {138} Появляется тоска по «эпическому покою», по красоте, по тому самому «артистизму», что был неотъемлемой чертой Тургенева и породившей его культуры, нехватка которой вдруг резко обнаружилась.

«Месяц в деревне» на Малой Бронной прошел тихо, полемики не вызвал и оказался практически не расслышанным в своем переломном, кризисном и плодоносном качестве. А между тем художник работал основательно и «тоска по культуре» прорывалась не только в тургеневских работах (для телевидения была сделана Эфросом «Фантазия» на тему «Вешних вод»). Это устремление захватывало и вещи, прямо адресованные современности, такие, например, как спектакль «Веранда в лесу» И. Дворецкого или фильм «В четверг и больше никогда». Здесь причудливым образом выразилось новое настроение времени, будто замедлившего свой бег, чтобы «осмотреться и оглянуться». В современных заповедниках как бы жили еще люди прошлого века, к которым вдруг так потянуло А. Эфроса. Игра на классических ассоциациях размывала художественный фокус, обычно резкий и четкий у режиссера, двоилось изображение, в современности прозревалась какая-то другая жизнь.

В тургеневском спектакле, может быть, впервые у Эфроса не было сиюминутной узнаваемости, злободневности. На их место пришли некая остраненность, какая-то размагниченность усталого меланхолического тона, изредка вздергиваемая резким смысловым акцентом. Похоже было, что нас приглашали поговорить «о вечном», оставив дню его заботы. Спектакль шел в давно уже непривычных трех действиях. После первого акта актеры, как в добрые старые времена, вышли на поклон.

Такой вызывающей традиционности от Эфроса совершенно не ждали, терпеливо и долго рассчитывая увидеть наконец прежнего режиссера. В финале зритель был награжден за усидчивость, но все же структура спектакля, вся его интонация были новы и как будто бы не попадали в тон театральному времени. Казалось, теряется социальная чуткость, на место которой приходит желание поставить «этюд о страсти».

Между тем желание это было совсем не случайным. Начинались поиски новых отношений со зрителем. «О, если бы я только мог, Хотя отчасти, Я написал бы восемь строк О свойствах страсти». Вот о каком уровне разговора мечтал режиссер. Наступал период подведения определенных итогов, проходивший в ситуации театральной {139} стабильности, почти не нарушаемой критическим выпадом.

Характер переломного момента довольно ясно прослеживается в полемике тургеневского спектакля А. Эфроса с его же «чеховским циклом», начатым в середине 60‑х годов «Чайкой» на сцене Театра имени Ленинского комсомола. В том программном, задыхающемся, судорожном спектакле не было ни колдовского озера, ни пяти пудов любви, а было только всеобщее предательство юного художника-новатора, распинаемого на дощатом некрашеном помосте его театра. Не имея тогда серьезного опыта театральных постановок классики, режиссер и актеры решили обратиться к Чехову запросто, без всякого пиетета. «Решили взять его, наполнить современными идеями и, не стесняясь современных манер, передать через Чехова все, что нам хотелось бы передать», — писал позднее А. Эфрос.

Это и был монологизм в чистом виде, которым надо было переболеть. В «Чайке» никто не стеснялся современных манер, отчаянным броском преодолевалась известная чеховская недосказанность характеров, сложная, разветвленная речь и самая объективность чеховского взгляда на человека. Спектакль страдал неуслышанностью в отношении многих судеб «Чайки», но возмещал это чрезвычайно внятной, резкой и нервной трактовкой темы художника-новатора, которая владела тогда режиссером. В «Чайке» была выделена судьба Треплева, погибающего в среде молодящихся примадонн и тоскующих беллетристов. Прочтение было острым, но чеховской поэзии в нем было не сыскать.

«Месяц в деревне» как бы внутренняя художественная компенсация за «Чайку», с которой, по словам самого режиссера, слетела жизненная пыльца, за «трезвого, беспощадного, трагичного» Чехова. Красота и поэзия, завороженность и просветленность чувств, кружевное плетение неспешного разговора, изящества и благородство подчеркнуто не современных отношений и манер, которых перестали стесняться, хотя и не вполне овладели ими. Единение с природой, предельная деликатность тона, капризы настроений прекрасной женщины, которой кажется, что она начинает отцветать, наступление нового, молодого, которому еще неведомо, что Жизнь есть страдание, явственная ностальгическая тема, что идет через весь спектакль и разрешается в финале страшным диссонансом — все эти мотивы по отношению {140} не к одной «Чайке», но и ко всему «чеховскому циклу» А. Эфроса звучали достаточно полемически. К этому надо добавить, что и томящийся от любви и невысказанности, истинно тургеневский мужчина Ракитин (М. Козаков), и грустный лекарь Шпигельский (М. Броневой), и все обитатели усадьбы, включая закомплексованного жениха-соседа, будто забредшего в спектакль из «Женитьбы» (его играл А. Петренко), все без исключения тургеневские герои были выслушаны, в отличие от чеховских, с предельным сочувствием.

Никогда еще Эфрос не был так отстранен от прямых забот своего дня, никогда еще с таким умилением не погружался в прошлое, не находя в тургеневских людях пороков и не предъявляя им исторического счета. Вплоть до завершающего спектакль аккорда действие разворачивается почти пасторально, затейливо кружась и переливаясь тонкими оттенками.

{141} В центре давнего спектакля МХТ в силу самой актерской личности Станиславского выдвигался Ракитин С ним и через него входил в «Месяц в деревне» «воздух» тургеневской культуры, крепящий ее стержень «чести». Душевный героизм и самоотверженность Ракитина, чуждые всякой позе, противопоставлялись женщине, изнывающей от тоски и видящей в «больших руках» Беляева, в его простоте спасение — «кружево — прекрасная вещь, но глоток свежего воздуха в жаркий день гораздо лучше». Скучающему эстетизму Станиславский до конца не доверял. Любовные капризы Ислаевой в его режиссерском экземпляре сопровождались пометками вроде: «Это уж просто-напросто подлость!» — и еще энергичней: «Подлюга».

Современный «Месяц в деревне» в этом пункте со спектаклем МХТ резко расходится. «Глоток свежего воздуха» {142} постановщик ищет в противоположной от Беляева стороне. С тургеневской героини снимается даже намек на «подлость», а со всей усадебной жизни — печать исторической вины, которую Станиславский как режиссер и актер обостренно чувствовал, хотя и не доходил в этом чувстве до блоковской идеи возмездия.

Пьеса видится сегодня иначе. Печать вины давно снята социальной смертью. Эфрос меняет конфликтный «фокус», выдвигает в центр композиции Ислаеву и создает небывалую апологию тургеневской героини. Спектакль сочинен «для скрипки с оркестром». Он поставлен о Наталье Петровне, для Натальи Петровны, которую играет Ольга Яковлева. Именно женщина представительствует от тургеневского мира. И это факт решающий.

Может быть, за исключением Нины Заречной, которой в свое время было отказано в сочувствии, а театр в Ельце выдан как награда за предательство художника, за этим исключением, в искусстве О. Яковлевой, набирая силу, утверждала себя трагическая женская тема: в юной Джульетте, гордой птице, вынужденной избыть жизнь в злобном и крикливом курятнике, в чеховской Ирине, изломанной и безнадежно одинокой, в Лизе Хохлаковой, героине Достоевского, несчастном, парализованном и все равно подвижном комочке злобы, доброты и бесконечного отчаяния, наконец, в гоголевской Агафье Тихоновне, жившей на сцене в облике купеческой Офелии, — героиня О. Яковлевой всегда нежная и хрупкая, бесстрашная в любви, ради любви существующая и обреченная.

Сквозная тема актрисы в «Месяце в деревне» нашла для своего воплощения идеальный материал. Тут страдание без всякой, казалось бы, видимой причины, без всяких оснований. Трагизм любви, существующий сам по себе (на месте молодого студента мог быть, кто угодно другой), никем в спектакле не поддержанный и не разделенный: Ислаев и Ракитин обеспокоены больше всего своим благородством, которое они порой несут впереди себя, как поднос. С изысканной грацией и драматизмом раскрывалась тайна женской души как тайный смысл самой культуры тургеневской поры. От этого можно было бы, наверное, легко отмахнуться словами, вроде толстовских — «траги‑изм, траги‑изм!». Режиссер и актриса не отмахиваются. Они наслаждаются всеми оттенками, всеми поворотами причудливой и капризной психологии, манящей загадки тургеневской женщины.

{143} На протяжении всего спектакля, образуя его внутреннюю тему, Наталья Петровна Яковлевой будто провоцирует окружающих как-то истолковать тайну своего, казалось бы, ничем не объяснимого беспокойства, тоски, мрачных предчувствий.

Для врача Шпигельского, сыгранного Л. Броневым в обычной для него беспощадно-циничной и сочувственной манере, в капризах молодой барыни нет тайны. Ему, знающему с детства, что такое безысходная бедность, совершенно ясно, что барыня с жиру бесится.

Благороднейший муж (И. Кастрель) подозревает, что жена влюблена в Ракитина, друга дома. И мужчины по этому поводу с невыразимой галантностью ведут бесконечные объяснения.

Молодой учитель-разночинец Беляев (О. Даль) смотрит на Наталью Петровну снизу вверх, его при ней оторопь берет, будто мальчишку, а любовной исповедью прекрасной женщины он обескуражен и раздавлен, как незаслуженным богатством, которым неизвестно как и Распорядиться.

Верочке — Е. Кореневой, мотыльку, резвящемуся на Деревенском воздухе, не до разгадок чужих душ. Без всяких {144} тайн и загадок, только начинающей жить, ей Наталья Петровна недоступна, как марсианка. Только в одной замечательной сцене девочка, ощутив угрозу своему чувству, в истерическом, захлебывающемся монологе, глотая слова и целые периоды, страшно современным и извечно женским способом вдруг явит женщину-соперницу.

Понимания нет. Есть бесконечное одиночество тургеневской женщины.

«Эх, вы, проницательные люди», — с непередаваемо-тягучей, нежной и какой-то проникающей интонацией обращается Наталья Петровна к тем, кто хочет «разгадать» и определить ее счастливо-мучительное состояние. Разгадки нет. Есть жизнь, совершающая бесконечный круговорот, — расцвет, увядание, старость, приток свежих, но иных сил. «Авангарду… очень легко сделаться ариергардом. Все дело в перемене дирекции» — эта проходная для пьесы фраза подана крупно и значительно, как поразившее режиссера откровение. В сущности, возник спектакль о том, как проходит молодость, как за горло хватает тоска по уходящему, непрожитому, непочувствованному. Это и было сыграно О. Яковлевой прежде всего и глубже всего.

А. Эфрос по-своему обнаруживал в тургеневской пьесе те самые запасы духовных ценностей, которые в свое время открывал и спектакль МХТ. Прямой цитатой звучит в новом тургеневском спектакле тема давней постановки Станиславского, когда Ракитин — М. Козаков в последний раз откланяется и произнесет «честь имею». Он неожиданно разорвет привычное словосочетание посредине паузой так, что утвердительно и властно прозвучит «имею», раскрывая суть отношений тургеневских героев, их загадок и «комплексов». Тут действительно все честь имеют!

Конечно, эта тема звучит в современном спектакле, у М. Козакова, в частности, скорее, надрывно, чем веско. Если в МХТ на репетициях «Месяца в деревне» понадобились корсеты и для мужчин и для женщин (речь шла, по словам И. Соловьевой, о телесном ощущении «правила», «воспитанности», «нераспущенности», столь важных для спектакля), то можно представить сложности наших актеров. Но не в манерах дело (бог с ними!), дело в составе крови, в гемоглобине артистизма.

Столкновение увядающего и растущего, нового, которое и прежде интересовало А. Эфроса, отзываясь в {145} его спектаклях, всегда исповедальных, в «Месяце в деревне» приобретает новый поворот. Здесь идущему на смену не отдаются безоговорочно все симпатии, как в той же «Чайке». Учитель-разночинец Беляев, хороший человек, не страдающий никакими «комплексами», вызывает тем не менее одновременно и чувство понимания и ощущение неловкости, сочувствия и жалости, стыда. Это проявляется во всем: и в том, как может учитель одеться, чтобы все обратили внимание на его ярко-зеленый сюртук, и в его беспричинной радости жизни, ничем не омраченной, доставляющей счастье Беляеву каждым своим мигом, будь то ловля жука, прибитого ботинком, или чтение журнальной критики (ехидно отмечена такая «мелочь», как предпочтение критики всякой другой литературе). В этой прямолинейной ясности, демократическом здоровье есть своя историческая правота, а в том, как вел роль О. Даль, и особая внутренняя притягательная сила, которая не отрицается. И все же и Беляев и Верочка, герои иной эпохи, вступающей в свои права, чем-то непоправимо обделены, может быть, ощущением разлитого в воздухе тургеневской культурной эпохи аромата, которое есть у изломанной, душевно изящной и страдающей тургеневской героини.

Запутанный лабиринт труднейшей пьесы режиссер проходит, отсекая некоторые линии. Будто все время внутренне оглядываясь на Беляева и Верочку, которым он должен отдать свои симпатии, Эфрос каким-то особым магнетизмом, как зачарованный, до потери чувства дистанции, все же тянется к уникальной, неповторимой, русской культуре тургеневской эпохи. Весь спектакль строится на сменяющих друг друга новеллах, несущих в себе противоречия возвышенного и трезвого, материального и духовного, увядающего и идущего в рост. Схвачен тончайший момент, когда Беляев вот‑вот разовьется в Базарова, а «люди сороковых годов» останутся доживать.

Обращаясь к тургеневскому театру, наиболее далекому от нашей режиссуры 60‑х годов, Эфрос во многом остался верным тому, что было завоевано в «монологический период» общения с классикой. В решении тургеневской пьесы образность режиссера открыто концепционна и совершенно чужда стилизаторских задач. Ни в изобразительном строе спектакля, ни в общей атмосфере, ни в манере речи актеров нет и намека на воссоздание определенной культурной среды, которым были {146} заняты в начале века Станиславский и Добужинский. Никакого «ретро», блистательно освоенного «художественниками», в новейшем «Месяце в деревне» нет. Задач воссоздания стиля иной культуры, ее театрального языка А. Эфрос не ставит (забавные мелочи, вроде неожиданных поклонов в конце первого акта, как в старинном театре, конечно, в счет не идут). «Чужое слово» осваивается в самом общем идейном плане, а «телесная пыльца» прошлого, среда обитания, в которой рождается слово, практически не участвует еще в диалоге, во всяком случае, в тех масштабах и в том смысле, который предполагал тот же «Месяц в деревне» в МХТ.

Художники современного театра, в частности и Д. Крымов, оформивший «Месяц в деревне», заняты в основном не воссозданием определенного стиля во всей его полноте, а лишь обозначением его в немногих деталях, по возможности метафорических. Колорит тургеневской усадьбы в спектакле передан свободными, летящими мизансценами, сплетенными режиссером, а декоративно выражен очень скупо и жестко: перед нами двухэтажная беседка, выполненная из серебристого металлического кружева в стиле русского ампира — самый общий знак барской усадьбы. Иногда художник и режиссер рядом с беседующими на высокие темы тургеневскими героями выставляют румяную, красноносую куклу-ямщика в коляске, тоже как самый общий знак того, что окружает тургеневскую усадьбу и ее обитателей.

Скрытый спор разных тенденций, живущих в пределах одной культуры, проведенный на протяжении спектакля во всем, от сценографии до мизансценировки, сопоставление, чреватое назревающим конфликтом, когда будущее «бросает свою тень задолго перед тем, как войти», — этот спор в финале взорвется мощным крещендо, будто крушение двух встречных поездов. Уйдет Ракитин, произнеся напоследок «честь имею», выкрикнет свое «прощайте» и Беляев. Наталья Петровна останется на сцене одна с детским змеем в руках, что изготовил для ее сына молодой учитель. Тургеневских слов уже нет, и режиссер создает долгую паузу, во время которой совершаются действия непредвиденные. Вместо обычного умиротворенного финала, тяготеющего у Тургенева к некой элегической и сладкой грусти, покою и примирению, вспыхивает невыразимое отчаяние героини, смута и ужас. На наших глазах рабочие сцены начинают разбирать декорацию, с грохотом и визгом рушится затейливое {147} строение металлической беседки, у Натальи Петровны, распластанной около портала, отбирают змея как уже ненужный реквизит. Колдовской круг тургеневской усадьбы размыкается, будто ветер истории врывается в него. Стук молотков, разбивающих беседку, звучит, как стук топора, ударившего по вишневому саду. Трагическая патетика Моцарта сопровождает гибель уютного замкнутого мира. Его распад выражен разрушением театральной иллюзии. Одним ударом нас возвращают в двадцатый век.

Финал «Месяца в деревне» поставлен режиссером, познавшим Шекспира и Достоевского, только что пытавшимся по-своему раскрыть «Вишневый сад».

Эпический покой дворянской жизни, утонченность старинной культуры, которые в свое время очаровали Станиславского, пленили и современного мастера. В финале он попытался из этого плена вырваться. Художник, наделенный острым социальным слухом, не захотел остаться «заложником вечности» и раствориться в «чистой красоте». Читая пьесу Тургенева, заново пережив ее классическое мхатовское истолкование и одновременно слушая голос своей культуры, А. Эфрос пытался соединить трудносоединимое. Он захотел вывести этюд «о свойствах страсти» к какому-то важному обобщению. Но разлада со зрителем и с самим собой не преодолел.

Спектакль, возникший как будто в стороне от основного течения современного театра, вливался в это течение и даже оказывал на него влияние. Не вызвавший сенсации и полемики, он вместе с тем давал почувствовать дух перемен на драматической сцене 70‑х годов. Наступали времена «тихой» классики. Чацкий, казалось, был занят исключительно делами любви. Никого не обвиняющий Иванов предавался отчаянию, негромкому, как зубная боль. Отелло надевал очки в тонкой оправе и погружался в чтение. Характер диалога с прошлой культурой изменялся.

Финал «Месяца в деревне» покой взрывал. Штиль — видимость, обман, внешность. «Тихий» диалог с классикой оказывался исполненным едкого скрытого драматизма.

Направление было объявлено — в глубь души, к объективности, к высокой выправке духа, к тому самому смыслу, который Тургенев вкладывал в понятие «писателя, *артиста*».

# **{149}** Глава пятаяМ. Е. Салтыков-Щедрин

Среди отзывов на смерть М. Е. Салтыкова-Щедрина был и чеховский: «Мне жаль Салтыкова. Это была крепкая, сильная голова. Тот сволочной дух, который живет в измошенничавшемся русском интеллигенте среднего пошиба, потерял в нем самого упрямого и назойливого врага. Обличать умеет каждый газетчик, издеваться умеет и Буренин, но открыто презирать умел один только Салтыков. Две трети читателей не любили его, но верили ему все».

Особое положение сатирика в русской литературе, его взаимоотношения с читателем и даже посмертная литературная и театральная судьба здесь определены с пророческой точностью.

Хорошо известно, что театр Щедрина, пьесы и проза его, в разное время то привлекали к себе острейший интерес, то совершенно выпадали из репертуарных афиш Одна из причин тому, и не самая последняя, указана Чеховым: театры не всегда понимали, что делать с «открытым презрением» писателя. Сталкиваясь с ним, режиссеры часто растерянно отступали, не зная, как этому сценически соответствовать. Для охранительной критики тут не было проблемы: «Как “матерый волк”, он наелся русской крови и сытый отвалился в могилу» (В. Розанов). Вот и весь разговор. Для тех, кто разделял боль писателя, проблема Щедрина была, может быть, одной из самых сложных проблем русского классического наследия.

Щедрин ставился редко, и потому даже к 70‑м годам нашего века не было сколько-нибудь прочно сложившегося исполнительского канона. Современный театр заново открывал Гоголя и Островского, Чехова и Горького. {150} В отношении Щедрина дело обстояло совершенно иначе. В 70‑е годы многие театры только начинали осваивать воплощенный сатириком мир, живущий «под игом безумия», начинали подыскивать театральные средства для передачи надсадной, «назойливой», упрямой ненависти художника, с которой подчас ему самому было трудно сладить. Недаром он признавался П. Анненкову, что руки опускаются и «вместо всякого писания самое лучшее — наплевать в глаза» и не выдумывать «веселую форму», чтобы «дураку было смешно, а сукину сыну не совсем обидно».

Постигая такого Щедрина, театр 70‑х годов ставил и «Смерть Пазухина» (Театр имени Моссовета) и «Господа Головлевы» — в спектакле Малого театра в роли Иудушки в последний раз блеснуло дарование В. Доронина. Но все же наиболее резко выдвинулись две вещи, в которых Щедрин предстает как непримиримый и упрямый враг «измошенничевского русского интеллигента среднего пошиба». Первая — пьеса «Тени», относящаяся к периоду либеральных реформ конца 50‑х годов прошлого века, когда, по словам писателя, «все носы, и водящие и водимые, смешались, когда мертвые встали из гробов и ринулись навстречу проглянувшему лучу света». Вторая — пьеса С. Михалкова по «Современной идиллии». На сцене театра «Современник» она была поставлена в 1973 году Г. Товстоноговым под названием «Балалайкин и Ко». Спектакль этот, воплощавший итоговое произведение Салтыкова-Щедрина о самоуничтожении русского либерального интеллигента «среднего пошиба», имел принципиальное значение не только для театра Щедрина, но и для всей нашей сцены 70‑х годов.

## 1

Напомним, что пьеса Щедрина «Тени» впервые была поставлена в 1914 году на благотворительном вечере. Спектакль прошел один-единственный раз и был встречен черносотенной прессой с нескрываемой враждебностью. Статья о нем называлась «Оскорбляют мертвых». Видимо, и через полвека после своего создания извлеченная из архива пьеса приводила в содрогание потомков.

Позднее ее совершенно забыли. Только в начале 50‑х годов, в период особого внимания к Гоголю и Щедрину, она вдруг сверкнула сразу на двух сценах — в Ленинграде {151} и в Москве. Спектакли Н. Акимова и А. Дикого не только стали вехами творческого пути режиссеров, но и открывали новый период активных и плодотворных отношений нашего театра с русской классикой и русской сатирой, в частности.

Сатира Салтыкова-Щедрина в «Тенях» обретает ярость политического памфлета, писатель не ищет для выражения своей боли эзопова языка.

Перед режиссерами открылся мир, в котором негде было дух перевести. В стране, описанной в пьесе Щедрина, не осталось ни одной духовной ценности, которая не была бы оплевана. Шла неприкрытая торговля совестью и умом, идеями и телом, мужским и женским. Восходят на общественном небосклоне «отвратительно-счастливые» звезды бывших либеральных юношей, бросившихся в погоню за своим куском.

С открытым писательским презрением к этому миру режиссеры поступили по-разному.

У Н. Акимова пьеса приобрела трагифарсовый оттенок, он замечательно почувствовал «полет сумасшедше-юмористической фантазии» Щедрина. Режиссер использовал целый пласт забытых выразительных средств реалистического гротеска. Через весь спектакль шел теневой театр, начиная с пролога, в котором являлся в виде тени конный памятник императору Николаю. Главная тень недавно умершего хозяина империи, наводившая ужас на всю страну, была знаком времени, напоминала о России, что еще дрожала при воспоминании о его самодержавных сапогах (кстати, этот образ отчасти перекликался с тем мотивом, который когда-то определял изобразительное решение «Дела» Сухово-Кобылина во МХАТ Втором, где зрителю были представлены только ноги в лосинах и ботфортах, а корпус и лицо кровавого самодержца пряталось под колосниками).

Образ императора Николая не был хронологическим смещением в пьесе, изображавшей эпоху нового либерального царствования. Ужас въелся глубоко, воспоминания были свежи. Может быть, поэтому в спектакле Н. Акимова занавес иногда шевелился, тень становилась живой, будто требовала нового жертвоприношения. Н. Берковский эту тень, окруженную хороводом мелких теней, сравнил с пастбищем, где покойный хозяин как он пас свою империю даже из загробного мира.

Вторым знаком времени в спектакле Н. Акимова становилась музыка. С исторически обоснованным остроумием {152} режиссер вводил тему чуть забрезжившей либеральной весны прежде всего музыкально, в мотивах веселой оффенбаховской оперетки, входившей тогда в моду и по-своему возвещавшей носам, и «водящим и водимым», некий продых. Бобырев в том спектакле одним пальцем настукивал и напевал куплет из «Периколы»: «Мы покорно шею гнули и не пытались возражать. Только вы один дерзнули — протестовать, протестовать». Тут была и оценка бобыревского «бунта».

Спектакль Н. Акимова, премьера которого состоялась в канун нового, 1953 года, по существу, был рождением на русской сцене щедринских «Теней». Мир сатирика открывал запасы неисчерпанной театральности, которая, оказывалась, не противостоит «открытому презрению» и боли художника. В этой постановке, как и в «Деле» Сухово-Кобылина, которое Н. Акимов поставит вслед за «Тенями», пожалуй, впервые за долгие годы театральный гротеск восстанавливался в своих правах.

А. Дикий выпустил спектакль поздней осенью 1953 года в Московском драматическом театре имени А. С. Пушкина. Он с гораздо большей резкостью, чем Н. Акимов, выдвинул публицистическое начало «драматической сатиры» Щедрина. В отличие от ленинградского спектакля на московской сцене «Тени» были решены строго, целенаправленно сатирично. Тут не было и намека на фантасмагорию: режиссер и художник Ю. Пименов создавали преувеличенно-торжественный и парадный образ зимнего Петербурга. Режиссер пуще всего боялся превратить «едкую сатиру Щедрина в психологическую бытовую драму». А. Дикий оставил в стороне и совершенно не разрабатывал «мелкие темы», вроде семейного конфликта или перипетий чиновничьей карьеры. Он решительно устремлялся к своей сверхзадаче, которую определял как «обличение всего государственного строя», всей жизни «под игом безумия». Он рисовал жизнь, где «все сгнило, все продается и покупается». Отводя возможные «обвинения в условности и левачестве», режиссер настаивал на таком достаточно новом для театральной жизни осени 1953 года приеме, как прямой разговор героев со зрительным залом. Он считал, что этот публицистический прием не даст спектаклю скатиться в «плоскость личного, бытового, узкопсихологического».

Спектакль, поставленный А. Диким, вызвал множество разноречивых мнений. Среди них достаточно серьезно {153} прозвучало обвинение в адрес Б. Бабочкина, который играл Клаверова, пытаясь смягчить его образ. Часть критики не принимала ни монологов, обращенных прямо в зал, в которых исповедовался либерал, сделавший карьеру при помощи женщин вольного поведения, ни той интонации, с которой Клаверов просил о сочувствии, привлекая зрителей в свидетелей и соучастников: «Разве не были мы искренни и в либерализме и в отрицании?»

В открыто публицистическое толкование пьесы автор вносил особый, свойственный только Щедрину психологизм. И этот прием тогда не был понят и принят.

Таковы были первые опыты театрального прочтения щедринской пьесы. Потом они надолго прервались, чтобы в 70‑е годы стать предметом настойчивого и пристального интереса и на сценах двух столиц и на многих периферийных подмостках. Пьеса будто обрела второе дыхание.

М. Кнебель, прекрасно ориентируясь в том, что было сделано Н. Акимовым и А. Диким, по-своему отнесясь к тому, как играли Щедрина в «Современнике», предложила на сцене Драматического театра имени Станиславского совершенно своеобразное прочтение пьесы «в манере психологического театра» (так называлась рецензия на спектакль Е. Шамович). Критик верно улавливал поворот, который был придан пьесе режиссером, воспитанным великой традицией русского психологизма. Надо сказать, что это был сложный и рискованный эксперимент. И не только потому, что психологический подход к «Теням» не имел прецедента. Опасность традиционно психологического анализа драматической сатиры Щедрина ясно сознавал уже А. Дикий, понимавший, как трудно соединить этот метод с миром не людей, а теней, автоматов, в которых признаки живого человека сведены до минимума. М. Кнебель мыслила иначе и с огромной настойчивостью пыталась отвоевать для психологического театра и эту, не принадлежавшую ему раньше территорию. Возник серьезный конфликт не только с театральными предшественниками и современниками, но и с самой пьесой.

В отличие от спектакля, поставленного в содружестве с А. Диким, Ю. Пименов, оформлявший спектакль совместно с Г. Епишиным, воссоздавал не парадный и чинный, а запыленный, почти кладбищенский мир русской бюрократической государственности, мир, который {154} держался на бесчисленных канцелярских делах, папках — уходящих вверх столпах-опорах здания. Но в трактовке персонажей режиссура отказалась от всякой марионеточности, гротесковости, преувеличений и пыталась найти в каждой «тени» узнаваемый человеческий характер. Язык прямолинейного обличения и даже «открытого презрения», вероятно, казался режиссеру в современной театральной ситуации неактуальным. Стремясь к своей цели, М. Кнебель все резко сатирические моменты спрятала внутрь, заслонила исследованием и неторопливым психологическим раскрытием темы пьесы — проблемы приспособления бывшего интеллигента и либерала к самым гнусным обстоятельствам истории. Только так, казалось, мог возникнуть эффект сопереживания, столь желаемый и необходимый в постановках классики психологическим театром.

Были ли основания для такого рода замысла в пьесе и в искусстве Щедрина вообще? Как будто бы были. Напомним важный тезис сатирика из его статьи о «Горькой судьбине» А. Писемского: «Нет того человека на свете, который был бы сплошь злодеем или сплошь добродетельным, сплошь трусом или сплошь храбрецом и т. д. У самого плохого индивидуума имеются свои проблески сознания, свои возвраты, свои, быть может, неясные, но тем не менее отнюдь не выдуманные порывания к чему-то такому, что зовется справедливостью и добром. Эта-то нравственная невыдержанность и составляет ту общечеловеческую основу, на которой художественное чувство, с одной стороны, мирится с безобразием известных жизненных типов, а с другой стороны не допускает себя расплыться в море безразличия и отвлеченностей. Если художник не проникнется этим условием всецело, если он будет видеть в людях носителей ярлыков или представителей известных фирм, то результатом его работы будут не живые люди, а тени, или, по меньшей мере, мертвые тела».

Можно подумать, что эта декларация принадлежит не Щедрину, а Чехову с его ненавистью к разделению людей на «ангелов, подлецов и шутов». М. Кнебель пыталась щедринские «тени людей» раскрыть в психологически насыщенном контексте близкой для нее традиции Чехова — Станиславского (перекличка вышеприведенной щедринской мысли с известной формулой Станиславского о поисках «в злом доброго» очевидна).

{155} Избранный метод привел к полному пересмотру фигуры Клаверова, который стал главным героем всей истории. Многократно и разными средствами было подчеркнуто, что торговец женским телом не всегда был таким мерзавцем, что либеральное юношеское прошлое, объединявшее Клаверова с Шалимовым и Бобыревым, бесследно не исчезло. Метод психологического анализа должен был открыть его следы. Этот метод приводил и к тому, что процесс мучительного оподления героя проходил не в прошлом, как было принято во всех постановках «Теней», а в настоящем. Он должен был развертываться на наших глазах, чтобы раскрыть глубину самопредательства Клаверова (Э. Виторган играл его нежным, даже сентиментальным красавцем).

Все постыдные решения, которые герой в иных спектаклях принимал с величайшей легкостью, в данном спектакле давались ему с трудом, порой — с отчаянием! Пьер Клаверов тут действительно любил Сонечку Мелипольскую, которую Н. Варлей награждала абсолютной провинциальной наивностью и восторженностью, чуждыми {156} всякого расчета. Сонечка в первой картине неотступно следила за Клаверовым, поедала его влюбленными глазами. Во второй, как только оставались одни, — они осыпали друг друга поцелуями. Клаверов с мучительным трудом отрывал Софи от своего любящего сердца, чтобы подсунуть ее старому князю. Между поцелуями, уже построив план подмены старой наложницы князя, Клаверов загадочно и грустно рассуждал о «принципе необходимости».

Актер точно выполнял задачу. Он пытался заглянуть в душу мерзавца, он копался во всех тонкостях и оттенках лакейского сознания своего героя, который любое предательство стремился оправдать силой обстоятельств. И так по всей роли. Клаверов в отчаянии будет бить себя в грудь, публично исповедуясь в том, что он лакей, дрянь, выскочил в люди по милости женщин вольного {157} обращения, он в непоказном отвращении бросит на пол первый букет, присланный князем Софи в залог будущих утех, и возгласит искренне о «чудовищной барщине» и т. д.

Не один Клаверов, но и гораздо меньшие шестеренки государственной машины, вроде Свистикова (И. Козлов), тоже награждались психологическим анализом, который превращал отпетого прохвоста в традиционного забитого и несчастного маленького человека, вызывающего сочувствие. Это делалось для того, чтобы избежать прямолинейной трактовки и всякого утрирования, чтобы раскрыть внутренний драматизм щедринской сатиры.

Однако очень быстро создатель спектакля столкнулся с трудностями. Пьеса стала сопротивляться замыслу: чем дальше, тем больше открывалась несовместимость подробного психологического анализа с коренными свойствами таланта Щедрина. Подлинная диалектика души оказалась несовместима с персонажами щедринских «Теней», где душа давно испарилась. Да, герои этой пьесы, как и многих других произведений сатирика, не только носят ярлык, представляя фирму подлецов, но знают секунды прозрения, ужас и тоску проснувшегося стыда, и этот миг заговорившей совести действительно для писателя чрезвычайно важен. Но было бы величайшей ошибкой принять эти секундные прозрения за нечто долговременное и серьезное, за нечто такое, что позволяло бы подойти к героям Щедрина, как к чеховским персонажам. Сатира в «Тенях» знает свой психологизм, весьма далекий от того, который был предложен в московском спектакле. Щедрин сотворил мир, стоящий особняком даже в видавшей виды русской литературе. Этот мир потрясает прежде всего не зрелищем «диалектики души», а страшной картиной полного распада всего человеческого в человеке, омертвения ткани, автоматизма. Недаром писатель мечтал создать пьесу, чтобы у зрителя после первого акта аневризм сделался, а по окончании все сердца бы лопнули. При всей условности преувеличения приходится сказать, что средства чистого психологического театра для такого рода целей оказывались недостаточными. И когда в финале спектакля, совершенно выпадая из общих рамок созданной режиссером реальности, Бобырев — А. Филозов после покаяния вдруг совершал какой-то чертенячий прыжок, обещая в этой гротесковой гримасе страшное развитие своего персонажа в будущем, мы невольно думали, что постановщик «Теней» {158} М. О. Кнебель была не только верной и преданной ученицей Станиславского, но и не забыла уроки, преподанные ей М. Чеховым.

Эти уроки неожиданно отозвались в финальном фантастическом и вместе с тем безусловно правдивом актерском жесте.

### \* \* \*

Незадолго до московских «Теней» пьеса Щедрина обрела жизнь на сцене Кировского драматического театра, в том самом городе, где писатель некогда отбывал ссылку и где, как давно установили литературоведы, зарождались контуры будущей горчайшей сатиры. Давно раскрыты реальные прототипы и любовного треугольника Клаверов — Сонечка — Бобырев, и фигуры Клаверова, одним из прообразов которого называют молодого генерала Николая Милютина, сначала слывшего «красным», а потом сделавшего отличную карьеру по Министерству внутренних дел, и многих других героев. Материалом для пьесы послужила вятская ссылка, а идейной основой — крах надежд на то, что приход к власти молодых либералов хоть что-нибудь изменит в существующем порядке вещей.

Кировский спектакль (режиссер Ф. Берман, художник Т. Сельвинская) по-своему развивал традиции, заложенные Н. Акимовым. В этой работе не было прямых конкретно-исторических обозначений времени, что были в ленинградском спектакле. Создатели кировских «Теней» не стали искать ни бытового, ни подробного психологического оправдания драматической сатиры. На сцене Кировского театра было поставлено своего рода «бесово действо», восходящее к классическим формам балагана, не знающего психологической нюансировки.

Жизнь в пьесе Щедрина раскрывалась как сложная хорошо организованная система, как круги ада, где блуждает, не обретая покоя, человеческая душа.

Оформление спектакля, созданное Т. Сельвинской, включало в себя несколько планов: Петербург — и в его парадном величии и в его темных и страшных задворках. Львы и львицы, растянувшиеся по кругу, как бы охраняли подступы к замкнутому ими пространству, в центре которого — крышка огромного стола, покрытого зеленым сукном. Зеленое поле столешницы осмысливалось многозначно: это и знак государства, канцелярии, перед которой все ничто, и своеобразная площадка для балаганных антре. Первые появления героев происходили в основном {159} на зеленом ковре стола. Сверху свисали цепи, образовывавшие нечто вроде нимба огромной люстры, заодно напоминая о висячих петербургских мостах и еще о какой-то детской карусели. Позже пространство расширялось, вернее, распадалось, открывало свою изнанку: оглушенный неудачами на государственной ниве, Бобырев проходил по какому-то странному коридору, а сцена, только что выглядевшая монументальной, парадной, изменяла облик. Герой оказывался среди руин и клеток — то ли дом, то ли город, то ли зоопарк.

Львы и львицы по кругу, зеленый ковер, на котором: внезапно возникают и так же внезапно исчезают персонажи, наконец, торжественные звуки фанфар, неоднократно прорезающие тишину, — из всего этого и возникало впечатление балагана, с веселыми болотными чертями.

Появлявшийся из зала Бобырев в каком-то немыслимом оранжевом фраке, с нелепой жестикуляцией, провинциальными манерами и мировоззрением, оказывался среди искушенных азартных игроков фигурой нелепой, страдательной и смешной. История Бобырева была подана как история грустного шута, чудака из Семиозерска.

В особом духе был проинтонирован и весь текст пьесы. Режиссер дал грубое, но местами очень меткое толкование самой природы изображенного Щедриным мира как мира непристойно-похабного. Это подчеркнуто не только в сюжете, основанном на купле-продаже женского тела. Непристойность как бы разлита в воздухе, и за всей парадностью фанфар и букетов, количество которых прямо пропорционально глубине падения Сонечки, за всей мишурой прячется «собачья свадьба» на всех уровнях: от государственных сфер до борделя. Говоря точнее, обе сферы уравнены. В борделях, как показывает Щедрин, нередко решались государственные вопросы.

Была ли сегодня Клара Федоровна «милостива» к князю — первое событие спектакля; его ждут, обсуждают, строят планы. Клара Федоровна была милостива, скажет Набойкин, и это сообщение государственной важности принесет облегчение.

Фанфарное, победное, торжествующее похабство — суть изображенного мира, и потому основной речевой тон спектакля — взвинченный, полуистерический хохот, когда из груди вырывается только сип.

Любая невинная фраза воспринимается как скабрезность, ее ищут, поджидают, «подкладывают» под любой {160} текст. «А вы не способны даже одно дело сделать (хохот) — достать билет на “Дочь фараона”». «У вас отличный тенор» (хохот, переходящий в визг) и т. д. Диалог персонажей оборачивается длинной, разветвленной непристойностью, которая есть ось и цвет этой жизни. Застенчивый чудак из Семиозерска, приехавший в столицу к своему бывшему товарищу Клаверову, именно к этому и не был готов: воображения не хватало, анекдотов не знал и в игре участвовать не смог. Потому и был «употреблен» вместе со своей очаровательной женой, которая в игру вступила сразу, одурманенная и ошарашенная бойким ритмом и роскошью открывшегося мира.

Трактовка существования щедринских героев как разросшейся непристойности распространялась не только на текст, но захватывала все уровни спектакля, от вещественного оформления до игры актеров. Тут были разные нюансы. Если купец Обтяжнов излагал свое кредо абсолютно ясно: «Еще у груди кормилицы чувствовал склонность к прекрасному полу» (М. Обуховский играл купца, как грубое животное), то князь (Р. Аюпов) маскировал похабство изыском светской речи. «Это делает еще более привлекательным ваше общество, — обращался князь к Софи, — в которое вы допускаете *(князь распахивая сюртук и обнаруживал ослепительно белые панталоны)* только избранных». Откровенный жест вполне соответствовал духу сцены: дом Софи давно превратился в бордель. После вечеринки «избранные» гости приезжают вместе с хозяйкою в дом и, не раздеваясь, прут в комнаты. Какие-то чучела, Апрянин и Камаржинцев, уже совершенно не отличимые друг от друга, как Розенкранц и Гильденстерн, в немыслимых штанах с кисточками и бахромой — два типичных буффа — помогают Софи раздеться, бормочут что-то про лимоны, которые можно достать. Тут же сипит, исходит смехом Набойкин, а мамаша Мелипольская (М. Меримеон) задыхается в поцелуях.

Сцена, которая завершается домашним скандалом, бунтом пьяного Бобырева, была решена постановщиком и гневно и сочувственно. Может быть, именно здесь щедринская мысль о сатире, в которой должен присутствовать идеал, получала наиболее убедительное театральное подтверждение. Гостиная Бобырева представала в виде огромного дивана, внутри которого амфитеатром расположились ступени. По этому бордовому амфитеатру и ползали «избранные» гости.

{161} Но даже внутри распавшегося скотского мира вдруг возникала какая-то тревога. После того как Софи сообщила программу вечера, пригласила «поцеловать плечо», а на «закуску» обещала распустить косу, после того как все вдоволь отсмеялись и осипли, они, сцепившись тростями, под тихую музыку пытались танцевать. Нарушая общий фанфарно-приподнятый тон спектакля, начинался «грустный танец в борделе».

Взбудораженность общего тона связана была прежде всего с линией Клаверова (В. Смирнов) и его ближайшего окружения — Набойкина (В. Мызников) и Свистикова (В. Созонтов). Эта тройка была увидена как своего рода военный штаб, где Клаверов — главнокомандующий, Набойкин — начальник штаба, а Свистиков — адъютант. Клаверов понят прежде всего как игрок («Интрига, интрига, интрига — вот властелин нашего времени»). Режиссер шел на сознательное ограничение натуры (напомним, что именно сложность клаверовского характера стала одним из главных мотивов спектакля «Тени», поставленного М. Кнебель в Москве). В Кирове на первый план выдвинут азарт созревшего политического игрока, азарт тем больший, чем больше риск. Вот основа поведения, его стимул. «Я достал билеты на “Дочь Фараона”» — звучат фанфары. И так каждый раз. Все время возникают крупные и мелкие делишки, кто-то кому-то все время что-то достает, деньги меняют на женщин, женщин — на должности. Фанфары гремят, в равной степени сопровождая удачу в доставании билетов на модный спектакль и удачу в деле сводничества Софьи со старым князем. Веселый, энергичный, молодцеватый, хотя несколько лысоватый, шустрила с карими глазами, Клаверов усвоил одно важнейшее правило жизненного благополучия, которое преподнесено было и Бобыреву с первого момента его пребывания в столице. Растягивая слова, разбивая их на слоги так, будто обучает азбуке, «начальник штаба» внушал: «Теперь — совсем иное Дело; теперь нам не до подробностей, теперь у нас ввиду система — и ничего больше. Прежде, нежели войти к нам, ты должен заранее убедить себя в доброте системы, всякой вообще, какая бы ни была тебе предложена… Клаверов это понял».

В Клаверове была открыта и торжествовала разрушительная сила ума, брошенного в интригу, в суетную чертовскую карусель. Режиссер тут, может быть, в целях большего смыслового единства ослаблял или опускал ряд {162} довольно существенных моментов клаверовской биографии, которые в московском спектакле по праву оказывались очень важными. Из спектакля ушел мотив бывшего братства, школьного идейного единения всей этой чертовской компании, оседлавшей государственную машину. Бобырев пропускал вначале фразу о том, что «мой предшественник, тоже из наших, сплошь и рядом подавал мнения». Это бывшее либеральное юношеское братство (словечки «из наших» — знак его) не акцентировалось. Совершенно опущено было то место в письме Шалимова, где сказано о Клаверове, участнике либерального кружка. Клаверов, сыгранный в спектакле, не испытывал никаких угрызений совести (в отличие от своего московского собрата) и не мог сказать (как в пьесе), что чувствует на себе шалимовский взгляд и ему становится неудобно «будто ножом по тарелке полоснут».

Режиссер не оставлял герою ни одной капли прежнего провинциального прекраснодушия. Вытоптано все до основания, да и вытаптывать особенно было нечего. К кормилу власти пришло молодое поколение, которое Щедрин не хотел упрощать, а современный режиссер, имея на то свои основания, не желает усложнять и копаться в тонкостях его отвратительной психологии. Удар наносится сразу, без всякой надежды, что можно что-то подправить, изменить, указать иной путь. Это мир наглухо замкнутый, внутри себя по-своему безошибочно логичный, жизнь его исходит из самых низких понятий и инстинктов. Тут нет места морализированию. «Отвратительно-счастливая» звезда Клаверова восходила и будет восходить, на этот счет Щедрин никаких иллюзий не оставляет. Сцена между Клаверовым и Набойкиным, где обсуждается выход из создавшегося щекотливого положения, решена «концертно». Они ведут разговор, как два перебивающих друг друга виртуоза-чтеца. Посылки подаются, как выпады. «Дело, которому ты служишь, потеряет в тебе самого способного и самого преданного своего деятеля! Нет, Клаверов! Ты не принадлежишь самому себе». Фразы разбиваются на короткие отрезки, которые произносятся как подбадривающие лозунги. В конце сцены два приятеля обнимают друг друга, как воины перед битвой. «Мелкое зло», связанное с гибелью человека или позором женщины, виртуозно оправдывается и как бы растворяется в общей целесообразности бюрократической системы, которую Клаверов олицетворяет и представляет.

{163} Режиссер отказывается от морализирования, ибо среда, изображенная в пьесе, — вне морали. Режиссер отказывается сталкивать Бобырева с этим миром и отыскивать пути, по которым могла бы иначе развиваться его судьба. Но «обыкновенная история» примирения человека с подлостью и похабством рассказана уже столько раз, что он решил показать провинциального чудака иначе. Победить клаверовскую систему Бобырев не может. Устоять тоже не может. Он может, по Щедрину, смириться, слиться, сравняться с нею, что и происходит по прямому сюжету: «употребленный» муж присылает покаянное письмо и снова готов стать «государственным человеком». Режиссер кировского спектакля увидел иную возможность: из мира Клаверова можно уйти. Противостоять — нельзя. Победить — немыслимо. Смириться — позорно. А вот уйти, сохранив себя, можно. И постановщик сочиняет на основе щедринского текста режиссерский текст: письмо Бобырева, где он просит прощения у людей, растоптавших его честь, оказывается в конверте невероятных размеров, что переводит этот поступок в {164} иронический план. Смирение — фиктивно, Бобырев, чураясь и отмахиваясь от тех, кто остается, как от нечисти, уходит в зрительный зал — покидает мир мужественных львов и обольстительных львиц, охраняющих покой бордель-канцелярии.

История Бобырева вполне заурядна. В ней нет ничего исключительного. Тут даже нет надругательства над его любовью — Бобырев женился на Софи, по собственному признанию, «для симметрии». Вопрос стоит о сохранении души обыкновенного человека. В пьесе Щедрина этот вопрос решен беспощадно: в «Тенях» нет надежды на спасение. Режиссер подает эту надежду зрителям — герой буквально уходит к ним. Красиво, конечно, но как-то не утешает, ибо решение это абстрактно и ничем, кроме воли режиссера, не оправдано. Идти Бобыреву некуда, провинция, кружок провинциального просветителя и ригориста Шалимова — это для Бобырева пройденный этап. Никаких внутренних ресурсов, чтобы заменить враждебное ему внешнее окружение миром внутренней жизни, духовной работы Бобыреву не дано. Поэтому гораздо сильнее, чем финальный эффектный уход в духе Чацкого, звучит в спектакле «бунт» Бобырева, тот самый момент, который дает понятие об «общечеловеческой основе» щедринских персонажей.

Герои Щедрина подлинного бунта не знают. Их изуродованная природа не столько бунтует, сколько на миг вспыхивает. И чаще всего перед тем, как окончательно угаснуть. Так, в «Современной идиллии», уже пройдя весь путь «мучительного оподления», щедринский Глумов, вдруг не выдерживает и орет: «Воняет. Шабаш!» На миг человеческая душа мелькнула, вспыхнула, чтобы потом, уже не оглядываясь, пуститься во все тяжкие. Но как бы ни был короток этот миг прозрения, это подобие заговорившей совести, он для Щедрина чрезвычайно важен, может быть, важен более, чем для любого другого художника, потому что только тут приоткрывается за яростной ненавистью сатирика его наболевшая душа.

Бунт Бобырева решен в кировском спектакле очень просто, но вместе с тем сильно и глубоко. Режиссер не боится преувеличений, чтобы добиться необходимого эффекта. Вначале Свистиков спаивает Бобырева. Этот прихрамывающий мелкий бес, малая шестеренка клаверовской системы воспринимается, как уже было сказано, не отдельно, а вкупе с Клаверовым и Набойкиным. Тут разработанная система отношений, каждый имеет свою {165} долю, и шестеренка — Свистиков своей долей совершенно доволен. Он упоен ролью «постановщика товара» и вышибалы, так же как Набойкин упоен ролью хозяина борделя, а Клаверов — его идеолога. Есть сцена, где эти «три богатыря» обнимаются, демонстрируя единство и сплоченность своих рядов. Так вот Свистиков спаивает Бобырева, свое пойло выплескивает в морду льву, а затем, оседлав напившегося провинциального романтика, уезжает верхом на нем в кабинет. Кажется, ничто не предвещает бунта. Человек раздавлен и унижен до предела. Вот на этом пределе в последний раз и вспыхивает совесть человеческая. Бобырев «выносит» на себе Свистикова. Потом появляется Софи с «избранными» гостями. Объявляется программа вечера. Ждут какого-то писателя, который так и не приходит. Закончился «грустный танец», князь принес свое «вы допускаете только избранных». Набойкин рассказал, как он подсматривал в замочную скважину в спальню Софи и Бобырева. Все отсмеялись. И вот тут-то, в момент полного распада и скотства, появляется бунтующий Бобырев.

Режиссер нашел грубоватый, но чрезвычайно выразительный прием, который придал сцене бунта искомый объем и сложную интонацию. В руках у пьяного чудака оказывается неизвестно откуда взявшийся лист жести, который он держит над головой. Такой лист употребляют за сценой, когда надо устроить театральный гром. Его раскаты и оркеструют бобыревский бунт. После каждого проклятия Клаверову раздается «мощный» удар наивно-театрального бессильного грома. И страшно это бессилие, и смешно, и безнадежно. Сочувствие режиссера Бобыреву, желание сделать его лирическим героем тут наиболее оправдано и находит точную форму.

Желание режиссера «высветлить» щедринскую героиню представляется гораздо менее оправданным. У Сонечки (Н. Кислицына) были очень смешные повадки провинциальной девочки, обалдевшей от новых возможностей, открытых столицей. Первый букет, посланный старым князем, воспринимается как оскорбление. Но пройдет совсем немного времени и вся сцена будет уставлена букетами от разных людей: «Прямо букетный День». В характерном для спектакля духе скрытой за внешним лоском непристойности решается и эта сцена и вся роль. Вдруг в последней картине режиссер и актриса повернули совсем в другую сторону: им стало Жаль Сонечку. С неожиданным гневом и пафосом Софи {166} начала обличать своего бывшего любовника, а заодно и весь род людской. И режиссер явно к этим обличениям присоединился: Сонечку в самом деле обидели, в финальной сцене она действительно понимает, что есть Клаверов и его знаменитый «принцип необходимости». Но тем не менее у Щедрина меньше всего речь идет об обиженной добродетели. Подлинная суть заключена в другом. Достойная дочь своей мамаши (у которой бывали в гостях «уланы, гусары, вся кавалерия») и достойная ученица Клаверова, Сонечка не растерялась в трудный момент. Разорвав с Клаверовым, она с ходу выбирает себе в покровители нового негодяя, младшего князя Тараканова. Одна из последних фраз пьесы Щедрина (а в спектакле — последняя) звучит так: «Князь, вашу руку». И эта фраза толкуется Щедриным совсем не в духе «Вон из Москвы»… Писатель, в отличие от режиссера, утешительного {167} финала не дает — ни кающихся грешниц, ни раскаявшихся грешников у него нет.

Характерно, что З. Корогодский, поставивший «Тени» на сцене Ленинградского тюза в 1977 году — спектакль достаточно жесткий по духу, совсем не «детский», — тоже не устоял перед соблазном привести Сонечку к мелодраматическому финалу. Л. Жвания, как и в Кирове, всеми актерскими средствами взывала к зрительскому состраданию и сочувствию оскорбленной добродетели.

Надо сказать, что истоки такого решения были заложены в спектакле Н. Акимова, в блистательной и сложнейшей игре, которую вела там Г. Короткевич. Ее Сонечка при всех крайностях, на которые она была способна, все же отделялась и выделялась как незатопляемый лирический островок, противостоящий морально растленному обществу. Н. Берковский в статье «Царство теней и лирическая тема» в 1954 году построил даже красивую концепцию, где падшей, но все равно бесконечно прелестной женщине было поручено «вести борьбу с царством смерти, с мертвым образом бюрократического общества». А. Дикий от такого соблазна и от всяких иллюзий отказался. Он не видел оснований отделять Сонечку от всей остальной компании и тем более строить на этом далеко идущие надежды. Для его «Теней» была ближе концовка в духе «Смерти Пазухина» с ее абсолютной социальной трезвостью: «Господа! Представление кончилось! Добродетель… тьфу бишь! Порок наказан, а добродетель… да где ж тут добродетель-то!..»

Возвращаясь к кировскому спектаклю, надо сказать, что два его новых смысловых акцента — уход Бобырева из страшного мира теней и финальное просветление героини — свидетельствовали о разных вещах. Отчетливо была видна позиция постановщика, его уверенность в том, что человек может и должен сохранить себя в любых обстоятельствах. Но Ф. Берман настаивал на этом, вопреки автору, там, где текст не давал для оптимизма никаких оснований. И тут вновь возникал вопрос, с которого мы начали разговор о Щедрине на современной сцене: как соответствовать «открытому презрению» авто-Ра «Теней», как приблизиться к его уровню восприятия жизни? Этот вопрос, конечно, связан с общим характером отношений режиссуры 70‑х годов с сатирой Щедрина и той линией русской драматургии, которая тесно к ней примыкала (прежде всего драматургией Сухово-Кобылина).

{168} Мрачный и беспощадный мир Щедрина (как и мир пьес Сухово-Кобылина «Дело» и «Смерть Тарелкина») оказывался современной режиссуре в чем-то не под силу. К такому трагизму и безысходности, не допускающим никаких надежд, к такой универсальной, на все в жизни нацеленной критике трудно привыкнуть, эстетически ее оправдать. В такой атмосфере режиссерам и актерам трудно дышать. Отсюда и появляется достаточно распространенное желание как-то «высветлить» щедринских персонажей и тем самым «поправить» мировоззрение писателя прошлого века.

Мы говорим о высоких целях русской сатиры, мы знаем, что Гоголь это чаще всего «смех сквозь слезы», а в прозе и пьесах Щедрина бьется горячее, кровью истекающее сердце. Но отсутствие конкретных указаний на просвет, выход, надежду обескураживало режиссеров, к этой конкретности привыкших. Не находя ее, они готовы были одарить классика от себя.

В этом пункте возник разлад между писателем и теми, кого Гоголь называл «бедным читателем»: «Прибавь я только одну добрую черту любому из них [героев поэмы “Мертвые души”, от названия которых, конечно, идут и щедринские “Тени”. — *А. С.*], читатель помирился бы с ними всеми. Но пошлость всего вместе испугала читателей. Испугало их то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления, что негде даже и приотдохнуть или дух перевести бедному читателю».

«Приотдохнуть» хотелось не только «бедному читателю» XIX века. В кировском спектакле прибавили «только одну добрую черту» героине «Теней». И эта невинная и, кажется, вполне понятная операция вдруг перекосила строение, облегчив зрительское сердце, дав ему возможность «дух перевести».

Щедрин в «Тенях» такой возможности не дает. В отличие от Гоголя, у которого все же было некоторое утешение «бедному» — незримый положительный герой — смех, в сатире Щедрина и смех изменил свою природу, зазвучал в ином, гораздо более мрачном и надрывном регистре. Действительность была такой, что требовались более горькие лекарства, более сильные противоядия.

«Дорого дал бы автор, чтобы все его пьесы вызывали в современном обществе не смех, а содрогание», — начинает Сухово-Кобылин прошение о разрешении своей пьесы. А необходимость в подобном воздействии на общество {169} объясняет так: «Содрогание о зле есть высшая форма нравственности».

Щедрин, пытаясь достичь сильнейшего воздействия на читателя и зрителя, отказывал себе даже в праве на сострадание герою, считая, что искусство должно быть таким же беспощадно трезвым, как наука, знающая истину, а не сострадание.

Работать на уровне такой беспощадности трудно: режиссер имеет дело не с листком бумаги, а с живым актером. Может быть, здесь кроется объяснение театральных судеб произведений крупнейшего русского сатирика, столь редких на отечественной сцене?

«Содрогание о зле» требует от художников сцены огромной воли. И боли. И такого напряжения всех сил, которое не дает ни театру, ни зрителю расслабиться и «приотдохнуть» на юморе и других испытанных, надежных средствах развлечения или размягчения мысли. Театр Щедрина требует огромной нравственной и художественной мобилизованности, к которой мы подчас оказываемся не готовыми.

## 2

Сцена «Современника» затянута серым холстом. За ним просвечивают силуэты российских самодержцев и военачальников. На холсте красуются разной величины и формы награды Российской империи. Наград много, они — вместо звезд на небосклоне — образуют близкую (руку протяни и достанешь!) область земных идеалов. Есть «идеалы» покрупнее, есть помельче. На сцене висит написанный золочеными буквами лозунг: «Нельзя понять историю России во второй половине XIX века без Щедрина. М. Горький».

В потемках по сцене бродит высокий человек в халате, пробует струну гитары. Потом появляется второй человек и рассказывает первому поразительную новость: он встретил только что Павла Степановича Молчалина и тот сообщил ему, что сейчас нужно «погодить». Человек в халате, носящий многозначительную фамилию Глумов, этим сообщением совсем не обескуражен. Он будто ждал его, готовился к нему всю жизнь. «Чудак ты! Сказано: погоди, ну и годи значит…». И главное — не надо никаких объяснений, потому что «всякое поползновение к объяснению есть противоположное тому, что на русском языке известно под словом “годить”». Первый не унимается и требует разъяснений. Он считает, что и так всю {170} свою жизнь только то и делал, что «годил», и в этом «погоди да погоди!» вся жизнь прошла. На этот протест невозмутимый приятель резонно отвечает: «Стало быть, до сих пор мы в одну меру годили, а теперь мера с гарнцем пошла в ход — больше годить надо». И тогда два друга решают «годить» сообща. Они договариваются о том, чтобы удивить мир «отсутствием поступков и опрятностью чувств», и отпускают совесть на каникулы.

Так в спектакле «Современника» начинаются «веселые каникулы» двух русских интеллигентов «среднего пошиба», вступивших на дорогу «мучительного оподления». Спектакль этот был поставлен Г. Товстоноговым вскоре после «Ревизора». Такая последовательность указывала на выношенность «любимой мысли» режиссера, искавшего и в Щедрине ответа на те вопросы, которые волновали его в гоголевской пьесе. Тема двух спектаклей оказалась сходной: в них шла речь о прогнившем самодержавном механизме, которым руководит лишь страх, и потому, подобно Хлопову — Трофимову в «Ревизоре», бесконечно падал в обморок Рассказчик — И. Кваша в «Балалайкине и Ко», и так же «инфернально», как Осип с Хлестаковым, в стиле фантастического реализма появлялся в квартире приятелей, решивших «годить», квартальный Иван Тимофеевич. Г. Товстоногов как бы цитировал самого себя, и эта автоцитация устанавливала и подчеркивала замысел своего рода дилогии. Но если гоголевская комедия во многом противостояла тенденции режиссера, то в «Балалайкине и Ко» режиссер нашел для себя идеальный резонатор. Открытая тенденциозность театрального языка совпала с беспощадной тенденциозностью писателя.

Разрабатывая тему страха как социальной категории, Г. Товстоногов прикасался к действительно центральной идее Щедрина, которую Достоевский иронически сформулировал в своих «Записных книжках» таким образом: «Тема сатир Щедрина — это спрятавшийся где-то квартальный, который его подслушивает и на него доносит: а г‑ну Щедрину от этого жить нельзя». Запись Достоевского была опубликована вскоре после его смерти, и Щедрин язвительную характеристику своего литературного оппонента принял, только существенно уточнил ее: «Вот Достоевский написал про меня, что я, когда пишу, — квартального опасаюсь. Это правда, только добавить нужно: опасаюсь квартального, который во всех людях российских засел внутри. Этого я опасаюсь».

{171} Г. Товстоногов поставил спектакль о том, что такое квартальный, который «засел внутри». Он вслед за писателем прослеживает все изгибы и извилины приспособлений, самооправданий и психологических парадоксов сознания, в котором этот квартальный поселился. Он рассматривает главный вопрос того времени, той тоскливой паузы русской истории, когда щедринские либералы, даже ценой причастности к делам уголовным, готовы были доказать непричастность к делам политическим. Вид на жительство должен был быть подкреплен одним-единственным условием: готовностью не мыслить. И Г. Товстоногов эту готовность и механику умертвления мыслительного рефлекса разбирает и прослеживает с анатомической точностью и острогой.

Начинается все с простых вещей, с новой функции языка. Привыкший к ежедневной словесной канители и даже некоторой смелости, приводящей (после двух-трех рюмок водки) к желанию сказать: «Господа, да неужто же, наконец» — язык в этом качестве теперь как бы и не нужен. У него оставляется только одна функция: первичной переработки пищи. И тема еды, обжорства, питья приобретает идеологический смысл.

Интерес первых эпизодов спектакля в том и заключен, как тонко показано постепенное отмирание старой функции языка, постепенная замена ее чисто бакалейными интересами, без которых, как сказано в одном месте «Современной идиллии», на Руси и дружество не существует. Рецидивы прежних представлений, прежних желаний поговорить и пообсуждать страшно пугают одного из приятелей. Сознание перестраивается слишком медленно, его приучают к мелочам, которые раньше были неинтересны. Долго и подробно регистрируется заполняющая пустой мозг чепуха: Рассказчик отмечает, как Глумов — В. Гафт встал, подошел к шкафчику за ветчиной, как скрипнула дверь, потом закрылась. Едим — значит, существуем — вот спасение.

Однако и во время еды иногда еще хочется поговорить, а как только возникает желание поговорить, возникает и старое стремление «докопаться до корней». Тут чрезвычайно метко подчеркнуто, как смешны эти «идейные блуждания», как ничтожна степень российского «свободомыслия» и либерализма. Едят ветчину, и Рассказчик начинает рассуждение о том, «как ветчина ветчиною сделалась», кому принадлежала свинья, кто ее выходил, выкормил и почему с ней расстался. «А теперь {172} мы, которые ничего не выкармливали, окорока этой свиньи едим» — так вьется цепочка умозаключений, пока более опытный и рассудительный Глумов не пугнет своего собрата. А потом будто из воспаленного мозга или из воздуха, напоенного страхом, соткется некий господин Кшепшицюльский — В. Никулин — с кошачьей грацией, обворожительно мурлыкающий своим кривозубым ртом приглашение к Иван Тимофеевичу, в участок. Так прерывается томительное «годение» в квартире за ветчиной, и начинается новый круг испытаний «сволочного духа» интеллигента «среднего пошиба»: приятели приглашены «на чашку чая» в квартал.

Намеченное в первых сценах своеобразное амплуа простака-рассказчика рядом с Глумовым, умудренным жизнью «обаятельным» циником, затем трансформировалось в новой игре. И если раньше в этом дуэте, напоминавшем, по тонкому замечанию А. Свободина, цирковую пару, один был белым клоуном с потухшими глазами, а второй рыжим — восторженным энтузиастом, то здесь в квартале, возникало сравнение совсем из другой области. {173} У Щедрина есть место, которое в пьесу не вошло, но которое, кажется, проясняет важное звучание дуэта Кваши и Гафта. Щедрин сравнивает зависть Рассказчика к Глумову с тем чувством, которое владело Сальери при виде Моцарта. Рассказчик завидует товарищу, угодившему на содержание к «штучке» купца Парамонова, и в сердцах называет его «гулякой праздным».

Достаточно было этого намека, чтобы два хороших актера разыграли, развили его применительно ко всей «Современной идиллии». Гафт играет действительно невероятно талантливого холуя, своего рода гения приспособленчества. Этот «гуляка праздный» идет по дороге оподления в маске легкого, неунывающего и счастливого человека. Герой Кваши, напротив, съедаем сомнениями, любая новая ситуация ставит его в тупик, и та самая дорога, по которой первый мчится, не замечая никаких препятствий, второму кажется неприступной горной вершиной. На этом контрасте построены сцены в квартале.

Иван Тимофеевич (П. Щербаков) устраивает спектакль по испытанию мыслей и совести. Полицейские экзаменаторы, разговаривая как бы между собой, два вопроса неожиданно адресуют к новообращенным. Один вопрос о том, есть ли бессмертие души, а второй — насчет того, какая из двух систем образования — реальная или классическая — кажется им предпочтительнее. И каждый раз Рассказчик-простак, застигнутый врасплох, в ужасе начинает заикаться. И каждый раз Глумов с величайшим словесным блеском и шиком разрешает ситуацию. Прикажут, что есть бессмертие души — значит, оно есть. Прикажут обратное — значит, нет. «А если в законе неясность, то надо ждать дальнейших по сему поводу распоряжений». Тут впервые Иван Тимофеевич внимательно посмотрел на Глумова, обнаружив птицу высокого полета. По второму вопросу, насчет двух систем образования, наш «Моцарт» тоже формулирует ответ с предельной ясностью: «Никаких *двух* систем образования я не знаю, я знаю только *одну*. И эта *одна* система может быть выражена в следующих немногих словах: не обременяя юношей излишними знаниями, всемерно внушать им, что назначение обывателей в том состоит, чтобы беспрекословно и со всею готовностью выполнять начальственные предписания! Если предписания сии будут классические, то и исполнение должно быть классическое; а если предписания будут реальные, то и исполнение должно быть реальное». Тут Глумов поднял стул и {174} произнес финальную тираду: «Вот и все. Затем никаких других систем — ни классических, ни реальных — я не признаю!» В полицейском участке раздается овация, Иван Тимофеевич подпустил: «Браво!», а Глумов приподнимает низкорослого своего приятеля и закрывается им, видимо, боясь выдать смеющееся из-под маски лицо.

Глумов улавливает и выражает в этих своих бредовых ответах суть жизни «под игом безумия», которую описывал сатирик, формулирует то, что занимало Щедрина на протяжении многих лет — соотношение российской талантливости и «приказания»: «Если мы не изобрели пороха, то это значит, что нам не было это приказано; ежели мы не опередили Европу на поприще общественного и политического устройства, то это означает, что и по сему предмету никаких распоряжений не последовало. Мы не виноваты. Прикажут — и Россия завтра же покроется школами и университетами; прикажут — и просвещение сосредоточится в полицейских управлениях. Куда угодно, когда угодно и все, что угодно». В тех же «Господах ташкентцах», откуда взят этот пассаж, приведен и знаменитый афоризм писателя Кукольника: «Прикажут — завтра же буду акушером».

Талант Глумова, его озарения в том и состоят, что он мгновенно улавливает правила игры, а потом научится еще сопровождать казенные, официозные идеи спасительным и трогательным «по моему мнению», придающим официозу вид задушевной собственной мысли.

Г. Товстоногов, тяготеющий к психологическому анализу, пытается найти какую-то логику и в этой бредовой жизни. Удивленно и с оттенком горькой печали он характеризует существование «квартала», как «тоже жизнь», полную разнообразных больших и малых событий. Иван Тимофеевич вводит новообращенных в свою систему ценностей с чувством достоинства и уверенностью, что «квартальное» бытие только и может быть признано подлинным. А событий в участке действительно много: то пожар, то в доме терпимости демонстрация, то кто-то нос отморозил, то какой-то шутник в три часа ночи пожелал переменить образ правления (рыбинско-бологовской железной дороги, как выяснилось после увещевания). Квартал знает и свои высокие минуты. Вслед за «испытанием мыслей», обнаружив благонамеренность героев, брандмейстер исполнил романс о том, «как в воинственном азарте воевода Пальмерстон разделяет Русь на карте указательным перстом». После чего возникает философический {175} разговор о том о сем, что вот, мол, «прекрасный романс! Века пройдут, а он не устареет». Глумов тут высказывается с полнейшим бесстрашием. Классику чтут в участке (хотя Иван Тимофеевич, выказав тем самым полное доверие, признался приятелям, что простое русское «ура» все же лучше любого романса).

И беседа по части убеждений и размышления о неувядающей прелести романса раскрывают устрашающую видимость, фикцию сознания, отпущенного «на каникулы», работающего вхолостую. Однако каникулы оказываются не такими веселыми, как ожидалось. При всей иллюзорности жизни квартала, при том, что измошенничавшиеся наши герои думали пристроиться к Ивану Тимофеевичу так, чтобы переждать время и «не затронуть своих внутренних убеждений», — именно это оказалось невозможным.

В спектакле открыта особого рода жизнь, которая своей железной логикой требует, если уж ты прикоснулся к ней, полной включенности. Квартал, как воронка, втягивает двух приятелей в свое нутро и порождает огромные возможности для нового применения интеллигентской способности вить словесную канитель в любом указанном направлении.

Один из наиболее значительных эпизодов «Современной идиллии» и один из наиболее язвительно разработанных эпизодов спектакля — начало второго акта, когда Рассказчик и Глумов, уже развалясь в квартале, как у себя дома, участвуют в составлении абракадабры под названием «Устав о благопристойном обывателей в своей жизни поведении». Иван Тимофеевич и сам бы сочинил указ, да уж очень топорно у него получается, перед иностранцами неудобно. Иван Тимофеевич вздыхает: «Пера у нас вольного нет». Вот тут-то и открывается для глумовского гения подлинная нива сотрудничества, тут-то и возникает подлейший союз полицейской мысли и вольно продажного пера, который оформился в 70‑е годы прошлого века. Среди тех, кто стал запевалами реакции, было множество бывших либералов разных мастей, совершивших путь, который наши историки называют «от фронды к охранительству», а Щедрин формулировал проще — «применительно к подлости». Глумов, применяясь к обстоятельствам, просит дать ему рукопись для обработки и возвращает в квартал такой литературный перл, додумывается до таких изысканных вещей, которые даже в полете «сумасшедше-юмористической фантазии» {176} Щедрина не часто встретишь. Но чем бредовее и нелепее предложения Глумова, вроде знаменитой идеи, чтобы каждый обыватель имел два ключа, один у себя, а второй в квартале, дабы можно было в любой момент дня и ночи проверить его благонадежность, тем они тоньше мотивируются. Глумову, видимо, кажется, что он обыгрывает Иван Тимофеевича, что абсурдность его советов, ответов и предложений дает возможность спрятаться за ними, избежать открытой подлости. Рассказчик также боится, что Иван Тимофеевич потребует от него прямого наушничества и соглядатайства. В этом плане И. Кваше дана сильная и страшная сцена беседы с Иваном Тимофеевичем, который вызвал его *одного*. Рассказчик готов лизнуть ему руку, готов встать перед квартальным на колени, чтобы тот не потребовал самого унизительного и позорного.

В спектакле «Современника» говорится не только о том, как люди предали самих себя. Рассказано и о том, как «сволочной дух» интеллигента, вступив на путь самопредательства, еще пытается сохранить свой либерализм. И. Соловьева вскоре после премьеры писала, что по всему спектаклю проходит этот зубовный скрежет и стон «н‑н‑нет!», священный ужас перед той «последней чертой», когда Иван Тимофеевич, не учитывая никаких тонкостей, совсем по-домашнему представит героев главному редактору газеты ассенизаторов господину Очищенному: «Знакомьтесь, сотрудники наши, из дворян».

«А знаешь, это только сначала трудно, а потом привыкаешь», — грустно, даже с выходом из роли произнесет Рассказчик, еще только вступивший на путь благонамеренности и аккуратности. В такой отстраненности актерской игры один из важных моментов театра Щедрина, как его увидел Г. Товстоногов и воплотили актеры «Современника». Моментов выхода из роли в спектакле немного, но именно они открывают смысл сатиры, идеал, которым она питается и без которого не может существовать.

Вопрос об идеале Щедрина не только в «Современной идиллии», но и во всем его творчестве, как известно, вопрос огромной сложности. Этот идеал нигде у него прямо не высказан, а изображение действительности исполнено надсадной тоски и злости. А. Луначарский писал о сатире Щедрина: «Она такая злая, она звенит, как натянутая струна, она готова оборваться. Она надрывает {177} вам сердце». И чем более зрелым и мощным становился талант Щедрина, тем беспощаднее и «неутешительнее» он казался.

В «Мелочах жизни» Щедрин расскажет о писателе, «перед которым жизнь стремится вдаль без намеченной цели, принося за собой не осязательные результаты, а утомление и измученность… Это была не жизнь, а особого рода косность… которой только ради установившегося обычая присваивалось наименование жизни». «Имярек жаждет идти и возглашать и сознает, что сзади у него повис ворох крох и мелочей, а впереди — ничего, кроме одиночества и оброшенности».

При всей кажущейся автобиографичности рассказа Щедрина идеалы не оставляли. В «Современной идиллии» «оброшенности» нет и следа. Не преувеличивая силу искусства, писатель надеется все же пробудить в своих читателях хотя бы стыд. Последняя глава книги так и называется: «Стыд». «Но вдруг мы почувствовали тоску, — начинает Рассказчик. — Не ту тоску праздности, которую ощущает человек, не знающий, как убить одолевающий его досуг, и не ту бессознательно-пьяную прострацию сил, которая приводит человека к петле, к проруби, к дулу пистолета… Одним словом, это была тоска проснувшегося Стыда…».

Вот эта «тоска проснувшегося Стыда» входит в спектакль «Современника», определяет высшие его минуты, придает серьезность и объем его замыслу.

У Рассказчика тоска меланхолическая, без взрывов и эксцессов. Он просто выйдет на авансцену и вдруг с отчетливой последней ясностью определит цель своего «мучительного оподления»: «И все это для того, чтобы получить в результате даже не усыновление, а только снисходительно брошенное разрешение: “Живи!”» Представив финал пути, наш простак все же пойдет по этой дороге дальше, остро завидуя Глумову, срывающему все цветы удовольствия.

Но и Глумов познал «тоску проснувшегося Стыда». Она подступила неожиданно, схватила за горло и судорогой исказила лицо. Может быть, это самое сильное место спектакля. А началось так. Иван Тимофеевич представил друзей Очищенному, и главный редактор «Красы Демидрона» начал разговаривать с ними, как с сотрудниками квартала, искренне и откровенно, на языке, принятом между своими. Пока Очищенный размышлял о том, что не надо «проникать», что надо жить полегоньку {178} да потихоньку, Глумов поддакивал и отворачивался от ведущего журналиста ассенизаторов. Он поддакивал и тогда, когда Очищенный вспомнил замечательный афоризм покойницы Дарьи Семеновны, хозяйки «интересного заведения», сравнившей «нашу здешнюю жизнь» с селянкой в Малоярославском трактире — «коли ешь ее смаху, ложка за ложкой — ничего, словно как и еда, а коли начнешь ворошить и разглядывать — стошнит!» В продолжение и этой речи Глумов улыбался, поддакивал, хотя бледнел. Но потом, когда Очищенный пустился в подробности, тоже естественные между своими, причмокивая, вспомнил какого-то действительного статского советника, который любил к барышням по утрам ходить: «Утром, говорит, я встал, умылся…» — вот тут Глумов не выдержал и заорал: «Воняет! Шабаш!» Даже вконец изуродованная природа человека не выдержала, сто раз стерпел — и вот не выдержал, возопил, излился тоской проснувшегося стыда.

У Марселя Марсо есть такой номер: человек играет с маской, примеряет ее, примеряет, а потом она приросла и ни снять, ни содрать ее невозможно. Маска стала лицом. Чацкий не в силах понять происшедшее с людьми, скажет о каком-то странном «превращеньи умов». Рассказчик в «Современной идиллии» повторит: «Мы уже не “годили”, а просто-напросто превратились». В. Гафт и сыграет это превращение — превращение лица в маску. Тоска проснувшегося стыда миновала, приступ прошел, маска навсегда закрыла глумовское лицо, и режиссер, минуя длительные странствия героя по России, усаживает его за свадебный стол, рядом с аферистом-женихом Балалайкиным и его фиктивной невестой Фаинушкой, «штучкой» купца Парамонова. Под бравурные звуки чижика-пыжика завершается это похабное празднество…

Но отвлечемся от свадебного стола и скажем несколько слов о жанровой природе второго акта спектакля, который вызвал довольно разноречивые мнения.

Именно Табаков — Балалайкин раскрыл новый мощный источник щедринской театральности, а режиссер и в Балалайкине и в странствующем полководце Редеде уловил важнейший для искусства Щедрина переход к кукольности, механичности, резкому сатирическому гротеску. Глумов и Рассказчик при всей примитивности своей все же психологически мотивированы. Балалайкин от всякой психологической мотивировки освобожден. Перед нами живая кукла, вылепленная с редкой выразительностью: {179} гуттаперчевое лицо, язык, то и дело вываливающийся из пасти, приступы механического смеха и детские всхлипы тоски по загранице, невероятная хлестаковская легкость реакций, готовность совершить все, что угодно. Тут тема спектакля, тема «чего изволите?» получает символическое звучание, так же как знаком общей судьбы героев становится свадебный стол, в центре которого с заломленными назад руками сидит назначенный быть женихом Балалайкин.

Новый тон игры, появившийся в спектакле, был поддержан А. Мягковым, который марионеточность своего {180} героя подчеркнул во внешнем облике совершенно развалившегося старого вояки, с разъезжающимися в разные стороны ногами, механическими движениями рук и головы. Актер тут почувствовал природу театра Щедрина, заложенную в его прозе. Вот портрет «полководца», данный писателем: «Точно весь он был составлен из разных овалов, связанных между собой ниткой, приводимой в движение скрытым механизмом. В средине находился основной овал — живот, и когда он начинал колыхаться, то все прочие овалы и овалики приходили в движение».

Однако «люди» и «куклы» оказались в спектакле разделенными по актам. Не было показано процесса омертвения, и потому вторая часть спектакля, при всей азартности его театральной игры, оказалась неподготовленной, излишне развлекательной, снимающей напряжение и горечь щедринской мысли. Возникала не свойственная писателю легкая шутливость, «юмор», от которого Щедрин программно отказывался. Смех звучал часто, а «содрогание о зле», открытое презрение к нему испарились.

Финал «Балалайкина и Ко» неожиданно возвращал напряжение щедринской мысли и вновь обращался к основам писательского взгляда на жизнь, к законам театра Щедрина. Раздавались бравурные звуки чижика-пыжика, но уже не мнимая свадьба с ее отвратительным ритуальным поцелуем становилась предметом сатиры. Г. Товстоногов с горчайшей иронией, следуя духу жестокого реализма Щедрина, выставил на авансцену Рассказчика, который стал изнывать от завистливой ревности к Глумову, пристроившемуся на содержание к содержанке. Оказывается, нет на свете такого благополучия, даже купленного ценой крайней низости, которому еще кто-нибудь бы не позавидовал! Рассказчик искренне обличал приятеля, который бросил его одного на дороге «мучительного оподления», а сам не только дошел до конца, но даже получил «квартиру с отоплением». А ведь сколько было вместе прожито, ведь была общая юность и были общие надежды, и вот на тебе, бросил, оставил одинокого на этом крестном пути.

Зависть подлеца ординарного к подлецу-виртуозу обозначала высшую точку того искусства, которое утверждал Щедрин. «Тоска проснувшегося Стыда» — вещь, что говорить, серьезная, но рассчитывать на ее долговременное присутствие все же не приходится. Щедрин отказывается от катарсиса и не дает никакого утешения. Он отказывается и от сострадания, считая, что искусство {181} должно оценивать «жизненные явления единственно по их внутренней стоимости, без всякого участия великодушия и сострадания».

«Говорят, что Стыд очищает людей — и я охотно этому верю. Но когда мне говорят, что действие Стыда захватывает далеко, что Стыд воспитывает и побеждает — я оглядываюсь кругом, припоминаю те изолированные призывы Стыда, которые от времени до времени прорывались среди масс Бесстыжества, а затем все-таки канули в вечность… и уклоняюсь от ответа». Это — последние слова «Современной идиллии», которые в спектакль «Современника» не вошли. Но весь его художественный строй был на них ориентирован. Впервые на отечественной сцене мы встречались с великой книгой Щедрина о безвременьи, о мертвой зыби истории, ее очередной «паузе». Спектакль недаром начался с того, что был помянут Павел Степанович Молчалин, который благословил и отправил на «каникулы» совесть двух «интеллигентов».

# **{183}** Глава шестаяЛ. Н. Толстой

Вспоминая и рассматривая свою жизнь с точки зрения содеянного добра и зла, Лев Толстой делил ее на разные отрезки. То он считал годы «по семилеткам», в которые обновляется человек физически и духовно. То он насчитывал в своей жизни четыре основных периода. В последние годы он думал о том, что его жизнь, как и жизнь человеческая вообще, знает три фазиса. В первом человек живет только для своих страстей — «еда, питье, охота, женщины, тщеславие, гордость — и жизнь полна». Потом начинается второй фазис — интерес блага людей, всего человечества, особенно увеличивающийся «с новой и страшной силой, когда прошла любовь и была сознана тщета личной жизни». Затем наступает последний фазис, когда «высвобождается из покровов новая основа жизни — служение богу, исполнение его воли по отношению к той сущности, которая во мне. Этим служением достигается попутно и вернее, точнее благо общее и свое личное благо, достигается как-то неторопливо, несомненно и радостно».

Практически весь «театр Толстого» создан в годы последнего периода. Хронология тут чрезвычайно важна. Драмы Толстого определены нравственным, религиозным и художественным кризисом, вызвавшим у прирожденного прозаика и ненавистника театра желание стать драматургом. Обычное и всеми принятое объяснение толстовского неприятия театра, кроме того, что он видел в нем «пустую забаву праздных людей», находят в том, что Толстой, последователь Руссо, был врагом и разоблачителем всякой условности, в том числе, конечно, и театральной. Это верное толкование не объясняет, однако, почему все-таки Толстой сам стал писать пьесы. Единственный {184} раз в давней статье молодого М. Бахтина, открывающей том толстовских пьес, изданный в 1930 году, была высказана глубокая идея относительно рождения Толстого-драматурга. Ученый связывал появление толстовских драм с совершенно особым значением авторского слова у Толстого. До кризиса его слово всегда стремилось «к полной свободе и самостоятельности. Это не ремарка к диалогам героя, создающая лишь сцену и фон, и не стилизация чужого голоса. Толстому важно это свободное и существенное повествовательное слово для осуществления своей авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторского суда, авторской проповеди. И это эпическое слово у Толстого чувствовало себя уверенным и сильным, оно любовно изображало, проникало своим анализом в отдаленнейшие уголки психики и в то же время противопоставляло переживаниям героя истинную, авторскую действительность».

Кризис эпического слова в период «третьего фазиса» открыл Толстому возможности, заложенные в драме. Объективнейшая форма искусства становится для него новой формой осознания мира и новой возможностью сказать свое слово о мире.

Дух мятежа Толстого современным ему театром понят не был. Огромные паузы, выпадения из кругозора целых театральных десятилетий знала драматургия Толстого и в XX веке. Причины тому серьезнее, чем обычно принято думать.

Вопрос о «театре Толстого» прежде всего вопрос о вызове, брошенном новой театральной системе, начиная с Шекспира и кончая той реформой, которую совершил Художественный театр вместе с Чеховым. Воинствующая позиция «архаиста» сказалась в театральном бунте Толстого не менее остро, чем в его литературном мятеже. Не имея точки опоры в современном театре, этот театр не чувствуя, презирая в самой его «ненатуральной» основе, Толстой через века окликает средневековую мистерию, окликает серьезный народный театр, способный поведать не о том, как скучают интеллигенты, а «сказать нечто самое важное для людей, об отношении человека к Богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному». Он вспоминает «пещное действо», где черт непосредственно борется с человеком, при этом черти в аду занимают места точно так же, как в бюрократической канцелярии. Толстой современный ему мир представляет в виде хорошо организованного ада, «разбойничьего царства», с которым все {185} примирились и согласились не замечать. Он отказывается говорить о мире изношенными словами, строит свой собственный корявый синтаксис из бесконечных придаточных предложений, которые, как нарезной винт, пробиваются к самому грунту человеческой природы. Он бросает свое искусство бесхитростному смеху толпы, придает ему ясную моральную направленность. Он создает драматические исповеди такого накала, которого не знал театр нового времени.

Чехов — в записи И. Бунина — говорит о том, что Толстой всех современных писателей считает «совершенно ни за что. Смотрит на нас как на детей. Наши повести, рассказы, романы для него детские игры. Вот Шекспир другое дело. Это уже взрослый, и он уже раздражает его, что пишет не по-толстовски».

Замечательно точно сказано. Когда Толстой возмутился «Дядей Ваней» и, как считают, в ответ Чехову написал «Живой труп», он тоже не только с Чеховым спорил. И даже в основном не с Чеховым. Он тут все еще доругивался с Шекспиром (ведь чеховская драма для него отголосок Шекспира, то есть того же «объективного», а значит и безнравственного искусства). Сама форма «Живого трупа» с его бесконечными эпизодами, фигура мятущегося богоборца, этого Иова, восставшего против лживого мироустройства, пренебрегают чеховскими масштабами, чеховским принципом мучительного соседства и сожительства, названным О. Мандельштамом «экологическим».

Толстой отвергает чеховскую «экологию», он отвергает и Шекспира, потому что видит в их искусстве утрату великого религиозно-морального пафоса. Он создает собственную мистерию о человеческой душе, блуждающей в потемках. Об этом — все драмы Л. Толстого.

Ощущение конца старого мира, намертво захлестнувшийся узел его кровавых противоречий, которые через несколько лет после смерти писателя пришлось не развязывать, а рубить, — это ощущение самое стойкое ощущение от театра Толстого.

«Толстой и театр», если иметь в виду театр современный писателю, это понятия несоединимые. В истории русской культуры нет более агрессивного, «дикарского», презрительного отношения к существу утвердившегося театра, нежели у Л. Н. Толстого. Он видит спектакль, процесс репетиций, устройство самого театрального здания, весь механизм театральной жизни глазами крестьянина {186} или андерсеновского мальчика, воскликнувшего «король-то голый». Он сокрушает оперу и балет, отвергает современную драматургию в высших ее образцах, и это не причуда старика, не запоздалый руссоизм, не просто характерное для Толстого неприятие узаконенного авторитета.

Перед нами коренная оппозиция «плодам просвещения», вызов, брошенный не театру вообще, но именно театру нового времени. И здесь Толстой прямо наследует и развивает гоголевскую позднюю критику «безнравственного» театра, не способного сделаться кафедрой, с которой можно проповедовать добро.

И. Тенеромо передает «живые слова» Л. Толстого о современном ему театре. Это голос человека, который спорит с Шекспиром, как с близким современником, а современный театр воспринимает как пустыню, где не с кем говорить: «Нет авторов. Нет мастеров. Они ушли, как ртуть уходит из колодца… Колодец сцены сух и на дне осталась только мутная жижа переделок».

Толстой поставил себя вне современной ему сцены. Попробовав его драмы «на зубок», театры от них довольно быстро отступились. Век двадцатый, вопреки отвращению Толстого к «перекраивателям», занимался «перекраиванием» его прозы с огромным усердием и познал успех прежде всего на сцене Художественного театра. Однако собственно «театр Толстого» вплоть до середины 50‑х годов оставался во многих отношениях не раскрытым. Его пьесы, кроме «Живого трупа», который играли «по-чеховски», почти не ставились.

## 1

Перелом произошел в 1956 году, когда Б. Равенских дал жизнь на сцене Малого театра полвека не шедшей в Москве драме «Власть тьмы». Времени понадобились именно эти, казалось бы, забытые толстовские страницы. В спектакле были открыты заново не только пьеса, не только театр Толстого, но и та эпоха новых отношений с русской классикой, к которой мы и сегодня причастны.

Этот факт сейчас кажется безусловным. Когда в 1978 – 1979 годах, в связи с юбилейной толстовской датой, появились чуть ли не два десятка постановок «Власти тьмы» и на все лады лучшие актеры повторяли «тае… не тае» крестьянина Акима, можно было убедиться, что эти спектакли во многом еще разменивали открытие, совершенное {187} двадцать лет назад, даже в тех случаях, когда с ним спорили.

Для того чтобы «жизнеописание» толстовского театра было исторически обоснованным, надо понять открытие Б. Равенских не в мелочах, а в той сущности, которая стала ясной только со временем.

Вскоре после премьеры И. Ильинский сформулирует то, что произошло, в статье «Литературной газеты», названной очень характерно: «Верьте Толстому!». В простоте этого подхода скрывалось многое. Надо было поверить в притчу о блудном сыне: не «бороться за сына», а верить в его возвращение. Надо было поверить в идею «воскресения», которая окрашивала и подчиняла себе пьесу. Надо было поверить мужицкому богу Акима. Надо было поверить в «кричащие противоречия» единой души. Эта вера приходила с огромным трудом. Учение писателя и его художественный мир, обособленные друг от друга, соединить оказалось очень трудно. И. Ильинский в книге «Сам о себе» расскажет о раздвоении современного художника, находившегося в плену канона: «Не скрою, я боялся, что идеи Толстого в этой драме могут быть восприняты как не совсем современные. Я не мог изменить Льву Толстому, не мог изменить и современной советской идеологии. Был момент, когда я из-за этих внутренних противоречий отказался от роли».

Тут разворачивалась своя драма, которая была разрешена создателями спектакля истинно по-толстовски. На место «философии» был поставлен инстинкт правды, на место отвлеченного морализирования действенный конкретный анализ пьесы. Поверив писателю, поверив его мучительному единству, Равенских с поразившей всех новизной открыл просветленный, всенародный характер драмы. В мрачную историю убийств, ужаса бабьей темной души был внесен белый свет трагедии. Власть тьмы переплавилась во власть света. «Нравственная тошнота», скука, тоска Никиты вылились в библейскую сцену покаяния на народе, покаяния при свете дня, слитого с торжественной и мощной музыкальной стихией.

И. Анненский, сопоставляя в свое время пьесу Толстого с книгой Ф. Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки», созданной в то же время, что и «Власть тьмы», настаивал, что более полярных произведений не знает культура, что если надо назвать вещь, противоположную «Духу музыки», то это будет толстовская пьеса. Тут {188} «действительность, но действительность невозможная, потому что это — одна действительность, сама действительность, а не та микстура, которую мы принимаем под этим именем ежедневно». Поэт как нечто совершенно немыслимое предполагал: «Может, конечно, найтись искусник и затейник, который найдет музыкальную характеристику и для Акима, и инструментирует какое-нибудь тае… тае».

Б. Равенских и Н. Будашкин инструментовали, положили на музыку не только «тае… тае», но и весь текст крестьянской трагедии Толстого, и это был не музыкальный фон, не сопровождение, а именно дух музыки, ведущая конструктивная и подспудно определяющая весь смысл спектакля стихия.

Она не ограничивалась темой широкого приволья, труда и воскресения души. Рядом с праздничной эстетизацией народного быта и жизни шла и спорила с ней темная ироническая и недобрая сила. Б. Зингерман тогда же абсолютно точно это расслышал. Он отметил, что убийство младенца готовилось в спектакле под звуки разудалой плясовой, разухабистой песни гостей, завывающих голосов сватов, слышных из-за все время отворяемой двери. Убийство и эта разгульно-веселая жизнь только внешне противостояли друг другу. «Люди, которые там, за дверью или за воротами, пьяно поют и разухабисто пляшут, и те, что здесь готовятся зарыть ребенка, могут легко поменяться местами… так расщепляется в спектакле само понятие народности, показанное в глубокой противоречивости — и в своем истинном виде и в своем искаженном кабацком обличье».

В этом тоже была важная догадка режиссера, хотя критик осторожно, в скобках, отметил, что Б. Равенских не всегда достаточно резко проводит грань между двумя этими представлениями о народности. Но оговорка критика серьезных оснований тогда не имела, режиссером руководила счастливая идея, вместе с которой на сцену ворвался, как любили тогда говорить, «свежий ветер перемен».

Открытие пьесы было совершено Б. Равенских вместе с И. Ильинским, через его Акима. Нашелся еще один «искусник и затейник», великий «эксцентрический» артист, который впервые отдал свой огромный дар трагедии. Возник невиданный сплав: в косноязычных «тае… не тае», в немом жесте чистильщика выгребных ям была открыта бесконечная музыка души. Ильинский доверился тому, чему доверял сам Толстой, — инстинкту, чувству {189} правды, когда важно понять не «есть ли свобода воли, а как употребить ту силу, которую я сознаю как свободу воли», когда общефилософскому вопросу «что такое мир и мы в нем» противопоставляется «конкретный» вопрос человека, на который нужно твердо отвечать, — «как мне жить». В Акиме сыграно было не то, правильно или неправильно верить в божий суд, сопротивляться или не сопротивляться злу. Аким не философ. Он русский мужик, бедняк, для которого бог есть совесть его, а отсутствие бога в человеке — тьма. И для этого конкретного мужика, что сбивал веником снег с лаптей у порога, а не для всего человечества было жизненно важно, что этот бог существует. Вот почему событием «глубоко личным», незабываемым и потрясающим был этот косноязычный крестьянин, что выкладывал назад спасительную десятирублевку, полученную от сына и сложенную в восемь раз. Ильинский уходил из избы, не в силах снести куража Никиты, уходил вон, в холодную темноту, чтобы через минуту вернуться, отворить дверь в избу и крикнуть блудному сыну: «Опамятуйся, Микита. Душа надобна».

На этой «душе» толстовство не примирялось, конечно, с новой идеологией. Но всей силой, доступной театру, {190} утверждались невозможность и ужас «власти тьмы» — никакой нравственной нормой не освещенной жизни Мужицкий «бог» Акима нес избавление от скверны — в этом и была этическая идея воскрешения души, которая правила спектаклем.

В. Саппак и В. Шитова тогда откликнулись на постановку замечательной, тоже начинавшей новый стиль отношении с русской классикой статьей, которая называлась по-толстовски: «Чем люди живы». В этой статье впервые были сказаны слова, на которые рассчитан театр Толстого, — «личное потрясение». В этой статье впервые были сказаны и другие слова, скоро вошедшие в обиход критики усмотрели, что постановщик «пожертвовал историческим в пьесе», чтобы «обострить и усилить в ней общечеловеческое». Речь шла о серьезных вещах, театр и критика как бы примеривались к подлинному масштабу писателя, осознавая новые соотношения между «историческим» и «общечеловеческим» в отечественной литературе.

М. Бахтин в своей давней работе отмечал важную особенность «Власти тьмы»: «Крестьянский мир, его социально-экономический строй и его быт кажутся в драме чем-то абсолютно неподвижным и неизменным… Они {191} вне строя драмы: они не создают конфликтов, движения, борьбы — они, как постоянное давление атмосферы, вовсе не должны ощущаться. Зло, тьма зарождаются в индивидуальной душе, в душе же и разрешаются. Сютаевское “все в табе” положено в основу конструкции этой драмы… Власть тьмы — это вечная власть зла над индивидуальной душой, которая однажды согрешила. И победить эту тьму может только свет индивидуальной совести. Поэтому драма его по замыслу является мистерией».

Равенских чутьем художника понял эту черту крестьянской трагедии. «Душевное дело» героев выдвинулось на первый план, но исторический фон не стал от этого декоративным придатком: «давление атмосферы» ощущалось во всем. Режиссер, ставя пьесу, вступал в зону сложного выбора: религиозная ее окраска, пафос скитальчества и бродяжничества, ненависть к собственности {192} и ко всякой борьбе — это не было отброшено, но Равенских доверился не «толстовству», не проповеди, а искусству. Однако религиозная окраска — не каноническая церковная, а своеобразная «толстовская» — оказалась не налетом, который можно легко снять. Это была определенная форма мышления, пропитавшая всю ткань пьесы. То был «темный язык» иной культуры, который надо было понять. И Равенских первым из наших режиссеров новейшего времени с этой сложной проблемой столкнулся.

Новые версии «Власти тьмы» в 70‑е годы продолжали изучение «темного языка» толстовской трагедии в разных направлениях.

Порой режиссеры пытались по возможности освободиться от бытовых реалий крестьянской жизни, переводя тем самым конфликт пьесы в иной план. В Ярославском театре имени Ф. Волкова режиссер А. Матвеев прослоил спектакль евангельскими текстами, чаще всего найденными в произведениях самого Толстого. Эти тексты предваряли и завершали важнейшие узловые сцены зрелища. В центре композиции был высветлен лик Христа с какими-то раскосыми монгольскими глазами. Он был активным участником действия, с ним были связаны многие решающие акценты. Однако такого рода проблематика почвы в нашем театре, конечно, не имела и потому носила исключительно внешний, поверхностный характер, вырождаясь в декоративное христианство, совершенно чуждое духу Толстого.

«Власть тьмы» в грузинском Театре имени Руставели была поставлена Т. Чхеидзе как мистерия. Просветленная музыка, подчас изумительные пластические композиции, полный отказ от каких бы то ни было русских бытовых реалий. Действие разворачивалось в своеобразном двухэтажном цилиндре, отдаленно напоминающем сванскую башню, постепенно исчезали стены цилиндра, оставался только остов — герои пьесы оказывались один на один с богом, миром, площадью, с народом в зале, перед которым вставал на колени кающийся Никита в финале спектакля.

Высвобождение «общечеловеческого» давалось с трудом, заставляя нас вновь и вновь вспоминать спектакль Малого театра с его полнокровным, укорененным в национальную почву историзмом, с его страстной и торжественной мыслью о человеческой душе, о совести, что прорастает как трава, сквозь булыжник мостовой…

## **{193}** 2

«Власть тьмы» — первая из трех пьес, образующих ядро театра Толстого. «Плоды просвещения» — вторая. Третья — «Живой труп». Время от времени она ставилась, экранизировалась, но никаких новых открытий, сравнительно с теми, что сделаны были в 50‑е годы М. Романовым или Н. Симоновым, на сцене 70‑х годов не произошло. Может быть, только в спектакле Театра имени Станиславского, в пыльном, странном и плохо организованном зрелище, поставленном В. Кузенковым, блеснул огонек какой-то новой идеи относительно Феди Протасова, сыгранного Г. Бурковым. Такого Протасова наша сцена, пожалуй, еще не знала. Ни следа грансиньорства, столь явного в Н. Симонове, в его высоком, летящем голосе, гриве седых волос. Ни следа аристократизма, породы, силы.

Босяк, человек дна, дошедший действительно до последнего края, до бездны, совсем не оратор и не обличитель, трудно справляющийся с обычной речью. И при этом — какая-то скрытая внутренняя сила в дряблом, пьяном, конченом человеке, в мягкой пустоте его бесформенного тела. Однако слова Феди и явь спектакля, которая предлагалась театром, разительно расходились («Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля…» — а мы видели горстку статистов, олицетворяющих эту «волю», как бы цыганский хор, безголосый и угрюмый, — контраст этот вызывал в памяти самые язвительные толстовские филиппики в адрес театра как такового).

«Живой труп» — шекспировская тема, написанная по-толстовски — не был проявлен театральным десятилетием 70‑х годов.

Несколько иначе сложилась судьба «Плодов просвещения», пьесы очень мало играемой и до сих пор представляющей дразнящую загадку, может быть, одну из самых трудных загадок драматургии Л. Толстого.

Тут прежде всего надо вспомнить классический спектакль Художественного театра, поставленный М. Кедровым в 1951 году, который «загадку» пьесы решил, но решил для себя и в духе своего времени. Перечитывая сейчас все написанное о «Плодах просвещения» в МХАТ, легко заметить, что везде и всюду речь идет об изумительных актерских работах, о том, что так «натурально» еще никогда не играли, что никогда еще так интересно, индивидуально не были представлены мужики и т. д. Но {194} ни в одной рецензии, ни в одном отклике современников не было восприятия спектакля как «личного потрясения», каким была, скажем, «Власть тьмы», сыгранная в середине 50‑х годов. Рецензенты отмечали в мхатовской работе новые театральные идеи, подробно обсуждали метод физических действий, широко примененный режиссером в работе над толстовской пьесой. Видели даже идейную актуальность постановки, в частности в том, что она наносит «сокрушительный удар по американским шарлатанам от науки» (очевидно, имелась в виду телеграмма съезда спиритов из Чикаго русским собратьям). Многое усматривали в том замечательном спектакле, и он не всегда нес ответственность за это. Но никто не определил внятно или хотя бы намеком его нравственную идею, без которой нельзя себе представить толстовский спектакль и пьесу, особенно пьесу, написанную в «третьем фазисе» толстовской жизни. Не случайно, в дискуссии о путях режиссуры, проведенной в начале 60‑х годов, Н. Крымова вспоминала мхатовский спектакль и строила на нем свою концепцию «кризиса бытовой режиссуры». Она понимала, что имеет дело с выдающейся театральной работой, и потому именно с ней и спорила. Дело шло уже не о том, как играть Толстого. Дело шло о внесении в его театр гораздо более активной и острой социальности. Критику мхатовского спектакля не хватало в нем «вопля нищеты». Ей казалось, что мужики не могут так замечательно спокойно, так рассудительно пить чай по методу физических действий, когда земли они еще не купили и неизвестно купят ли. Эти возражения шли со стороны жизни и от того театра, который утверждался в 60‑е годы. Но как практически показать тут «вопль нищеты»? Н. Крымова выносила за скобки, что речь идет все же о комедии, что сам Толстой и его гости, смотревшие единственно удавшийся домашний спектакль, сыгранный в Ясной Поляне семейными силами, умирали со смеху именно над этими самыми мужичками, и автор, покоренный тем, как мировой судья играл третьего мужика, забыв законы жанра, предупреждал гостей, что сейчас В. Лопатин выйдет и всех уморит. Как соединить «вопль нищеты» с этим смехом, с этой уморой — не знали. Тут-то и есть, на наш взгляд, главная театральная загадка «Плодов просвещения», которая не разрешается на почве бытового, психологического спектакля, но также и на почве обостренной кричащей социальности.

{195} «Плоды просвещения» были показаны незадолго до юбилейных толстовских дней на сцене Ленинградского академического театра драмы, на сцене «Александринки», где они впервые были сыграны еще в 1891 году. Спектакль, поставленный В. Голиковым, пытался соединить мхатовский канон с острой и резкой социальностью, характерной для режиссера, воспитанного в 60‑е годы.

Умудренный опытом «Горячего сердца», Голиков на сей раз замысел свой проводил вполне академично, в русле мхатовской традиции, неназойливо акцентируя частности и детали, которые могли прозвучать в новые времена. М. Китаев добросовестно, хотя и дерзко по отношению к театральному контексту, создал на сцене традиционный павильон, от которого давно отвыкли. Он воспроизвел интерьер большого барского дома с парадной белой лестницей посредине, с люстрой, которая в нужный момент вдруг опускалась и приоткрывала зияющую черную дыру в потолке. Видимо, это был первый иронический намек на то, что произойдут события невероятные, фантастические, что люди будут разговаривать с потусторонней силой, которой режиссер и художник заботливо предоставляли вход. Вторым и главным эффектом режиссера и художника была лестница, которая подымалась и открывала под собой подземелье — людскую, кухню, где кухарка (В. Вельяминова) рассказывала мужикам про барское житье-бытье так, как Феклуша в «Грозе» повествует про людей с песьими головами. Она рассказывала про страшную обжираловку и про нелепые господские дела, когда «двое фортепьян поставят, да по двое, вчетвером запузыривают». Татьяна (И. Лепешенкова) сообщала мужикам, как она помогает барышне одеваться, как затягивает ее в корсет, а потрясенные мужики все переводили на свой лад: затягивание барышни в корсет было похоже на засупониванье лошади, господское рукопожатие, трясение руками вверх и вниз напоминало то, как воду качают.

Способность увидеть мир глазами мужика — природа толстовского зрения — продиктовала современным художникам идею разделить пространство на две совершенно не пересекающихся плоскости. «Верх» — господам, которым открыта дыра в потолке для общения с высшей силой, мужикам даровано подземелье кухни. Жизнь оценивалась снизу вверх. Три мужика, как и положено традицией, одни из лучших артистов труппы — К. Адашевский, Г. Колосов, А. Борисов — как бы заглядывали {196} через пропасть. Никакой резкости в этом противопоставлении не было, была объективность. Когда мужики появлялись «наверху», барыня в ужасе зажимала нос и рот, боясь микробов: шла эпидемия дифтерита, дети действительно умирали. После ухода мужиков делали полную дезинфекцию. Сопоставление носило скорее шутливый, чем драматический характер. Но тут не смеялись в полный голос. Тут посмеивались. И не было «вопля нищеты». В хорошо придуманной сцене, во время спиритического сеанса, когда ожидали прихода высшей силы, когда «Гроссман уже вибрировал» и все находилось в полном экстазе, режиссер чуть осветил кухню, и мы увидели, как заерзал на лавке третий мужик — А. Борисов, встал и в полудреме, почесываясь, не замечая экзальтированных господ, ждущих чуда, прошел сквозь них как бесплотный дух. Прошел во двор по нужде. Этот проход и был некой точкой зрения на господские затеи, их оценка и развенчание.

Режиссер-рационалист с высшим философским образованием, В. Голиков не смеялся над наукой. Он не смеялся даже над «шарлатанством от науки», как предлагали критики мхатовского спектакля начала 50‑х годов. В. Голиков не ставил проблем индивидуальной совести, которые в комедии, написанной вскоре после «Власти тьмы», отодвинуты идеями «власти земли» и хозяйствования. Он не решал и мужицких проблем, решенных историей, не высекающих уже новой смысловой энергии. К. Адашевский, Г. Колосов и А. Борисов играли своих мужиков с подробной детализацией характера, с ласковой и сочувственной интонацией, но все же не они были в центре, не они определяли основной пафос спектакля.

Режиссер прежде всего удивлялся поразительной беспечности тех, кто призван был историей что-то делать, а вместо дела, окруженный морем нужды и невежества, занимался спиритической свистопляской, меняя пустые увлечения.

Среди этих увлечений особо отмечены два мотива. Городские баре, оказывается, больше всего были заняты в конце века разведением собак и катанием на автомобилях. По центру сцены вместо портретов предков висел огромный портрет вислоухого поджарого кобеля с обрубленным хвостом. О собаках пеклись, о них вели светские разговоры, создавались общества по разведению «старинных русских густопсовых собак». Вово, сын Звездинцева, кандидат филологических наук, и его товарищ Петрищев, {197} кандидат юридических наук, не верящие ни в бога, ни в черта, ни в летающие предметы, в собак верили. Излюбленной шуткой молодежи было облаять друг друга при встрече, подражая любимцам.

Входили также в большую моду автомобиль и велосипед, создавались общества велосипедистов, и портрет первого автомобиля тоже украшал стену барского дома. «Поврежденный класс полуевропейцев» разводил собак, облаивал друг друга, обзавелся «колесами», играл в шарады, смеялся и вызывал на спиритическом сеансе дух какого-то испанца, который был причастен к инквизиции, а теперь горько раскаивался. В масть густопсовой эпохе безвременья рождались идеи, которые Л. Толстой «остранял» глазами курских мужиков. Эта тема была воспроизведена в ленинградском спектакле довольно точно. Режиссер показывал «два государства» внутри одного дома и старался не унизить явной карикатурой жителей «верхнего» этажа. Он пытался их как можно более очеловечить, особенно «отцов», наивно верящих в некие идеальные ценности, пусть и нелепые с точки зрения рационалиста. Как раз Вово — С. Сытник и Петрищев — И. Добряков, молодые кандидаты наук и циники, смеющиеся на спиритическом сеансе, показались режиссеру гораздо более отвратительными существами, чем наивный, «добрый», по-детски доверчивый Звездинцев — Е. Байковский, этакий павлин с выпученными глазами, или профессор спиритизма Кругосветлов, искренне верящий в тот бред, который он несет. А. Соколов играл профессора с увлечением, видя в нем прежде всего больного человека, для которого спиритизм был спасением, надеждой, выходом. Он ежеминутно оглядывался, стряхивал с себя каких-то чертей и действительно ощущал присутствие некой силы, которая владеет его разумом. С глубоким сочувствием рассматривал режиссер и того, на кого было направлено внимание всех спиритов, несчастного Гроссмана (Н. Мартон), который «вибрирует». Это, в сущности, тоже был глубоко больной человек, за умеренную плату готовый сделать «полную эпилепсию». С замечательным юмором и без всякой подчеркнутости изобразил Н. Вальяно эпизодическую фигуру «человека от Бурдье». Маленький чарли-чаплиновский человечек с огромным чемоданом, который гораздо больше его самого, тыкался от хозяина к хозяйке, из угла в угол, предлагая забрать у него платье. Но никому он не нужен, никто с ним не считается, в конце концов все привыкают {198} к этому нелепому сверчку. У него своя жизнь в спектакле: он засыпает, просыпается, следит за тем, что происходит в доме, становясь поневоле соглядатаем всей тамошней чепухи.

Глаза мужиков — из людской, снизу, взгляд «человека от Бурдье» — так сказать, сбоку. Тихий абсурд обычной господской жизни — так решается этот спектакль. А три мужика, как положено по канону, три разных, очень разных мужика посмеиваются, глядя на барское житье-бытье. Они даже и не осуждают его, как не осуждают дождь или ветер. Так заведено в природе. Подчеркивая социальную оправданность своего решения, отводя возможные упреки, режиссер спорит с Л. Толстым и возвращает на место финал пьесы, возвращает из первой редакции фразу горничной Татьяны: «Почему это господа так учены, а глупы и задорны, а мужики так неучены, а лучше».

Такая простота назидательности, даже проповеднику Л. Толстому показавшаяся излишней, вполне определяет строй спектакля: перед нами шутливое с островками сатиры повествование о разладе социального механизма, части которого крутятся сами по себе, не зацепляя и не сообщая друг другу дополнительного движения. Все это имеет прямое отношение к комедии Толстого, все это правильно, тут не с чем спорить.

Умеренный смех соединился с умеренной социальностью — возник «академический», правильный, вполне «юбилейный» и довольно скучный Л. Толстой.

И вдруг логически выверенный, расслабленный спектакль коснулся какого-то странного свойства пьесы, неожиданно открытого для себя и самим Толстым в ту святочную ночь, когда его дети и гости яснополянского дома разыграли комедию, найденную среди старых бумаг. Это открылось на гипнотическом сеансе: темная сцена засветилась, закрутилась бесконечными белыми хлопьями, новогодними огоньками, каким-то праздничным сумбуром и ералашем, и мы вдруг вспомнили, что комедия родилась на святках, что розыгрыш, устроенный служанкой на спиритическом сеансе, воскрешает отзвук давно забытой театральной эпохи. Вдруг пришла мысль о том, что и вся комедия «Плоды просвещения» — это русский карнавал, смеховое действо, введенное Толстым в нравственные берега и соединенное с враждебной духу балагана моральной проповедью. Вдруг вспомнился рассказ В. Лопатина и неучтенное, хотя очень важное для {199} понимания комедии то его место, где сообщается о споре вокруг Шекспира. Именно после репетиции комедии, когда Толстой неожиданно начал смеяться «чисто русским, мужицким, полным добродушнейшей искренности» смехом, он стал отрицать мировое значение Шекспира, говорить, что его пьесы устарели, потому что сейчас нужно в искусстве «разрешение волнующих вопросов жизни, новое знание, поучение».

Будем благодарны ленинградскому спектаклю за его минутное прозрение и обратимся непосредственно к комедии, в окончательной редакции завершенной почти одновременно с «Крейцеровой сонатой», «Дьяволом» в период вероучительства, борьбы с официальной церковью и других серьезных дел.

В статье Е. Поляковой «Истинная комедия», хорошей работе, посвященной сценической истории пьесы, сделана попытка беллетристическими средствами воспроизвести атмосферу, в которой рождался домашний спектакль. Беллетристика, что вошла в научную статью, была понятна: автор искал не только литературного, но и биографического, житейского объяснения загадки пьесы, вставшей как бы поперек основного русла толстовкой жизни и творчества «третьего фазиса». К фактам {200} семейного, домашнего веселья неофициального Толстого следует добавить иные моменты, освещающие не только радостную, но и конфликтную природу замысла, ту борьбу с «дьяволом» искусства, которую Толстой вел, завершая комедию «Исхитрилась!» как пьесу «Плоды просвещения». Его собственные дневники и письма, воспоминания участников яснополянского спектакля, дневники и письма Софьи Андреевны рисуют необычайно сложную духовную ситуацию, одним из отражений которой стала пьеса.

Жизнь уже давно превратилась в житие, в подвижничество, открытое всему миру. Исключительная серьезность сопутствует всем делам и замыслам. Отвергается господствующее искусство, отвергается господствующая мораль, строится новая христианская этика, освобожденная от лжи официальной церкви. Христос никогда не смеялся — так же трудно по произведениям, созданным в «третьем фазисе», представить смеющегося Толстого. Патетика жития, однотонность учения, отказ от всех привычных удовольствий, охоты, псарни, верховой езды, порой даже от музыки. Отказ, доводящий до внутреннего исступления, болезни. Желание пойти на концерт А. Рубинштейна, любимого пианиста, и невозможность пойти, потому что — с мужицкой точки зрения, — музыкант не является представителем «хорошего всенародного искусства» — эта душевная борьба, по воспоминанию Н. Кашкина, завершается нервным припадком.

За несколько дней до представления «Плодов просвещения» Софья Андреевна записывает в дневнике: «Вечером пришли дворовые и прислуга наша ряженые плясали под гармонию и фортепьяно. Это Таня все хлопотала и самой ей хотелось *глупого* (выделено С. Толстой) веселья. Она тоже и Маша нарядились. Но как только Маша вышла, мы с Левой ахнули. Она обтянула себе панталонами совсем зад — оделась мальчиком — и стыда ни капли. Чужое, глупое и бестолковое она создание». Напомним, что речь идет о двух дочерях, двух участницах домашнего спектакля, доставивших особую радость Толстому. Общее веселье ряженой дворни и господских детей, веселье карнавальное, описанное в «Войне и мире» торжественно, здесь оказывается «глупым». Софья Андреевна в этот день читает книжку французского философа под названием «Смысл жизни», в свете которой глупое веселье кажется ей еще более кощунственным.

{201} Толстой как будто бы способен смеяться еще меньше графини, пытающейся жить его идейными интересами. Но это не совсем так. 24 декабря Софья Андреевна записывает в дневнике: «Обедали весело, потом Левочка читал библию и смеялись многому». Смеялись, как можно понять по другой записи, над способом выражений вечной книги, над ее усложненной красивостью. Мир описывается Толстым новыми словами. Он вступает в борьбу с библией за точность описания. Но писатель знает силу «глупого» смеха, который графине недоступен. Он способен после того, как «слушал политические рассуждения, споры», выйти в другую комнату, где с гитарой играли и пели, и «ясно почувствовать святость веселья». Вот почему разрастается сюжет комедии. Подвигнутый живой жизнью, молодостью детей, святочным весельем, Толстой отдается подавленному замыслу. В нем вспыхивает с дьявольской силой огонь искусства, как старым наваждением, вспыхивает страсть героя «Дьявола». Он предается своей страсти стыдливо: наслаждаясь запретным плодом, он себя все время останавливает. Основные записи дней работы над комедией фиксируют два момента: «Вписывал все, что приходило в голову. *Странно художественным увлечен*». И рядом, часто в одной строке, постоянное чувство стыда за свое увлечение: «Спектакль, суета, бездна народу, и все время мне стыдно. Пьеса может быть недурна, но все-таки стыдно». «Исправлял ее [комедию. — *А. С.*], очень низкое и увлекающее занятие». «Занимался глупостями (вот оно откуда словечко Софьи Андреевны!), исправлял комедию». Толстой просит Черткова скрыть, что занят таким неприличным, несерьезным делом, никому не рассказывать об этом. Он пишет младшему Н. Ге: «Я помню вас, как вы смеялись, дописал комедию, и совестно». И так бесконечно — боязнь смеха как чего-то почти бесовского. «Мне же все время стыдно, стыдно за эту безумную трату среди нищеты». «Делали с спокойной совестью то самое, что осмеивается в комедии». Таково ощущение от домашнего спектакля по отношению его к миру, окружающему усадьбу.

«Плоды просвещения» — одна из последних вспышек чисто художественного гения Толстого, бунт театральной крови, которую он нес в себе и пытался заглушить. «Глупое веселье» вдруг озарило светом лучшие минуты жизни, отозвалось эхом дальних времен. И можно только Удивляться тому, что никто, кажется, не захотел еще {202} отметить бьющую в глаза общность самой ситуации спиритического сеанса с розыгрышами шекспировских комедий, например, «Двенадцатой ночи». Чисто карнавальная сцена, где ложная мудрость посрамляется и уничтожается смеющимися слугами, где подбрасывают бредовое письмо, на которое тут же бесподобно «клюют», где разыгрывающие откровенно хохочут рядом с воспарившим ввысь «дураком» и низвергают его на грешную землю.

Да, было точно замечено, что в толстовской пьесе, в отличие от классической модели, не слуга помогает госпоже, а госпожа помогает служанке. Да, не раз было отмечено, что Таня напоминает мольеровских субреток. Но за всем этим не отмечали, что пьеса Толстого насквозь проникнута усилием преодолеть Шекспира. Создать на той же основе, принадлежащей не Шекспиру, а народной смеховой культуре, новое моралите. «Остранить» карнавал глазами курских мужиков, внести в свободный «глупый» смех балагана нравственную проповедь и обрушить ее на «плоды просвещения».

Так понятая комедия сразу встает в ряд великих созданий Толстого. Так понятая, она раскрывает смысл известной вахтанговской записи, где он предлагает поставить «Плоды просвещения» по-новому, в духе, который потом воплотился в «Принцессе Турандот». Он хотел устроить «сцену на сцене», ввести зрителей в атмосферу яснополянской жизни, играть спектакль как бы в одной из комнат Ясной Поляны, то есть вернуть зрелищу «домашний», неофициальный характер, играть без грима, без костюмов, чтобы «все актеры со своим лицом». Вахтангов предлагал Станиславскому стать ведущим спектакля и, прежде чем начать играть собственно пьесу Л. Толстого, произнести перед зрителями речь. Намечая тезисы этой речи, он все время кружит вокруг «современного искусства театра», актера новой, единственно теперь возможной формы для «Плодов просвещения». Чутьем художника революционной эпохи, пересматривающей мировую культуру, он предчувствует, какой силы взрыв можно извлечь из комедии Толстого. Перечень ожидаемых побед режиссер заключает так: «Создана атмосфера величия спектакля в зрительном зале и на сцене… из комедии сделана мистерия».

Этому замыслу не суждено было сбыться. Комедия вплоть до постановки мхатовского спектакля находилась в запасниках русской классики. Спектакль Художественного {203} театра по многим параметрам был и остался непревзойденным, но по отношению к таящейся загадке пьесы революции не сделал, а театральную революцию, задуманную Е. Вахтанговым, как бы снял с повестки дня.

Ленинградская премьера, первая в цепочке юбилейных «Плодов просвещения», осталась рядовым спектаклем. Однако своими туманными огонечками, может быть, совсем и не связанными с воспоминаниями о домашнем яснополянском представлении на святках, она вновь напомнила о вахтанговской идее, о первородстве пьесы. В меру осторожный и расчисленный спектакль взывал к тому, кто эту театральную осторожность отбросит и почувствует особую природу «Плодов просвещения» — комедии, освященной мужицкой болью и толстовской проповедью.

## 3

Пора наконец говорить о «Холстомере». Об «Истории лошади», поставленной Г. Товстоноговым на сцене Большого Драматического театра в Ленинграде.

Толстой против переделок прозы восставал, даже молился за грешные души перекраивателей. Тем не менее театр приникал к толстовской прозе, как к живительному источнику. И в конце концов произошло так, что именно проза подсказала новые формы театра Толстого.

«Холстомер», классически нетеатральная вещь, созданная все в том же «третьем фазисе» толстовской жизни, за год до «Власти тьмы», дала непререкаемый образец театра Толстого 70‑х годов. Так же как «Власть тьмы» была основным событием «театра Толстого» в 50‑е годы.

Вопрос о взаимоотношениях театра и классической прозы имеет длительную историю. Крупнейшие русские прозаики, прежде всего Толстой и Достоевский, в принципе отвергали возможность «перекраивания», считая разницу между «скульптурной формой драмы» и «живописной» формой повествования непреодолимой. Немирович-Данченко, впервые приступая к работе над прозой Достоевского, тем не менее почувствовал, что тут таится неисчерпаемый кладезь новых театральных идей. В ночь после премьеры «Братьев Карамазовых» он писал Станиславскому, что «произошла какая-то колоссальная {204} бескровная революция… Все условности театра как собирательного искусства полетели; и теперь для театра ничто не стало невозможным… Я нахожу, что это революция не на 5, не на 10 лет, а на сотню, навсегда! Это не “новая форма”, а это — катастрофа всех театральных условностей, загромождавших к театру путь, крупнейшим литературным талантам».

Театральная история развивалась, однако, не совсем так, как представлял замечательный режиссер.

Мы знаем теперь, что радость приобщения театра к прозе очень редко была полной, что мысль Достоевского о соответствии определенной художественной идеи определенной форме искусства и невозможности идею эпическую адекватно передать в театральной форме — эта мысль бесконечно подтверждалась практикой.

Но так же подтверждалась дерзкая идея Достоевского, предложившего своему инсценировщику взять из романа «Преступление и наказание» только один эпизод и развить его драматическими средствами, соответствующими новой художественной идее. Предполагалось даже, с нашей точки зрения, некое кощунство над материалом, отсечение всех «живописных» повествовательных моментов ради высечения «скульптурной» идеи драмы.

Вторая половина двадцатого века не только на отечественной сцене прошла под знаком прозы. Упадок традиционной пьесы и традиционной инсценировки был повсеместным и разительным. Театральную энергию в большей степени рождала «не пьеса» — какая-то странная, гибридная форма, вбирающая прозу, драму, сценарий, достаточно просторная, чтобы вместить в себе пласт песенных текстов, разрядиться пантомимой и т. д.

Бесспорно, «свободные» инсценировки должны были усилить и усилили позиции тенденциозной режиссуры, так как освобождали ее от обязанности в пределах классической пьесы, путем особого распределения эмоциональных и смысловых акцентов выразить вчерашний и сегодняшний день. В инсценировке хозяйничала «любимая мысль» автора спектакля. В «лабиринте сцеплений» классического текста отбиралось только то, что «звучало».

«История лошади» — «свободная» инсценировка «Холстомера» — явилась тем редким случаем, когда «любимая мысль» режиссера отгадала сокровенную идею автора, когда тенденциозность современного театра совпала с могучей тенденциозностью Толстого.

{205} Не стремясь создавать подробный в деталях портрет спектакля, мы хотим лишь указать на ту почву, которая этот спектакль породила, и на те отношения, которые он утвердил в диалоге с русской классикой.

В спектакле Драматического театра в Ленинграде, поставленном Г. Товстоноговым, совершенно свободно сплавились стилевые тенденции современной режиссуры, опробованные на разном материале разными ее поколениями. Не забудем, что и сама идея постановки «Холстомера» и вся литературная разработка спектакля принадлежат М. Розовскому, писателю и режиссеру нового поколения. Г. Товстоногов своим талантом и художественным авторитетом утверждал, «узаконивал» эксперимент, вносил в него высокий дух традиций русской {206} театральной культуры, хотя швы и рубцы от «встречи поколений» просматривались в спектакле. Идея музыкального шлягерного «Холстомера», которая еще десятилетие назад вряд ли могла быть даже санкционирована театральным сознанием, была принята в середине 70‑х годов как не вызывающая сомнений форма бытования великих идей прошлого.

Музыкально-песенный пласт спектакля, вестник современного театра, в этой встрече с прозой Толстого воспринимался совершенно органично. Песенные тексты, стилизованные в духе любимой Толстым тютчевской лирики и прорезающие спектакль насквозь, дерзают обратился к зрителю с собственной проповедью, идущей параллельно проповеди создателя «Холстомера». И в этом не было наглости неофитов, а звучало стремление к равноправию в диалоге, желание ответить предельным напряжением современной мысли на предельную глубину, заданную в повести. Ощущение толстовской идеи, углубляющейся к самому грунту человеческой природы решающей главные вопросы жизни и смерти, вызвало огромную встречную энергию театра. Театра, стосковавшегося по этой предельности, по самим этим вопросам.

{207} Впечатление от «Истории лошади» в БДТ это прежде всего «глубоко личное» потрясение от грозной, забытой на сцене, неотступной, ничем не микшированной толстовской мысли, которая и в счастливом моменте рождения Холстомера, поднявшегося на дрожащих ногах, удивленно оглядывающего мир своей конюшни как подарок, и в пляске табуна и в бессловесной заплачке-стоне, что вырывается у Е. Лебедева — Холстомера, уже познавшего, каков мир на самом деле, и в самой гибели и даже после нее пытается уяснить сущность человеческого в человеке.

Театр охватил в повести Толстого весь его мир, саму суть его художественной натуры, непрерывно решавшей и перерешавшей на протяжении всех «периодов», «семилеток» и «фазисов» вопрос, есть ли стремление к добру, состраданию и красоте естественные свойства человека, а если есть, то как совместить их с законом смерти, уничтожения, как совместить их с законом табуна, животного и человеческого, отвергающего лошадь только за то, что она пегая.

В сопоставлении индивидуальных судеб людей-лошадей с «законом табуна» спектакль искал ту самую «скульптурную» идею, которая свойственна только сцене.

Одна из самых примечательных и, кажется, не отмеченных черт зрелища о жизни и смерти лошади была в том, что перед нами разыгрывали как бы любительский спектакль. Песни, записанные с голоса автора инсценировки, непрофессионального музыканта, хореография, которая носит подчеркнуто «самодеятельный», непоставленный характер. Любительский, наивный, «детский» характер носит и игра в лошадей, которую отнесли к самым ошеломляющим открытиям: дети постоянно играют в животных, и тот же Е. Лебедев, бывший тюзовец, изображающий и сейчас в концертах, как он играл собаку, как будто бы возвращался в родную, забытую стихию. Наконец, и решение пространства спектакля, сначала задуманного для Малой сцены, в сущности комнаты для нескольких десятков гостей, и только потом обретшего рупор Большой сцены, — это решение следы своего происхождения не стирало; игра строилась вся на виду.

Подчеркнутая простота, «непрофессиональность» выразительных средств понадобилась крупнейшему профессионалу современной сцены Г. Товстоногову, чтобы открыть театр Толстого, чтобы простейшими средствами {208} балагана и притчи бросить в зал простые идеи о жизни и смерти, о смерти мертвых и о бессмертии живых душ.

Характер откровенной игры заставлял вспомнить замечательный эпизод «Детства», где Николенька отвечает благоразумному мальчику: «Я сам знаю, что из палки не только что убить птицу, да и выстрелить никак нельзя. Это игра. Коли так рассуждать, то и на стульях ездить нельзя… Ежели судить по-настоящему, то игры никакой не будет. А игры не будет, что же тогда остается?»

Г. Товстоногов понятие игры просвечивает огромным смыслом. «История лошади» угадывала архаическую народную основу театра Толстого, скрытую за морализмом и вероучительством. И совершенно неожиданно это устанавливало близость Толстого и Шекспира. Одна из самых морализующих и тенденциозных вещей Толстого оказалась проникнута шекспировской объективностью.

Судьба Холстомера как бы отражена в системе многих судеб-зеркал, дающих представление о неоднозначности центральной идеи.

Рядом с историей лошади проживается жизнь князя Серпуховского, сыгранная О. Басилашвили вне всякой карикатуры, как вариант привычный и принятый среди тех, «кого называют людьми».

С той же предельной объективностью показана и судьба жеребца Милого, в котором М. Волков открывает потрясающую победительную, чисто животную и вполне человеческую радость бытия. И в этом захватчике с ослепительными зубами и полуоткрытым чувственным ртом, счастливом сопернике Холстомера, из-за которого его охолостили, есть тоже своя, особая мысль о мире, о жизни без мыслей, по зову инстинкта, вне всякой разъедающей рефлексии. И эту тему режиссер вслед за Л. Толстым не оставит на уровне животных. Г. Товстоногов превратит Милого в офицера, соперника князя, который не только сходно с конем грызет сахар, но награжден и тем же абсолютным и победным презрением ко всякой человечности и добру.

Судьба Холстомера отразится и в судьбе Вязопурихи (В. Ковель), ушедшей на первый же зов Милого. А потом В. Ковель сыграет француженку Матье, любовницу Серпуховского, а затем предстанет еще и в образе Мари, содержанки последнего хозяина Холстомера, в котором опять мы узнаем того же самого неистребимого Милого.

Во всех этих превращениях и перетеканиях животного мира в человеческий, одного образа в другой тоже {209} раскрывалась художественная идея, которую обретала повесть Толстого в пространстве сцены: воочию представал трагический, захватывающий неделимое единство всего сущего сложный лабиринт жизни, сотканной из бесконечных противоречий, сдерживаемых лишь «законом табуна».

«О, господи, опять пущай коней!» — тоскливым голосом конюха Васьки (Г. Штиль) начинается спектакль об истории пегой лошади, рассказанной Холстомером молодняку в конюшне перед смертью. Одинокий голос мужика перекликнется потом с таким же одиноким голосом Холстомера, когда из груди лошади вырвется не то стон, не то плач, не то крик изумления, радости и отчаяния. Этот голос будет противопоставлен «хоровому пению» табуна, его веселой, через край переливающейся силе.

{210} Толстой различал два типа пения, которые не спутаешь: пение грудью и пение горлом. В двух типах пения — два типа жизни. Голос Холстомера, тоскливый голос вечно готового к порке мужика, — это голос, идущий из груди. Застольная, лихая цыганщина табуна идет из горла: «Скорый конь да полночь гиблая — вот и вся тебе тут библия!» Сладость этого слаженного хора, этого безудержного, влекущего и страшного веселья, этого торжества сильных и одинаковых над «пегими» понята Товстоноговым как жесточайший закон жизни. «Правы были всегда только те, которые были сильны, молоды и счастливы, те, у которых было все впереди, те, у которых {211} от ненужного напряжения дрожал каждый мускул и колом поднимался хвост кверху». Глубоко расколотая голосовая партитура спектакля вскрывала и это, может быть, одно из самых сильных и глубоких противоречий жизни, открытых Толстым.

Иногда Холстомер Е. Лебедева не выдерживал тона толстовского поразительного спокойствия готового к смерти существа и начинал бурную проповедь. Лошадь «учила нас жить», и это было ненужным усилением, идущим, вероятно, от невозможности сносить унижение, которому подвергается человечья, лошадиная, мужичья душа. Но спектакль брал не этим напором. Свои лучшие минуты он праздновал тихо, в безмолвии, например тогда, когда Холстомер стоял в центре сцены — мировой конюшни — перед ним в долбленом бревне был насыпан овес, стояла кадка с водой. А в ушах начинал звучать голос Вязопурихи, ее тонкое сладострастное ржание, которому согласно и ритмично вторил победный рев Милого. Этот бесконечно смелый мазок был совершенно в духе искусства Толстого, писателя, описывающего жизнь самыми первыми словами.

В. Соллогуб, автор светских повестей и знаток хороших литературных правил, писал Толстому, прочитав «Историю лошади», о том, что «самое слово мерин уже неприлично, как неприятно слово кастрат. Оно прямой намек на детородные части. Слова сосцы, сосуночки, картины холощения и в особенности случки маменьки-кобылки с индуктором-жеребцом могут, пожалуй, пройти для конозаводчиков — но непосвященная публика поморщится…».

Не поморщилась.

С тем же бесстрашием, с каким повествуется о жизни и любви лошади, нам рассказывают и о ее смерти. Страх смерти, порог смерти, победа над смертью — одна из главных тем спектакля. Мы знаем со слов И. Бунина, как Л. Толстой в мартовскую сырую ночь, торопливо перескакивая через лужи на Девичьем поле, резко твердил ему «смерти нету… смерти нету». Мы знаем со слов самого Толстого, что такое «арзамасский ужас», когда кажется, что «ничего нет в жизни, есть только смерть, а ее не должно быть». Мы помним слова Горького о том, что философия Толстого выросла «на почве бесконечного, ничем не устранимого отчаяния и одиночества, вероятно, никем до этого человека не испытанного с такой страшной ясностью».

{212} Всем этим окрашена и жизнь Холстомера и его смерть. В ранней юности, отпав от табуна, как от недостижимого счастья, лучшая лошадь России предстанет перед своей погибелью совершенно одинокой, в том же затянутом серой холстиной безвыходном, глухом пространстве загона, стойла, конюшни, где начиналась жизнь под тоскливую песню пьяного Васьки. Жизнь начиналась в страшном неведенье, когда в ответ на жеребячье «и‑го‑го» следовало Васькино «пе‑го‑го». Поставив перед липом смерти Холстомера, отбывшего обычную мученическую, почти не знавшую радости жизнь — жизнь, принадлежавшую не богу и себе, а конюшему, Г. Товстоногов сопоставит старость лошади со старостью князя. Он заставит их по-лошадиному положить друг другу головы на плечи, человек пожалуется лошади — «как я устал жить». Это будет первый знак их предсмертной близости. А лошадиный, безрукий жест обнаружит чувство «сродства всего на свете», как никакая словесная проповедь.

Завершив исследование распавшейся жизни, с той же беспощадной суровой патетикой режиссер заставит героев осознать порог смерти и даже то, что случится после смерти, в мире без них. И тут постановщик не стесняется ни прямого указующего перста, ни открытого морализирования, обращенного прямо в зал. Стоит специально описать двойной финал «Истории лошади», чтобы оценить замысел спектакля.

Первое — смерть лошади. Привязанный к столбу, Холстомер получает удар ножом, нанесенный убогим Васькой. Алая лента крови хлынет из горла вниз, а в грубой холстине загона резко раздергиваются какие-то шторки, обнажая кровавые цветы, что вместе с бабочкой, порхающей над телом лошади, составят последнее земное видение Холстомера. С натуралистической точностью Е. Лебедев сыграет гибель животного, последние судороги тела, последние блестки гаснущего сознания. Вокруг Холстомера, завершавшего круг бытия от первого вздоха до последнего выдоха, стягивается узкий луч света, пока, наконец, он перестает доставать мертвое тело. Цикл завершен и, казалось бы, этой эффектнейшей сценой можно было бы закончить «Историю лошади». Зритель, приученный к такого рода эффектам, начинает долгую овацию. И тогда вопреки всем ожиданиям возникает другой финал, разрушающий сценическую иллюзию. Загорается свет, Е. Лебедев укоризненным {213} жестом останавливает аплодисменты, а затем резким движением ладоней как бы снимает с лица маску измученного животного.

И в полной тишине, уже от себя, от своего имени, он и Басилашвили, который еще недавно был князем Серпуховским, договаривают последние слова «Холстомера» о коже, мясе и костях лошади, что и после ее смерти сослужили службу людям и волчатам, и об останках князя, которые не пригодились никуда.

Этот выход из роли, этот брехтовский ход был опять-таки признаком новой театральной культуры. Но как глубоко брехтовское «очуждение» было связано и подготовлено тем полным пересмотром человеческих фетишей и мнимых ценностей, тем «остранением», которое произвел Толстой.

Задачи, которые стали решать постановки по русской классике, возрождали на новом этапе некоторые важные идеи корифеев советской режиссуры. Спектакль раскрывал не только уникальность данной вещи, но и ее единство со всем миром писателя (не просто «Холстомер», но и весь театр Толстого в нем, не просто «Месяц в деревне», но и весь театр Тургенева в одной пьесе). Режиссеры пытались прочитать театр автора в потоке истории. Идея «расширенного» чтения имела разные последствия. Но для толстовского спектакля она была органичной.

В этом плане «История лошади» являет сплав художественных традиций, привитых на сцене толстовской повести. Опыт искусства двадцатого века — от яростной социальности Брехта до форм трагедийного западного мюзикла, осердеченного и соединенного с исконно русским психологизмом, детская игра, воспоминание об античном хоре, русском балагане, приемы эстрадного шлягера — все соединилось в одном спектакле. Г. Товстоногов брал богатство везде, где оно лежало, не зная границ «своего» и «чужого», которые так относительны в искусстве. Он брал черновики старых и новых театральных идей, не чурался дилетантизма М. Розовского, бросал в свой тигель разные формы, традиции и приемы, обновлял привычное для себя бытовое пространство изобразительной метафорой Э. Кочергина, художника нового поколения… Умудренный разнообразным опытом, имея за душой свое слово к людям, которое цементировало этот необычайно пестрый сплав, Товстоногов осуществлял тут миссию посредничества: театральные искания {214} двух десятилетий, разных поколений обретали в «Истории лошади» черты классической завершенности.

Такой культурный контекст спектакля по классике потребовал обновления привычных форм театрального письма. «История лошади» развивается сложно — неторопливость толстовской речи вдруг озаряется яркими вспышками метафор, начиная с метафоры мироустройства, сотворенной Э. Кочергиным, и завершая детской алой лентой, что струится из горла зарезанного Холстомера. Метафоризм тут возникает, как сказано в заметках Б. Пастернака о Шекспире, следствием недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. Когда из вереницы серых дней надо выделить мгновенья счастья, какой-нибудь зеленый луг, на котором играл в детстве, или несколько секунд упоения победой на скачках сладость этих секунд приходится озарять мгновенными вспышками метафор, той самой «скорописью духа», которая дарована творцу.

Важно понять, что эта скоропись духа, заново творящая «театр Толстого», возникла в «Истории лошади» как синтез театральных идей целого периода: она вобрала в себя коренные идеи русской режиссуры минувших десятилетий и поиски новейших поколений художников.

## 4

Диалог с русской классикой — это не только открытие нового смысла старой пьесы. Мы постигаем еще и личность великого человека, то, что Толстой называл «единством самобытного нравственного отношения автора к предмету», которое цементирует мир художника. Так возникли в 70‑е годы спектакли о Пушкине, Гоголе, Островском, Блоке. Так возник в конце десятилетия спектакль «Возвращение на круги своя» — работа режиссера, в середине века открывшего для новой жизни «Театр Толстого», и принципиальная работа выдающегося актера, пришедшего к Толстому с огромным художественным и человеческим опытом, опытом XX века.

Игорь Ильинский играет Льва Толстого. Играет последний акт жизненной драмы, последние дни «третьего фазиса», завершенные уходом из Ясной Поляны и освобождением. Ильинский играет не портретное сходство, хотя и оно порой поражает. Ему не приходится заботиться о возрасте: почти ровесник яснополянского мудреца, {215} это он сам вместе со своим героем с предельной осторожностью, как ходят только старики и дети, ощупывает землю, по которой идет. Это его собственный ни с чем не сравнимый альтовый голос старости, как натянутая струна, звенит и проникает нам в сердце. Ильинский постигает главное: светоносность отважного духа и мысли, способных перед последней чертой, перед этой самой родной сырой глиной, с удавкой, стянутой на горле домом, учениками и всей империей, бесстрашно обдумывать важнейшие вопросы своей жизни, в которую, как в зеркало, смотрится человечество. Так подготавливается уход из Ясной Поляны — поступок не житейский, не бытовой, не семейный (как кажется обитателям усадьбы), поступок социальный, нравственный, литературный, если хотите. Высшая точка высокой судьбы.

Толстой Ильинского рассказывает домашним историю мужицкого горя. Долго и подробно говорит он о том, как пала лошадь у Митрича, как повез он ее хоронить, одолжив лошадь у соседа, как снял подковы, одна из которых была расколота, а другая целая, наконец, как свисала, пока везли, лошадиная голова с телеги до самой земли. Толстого прерывают. Подробности кажутся всем совершенно ненужными. Но он упрямо и настойчиво рассказывает до конца. Он уважает человеческое горе. Он знает, что истина без подробностей ничего не стоит, что библия «бессмертна не своим замыслом, а своими подробностями».

Актер играет Толстого с той степенью внимания к «подробностям» его духа, которая была свойственна самому писателю, характеру его неотступной, въедливой, всепроникающей мысли.

Теперь уже Ильинский, не испытывает, как когда-то, раздвоения личности — ни в себе, ни в своем герое. «Противоречия Толстого» оказываются формой преломления в писателе расколотого мира. Актер этих противоречий не боится, бесстрашно идет им навстречу. Он знает главное в Толстом — инстинкт правды.

Когда Ильинский появляется на сцене из темноты, театральный прожектор прокладывает ему световую дорожку, чтобы актер нашел путь к зрителю. Так же вел самого Толстого свет истины.

Человек переживает в жизни три фазиса, перед нами — последний. Б. Равенских, как и Г. Товстоногов в «Истории лошади», создает ситуацию порога, ставит {216} Толстого, как и он своих любимых героев, перед последним испытанием.

Э. Кочергин стал художником этого спектакля не случайно. Связь двух центральных событий театра Толстого 70‑х годов, возникшая и через родство их пространственного решения совершенно закономерна. Художник создает на сцене Малого театра ограничивающее усадьбу деревянное полукружие из разновеликих тоненьких досок, как бы продолжающихся голыми длинными стволами деревьев, цепляющих друг друга сучьями в вышине. Единственный выход — ворота по центру, за которыми чернеет темное, набухшее грозой пространство. Именно оттуда, будто из вечности, неспешно ступая, с посохом в руке впервые появится Ильинский — Толстой. Замкнутый, глухой мир, в котором существует гений, неожиданно напомнит тот загон для лошадей, что сотворил Кочергин для «Истории лошади». Там под песню пьяного и несчастного придурка завершалась мученическая жизнь лучшей лошади России. Здесь истончается, уходит, как вода в песок, жизнь создателя «Холстомера».

Несколько раз Толстой останется наедине с залом, на наших глазах сочиняя и вслух проговаривая историю гибели матерого волка, загнанного и прижатого охотниками к крутому обрыву. История облавы и смерти идет параллельно с уходом самого Толстого из Ясной Поляны. Огромным усилием творческой воли артист заставляет и это чисто литературное и очень открытое сопоставление зажечься светом истины.

«Возвращение на круги своя» — притча о человеческой свободе, о жизни и смерти, о последнем выборе, перед которым оказался гений России, отлитая Ионом Друцэ в форму «драматической баллады».

Б. Равенских порой пытался разрешить труднейшую постановочную задачу привычными средствами арсенала спектаклей «из жизни замечательных людей». И тогда появляются умильно-бессодержательные беседы Толстого с нищим или возникают перед писателем почтительные «пейзане». Поэтизация народной жизни и быта, открытием которой была отмечена «Власть тьмы», здесь отзывается сентиментальностью, совершенно чуждой духу Толстого. Той же слащавостью, порой, исполнены сцены бесед Толстого со своими литературными помощниками: гладкопись формальных вопросов, добродушие ответов ослабляет напряжение писательской мысли.

{217} Ильинский выламывается из этого стиля: «матерому волку» не нужен сироп подобострастного почитания. Заточенный в родном доме, чуждый своим детям, жене и ученикам, оглушенный выстрелами сторожа Ахмета, что охраняет его лес от крестьян, Ильинский — Толстой мучительно жаждет одиночества, чтобы додумать свои последние мысли. Признаемся, давно не видели мы на сцене такого бесстрашия и свободы в обсуждении последних вопросов человеческого бытия.

Домочадцам кажется, что старик сходит с ума. Они вызывают для освидетельствования профессора-психиатра из Петербурга. С этим эпизодом в спектакль входит важная тема русской литературы, начатая Грибоедовым.

«Левочку никто не знает, как я. А он больной и ненормальный человек» — простодушная запись Софьи Андреевны во многом объясняет пьесу «И свет во тьме светит», эту автобиографическую исповедь. «Да, пусть я сумасшедший, я не могу так жить», — говорит герой драмы, alter ego Толстого, своей жене. Здесь семейная драма того, кто не принимает мироустройства, не понимает, что «ведь это у всех и за границей и везде» оборачивается {218} приговором — сумасшедший. В госпиталь «на испытание в отделении душевнобольных» силком тащат молодого князя Бориса Черемшанова, отказывающегося идти убивать людей. «Тащат в отделение бешеных — человека, жизнью своей отстаивающего истину», — вот она, как мрачно шутит доктор, — «последняя инстанция», куда апеллирует «здравый смысл» против истины. Отзвуком этой страшной сцены в госпитале становится экзамен на разум, что сдает старый писатель в спектакле Малого театра. Он сдает его со всепонимающим достоинством. Он кротко беседует за столом, покорно играет в шахматы, складывая в карман черной просторной блузы выигранные фигуры. И только один раз, отведя экзаменатора в сторону, с пугающей и властной силой Толстой — И. Ильинский произнесет: «Жить на свете стало тяжело».

Семейная драма Толстого: сорок восемь прожитых вместе лет, горечь утрат, счастье полного понимания — и разрыв, пропасть, одиночество в последний час. Софья Андреевна (Т. Еремеева) преисполнена состраданием к неведомой и уже недоступной ее пониманию драме, что совершается в душе Толстого. Ей кажется, что муж отпал от семьи, а он отпал от мира. Она представительствует от имени земного порядка, закона, семьи, требует показать ей текст завещания, потому что она жена Толстого «перед людьми и богом». В ответ на эту мольбу Толстой — Ильинский сформулирует мысль такой простоты и ясности, которые заново осветят все строение роли, пьесы и спектакля: «Мои слова и мои мысли есть суть свободы моей, и я защищу их перед кем бы то ни было».

Это совсем не означает, что Ильинский играет Толстого высокопарно или однотонно. «Он человеком был» — гамлетовскими словами только и можно передать особый склад живого образа, взгляд спрятанных за мохнатыми седыми бровями по-волчьему зорких глаз, подвижность острого ума, прицельную мягкость юмора и, главное, совершеннейшую нестандартность литературного и житейского поведения, всего склада мысли, действительно обнимавшей мир!

В том, как «эксцентрически» закидывает старик голову набок, зажмурив один глаз, и ест надоевшую овсянку, в том, как слушает он, потрясенный, музыку Шопена, в том, как гладит будто наклонившегося к его рукам коня Делира, в том, наконец, как свободно, просто {219} и хорошо встречает свой смертный час так, как встречают его старые крестьяне, подставив лицо последнему лучу уходящего солнца, — во всем видна жизнь, как она есть, в крайностях, мучении и счастье.

У Е. Вахтангова есть запись, относящаяся к старику из толстовской «Сказки об Иване-дураке»: «Древний, древний, двухсотлетний старик. Белый, с длинною-предлинною бородой, с восковыми руками, как у святых. Мудрый. С живыми глазами. Все видит. Все преломляет через юмор. Смотрит прямо в глаза… Он слушает Мир. Слушает его в себе. Слушает все, что прожил за долгую жизнь. Покой. Глубокий и содержательный».

Так слушает мир герой И. Ильинского.

Над деревянным полукружием усадьбы высятся голые стволы деревьев. Их сучья тянутся друг к другу, как бы образуя терновый венец. Узенький луч прожектора вырывает из темноты сцены лицо Толстого, запрокинутый лик человека, готового вернуться «на круги своя». Всматриваясь в это пылающее лицо, невольно вспоминаешь, как в поисках корня раскладывали по складам слово «человек»: чело‑век, чело‑века. Так играет, так постигает дух Толстого Игорь Ильинский.

# **{221}** Глава седьмаяФ. М. Достоевский

Перед началом спектакля «Преступление и наказание» в Театре драмы и комедии на Таганке в зал можно войти только через ближайшую к сцене дверь. Поток зрителей, направленный в единственно открытое узкое русло, вдруг будто споткнулся. Справа в углу просцениума, в упор, так что не отвернуться, в жалком тесном закутке — два женских трупа. Одна из убитых распластана на полу, другая — будто сползла по стене. На лица убитых наброшены полотенца, испачканные в крови. Дверь, ведущая в каморку, тоже заляпана кровью, на полу в беспорядке разбросаны какие-то старые журналы.

«Литература» была опрокинута в один миг. Будто ничего еще не было, и театр попросту, с абсолютного нуля начал рассказывать о том, как убили двух ни в чем невиновных женщин. Они находились в непосредственной близости, хоть дотронься. Можно было рассмотреть высокий старушечий ботинок и складки чуть задравшейся юбки. Но в упор смотреть было невозможно — страшно смотреть прямо в лицо насилия и смерти.

Заняв свое место, можно было увидеть всю сцену. Она была совершенно пуста. Контраст между пугающим темным пространством и комнатенкой, прилепленной в углу на авансцене, был тревожным. Потом погас свет и в той же двери, через которую вошли мы, медленно приоткрыв ее, освещенный прожектором, появился высокий молодой человек в черном распахнутом пальто, с длинными волосами, чрезвычайно неприятным и одновременно завораживающим лицом.

Так начинался спектакль по Достоевскому, один из тех, что завершал театральное десятилетие.

## **{222}** 1

Предостережение Достоевского о том, что есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в форме сценической, введенное в театральный обиход к середине 20‑х годов, уже тогда никого не могло смутить, во всяком случае, в отношении самого писателя. Не то что отрицать сценичность Достоевского, но даже обсуждать этот вопрос было занятием бессмысленным после того, как его проза давно уже существует как факт театра. Исследователи в основном доказывали исключительную театральность Достоевского. Однако театральность не есть сценичность, и тяготение прозы Достоевского к театральным атрибутам еще совершенно не решает проблемы сценичности его произведений. Более того, именно в связи с обширным опытом театрального освоения прозы писателя можно указать на все ширящуюся пропасть, отделяющую мир Достоевского от того, как его воплощают порой на сцене. Чем больше обнаруживается второстепенных и внешних точек соприкосновения между писателем и театром, чем искуснее «перекраиватели» сочиняют новые формы и правила, долженствующие уловить основную художественную идею Достоевского, тем разительнее несовпадение в главном, внутренне существенном и всеопределяющем принципе, который заключается, как известно, во «множественности дверей», только в своей совокупности открывающих у Достоевского путь человека к истине.

Мир прозы Достоевского, называемый то идеологическим романом, то романом-трагедией, то полифоническим романом, вступал в глубокое противоречие с исходным принципом драмы как формы искусства. М. Бахтин, с именем которого связана наиболее подробно разработанная теория полифонического романа, резко и недвусмысленно предупреждал театр, указывая на кардинальное различие основного художественного принципа Достоевского и внешне наиболее близкой ему формы драмы: «Драма по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многопланной, но не может быть многомирной, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета». Можно теоретически оспорить Бахтина, и в последнее время такие попытки неоднократно производились, но практика театра подтверждает его наблюдение. Достоевский на сцене чаще всего {223} был и продолжает оставаться «монологистом», зрителя к нему обычно вели и ведут только через «одну дверь». Приходится признать, не впадая в отчаяние, что структура прозы Достоевского ставит предел возможностям театра. И только понимание этого разрыва дает нам право рассматривать театр Достоевского 70‑х годов как особый культурный феномен.

Второй и не менее трудной проблемой в театральном освоении Достоевского оказывается соотношение психологизма писателя, его способа видения человека с актерскими приемами, как они сложились в русской театральной традиции. Уже в спектаклях Немировича-Данченко эта проблема выявилась достаточно остро: навыки психологической игры, нажитые в чеховских спектаклях, должны были быть пересмотрены. Уже тогда у критиков спектакля МХТ возникло сомнение в верности общепринятой идеи о том, что творчество Достоевского является благодатной почвой для психологического театра. В наше время не один раз указывали, что в строгом смысле слова Достоевского вообще нельзя назвать художником-психологом. И это — не парадокс. Психология сама по себе действительно не занимала писателя. Психологический анализ у Достоевского всегда был вторичен и обусловлен, подчиняясь проблеме человеческого страдания и его связи с общим смыслом жизни. Психологизм у Достоевского носит всегда побочный, второстепенный характер, а логика страстей уступает место «страстям логики», бесчисленным идеям, бытующим в мире и подчиняющим себе всего человека. Достоевский не был занят созданием характеров и типов, внутренне завершенных и законченных. Впечатления многих исследователей Достоевского о том, что не образы людей, каждый со своим внутренним средоточием, движутся перед нами в его произведениях, но ряд теней чего-то одного, как будто различные трансформации одного рождающегося или умирающего духовного существа — эти впечатления сильно осложняют идею сценичности Достоевского. Способность автора «Братьев Карамазовых» в личном и конкретном описывать и передавать сверхличное, приобретающее самостоятельный смысл содержание — этот особый тип психологизма почти недоступен сцене, актеру, и недаром даже великие мастера, соприкасаясь с героями Достоевского, мучились несовместимостью обычного опыта нормальной человеческой натуры и ее душевного аппарата с духовным материалом прозы писателя.

{224} Это можно проследить, начиная с Орленева и кончая нашими современниками. Когда на рубеже 70‑х годов вышли несколько спектаклей и фильм по «Преступлению и наказанию», в журнале «Искусство кино» были опубликованы довольно обширные интервью с главными исполнителями. Сквозной нотой в них прошло признание в какой-то неслыханной трудности совмещения себя с ролью. Не годился весь актерский опыт, навыки и приспособления школы психологического вживания в роль. Актриса, играющая Соню, могла, допустим, после долгих поисков найти основную краску характера в предельной сдержанности героини. Но ей совершенно неясно было, как сочетать эту сдержанность с реальной жизнью блудницы, которой еще отведена роль носительницы христианских идей. Актеры подробно и подчас замечательно интересно обсуждают тонкости душевной жизни, физического самочувствия, детали внешнего облика персонажей (один из них — в кино — смог «понять» Порфирия только тогда, когда стал сниматься босиком, другой — на сцене — когда «почувствовал» толстое брюшко следователя), но перейти от «характера» к идее, определяющей духовный мир человека, понять и выразить сверхличное, скрытое за реальным, конкретным образом — на такого рода пробу почти никто не отважился, даже на бумаге.

Соотношение идеи и человека у Достоевского оказалось настолько непривычным, настолько идея поглощала «характер», что подлинное проникновение театра в мир героев писателя могло происходить и чаще всего происходило лишь в случае уникального совпадения самой идеи характера с личностью актера-творца. Театр Достоевского взывает к особому актерскому типу. Недаром Г. Товстоногов берет для своего Мышкина никому не известного, отвергнутого театрами актера, через которого только и мог быть явлен с такой потрясающей силой «Идиот» в 1957 году в Ленинградском Большом драматическом театре. Может быть, поэтому «Брат Алеша», пьеса, сделанная В. Розовым, казалось бы, просто по совету Достоевского («другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод для переработки в драму»), даже в постановках лучших наших режиссеров в 70‑е годы не могла передать идейного напряжения «Братьев Карамазовых». В распоряжении театров не оказалось актерской личности, способной воплотить {225} «русского праведника» так, как это сделано было Смоктуновским (да и то, надо сказать, явление это было единичным, не могло эксплуатироваться, и многие дальнейшие облики актера чаще всего были лишь вариациями уже неповторимого князя Мышкина).

Актеры прекрасно знают, что такое аналитика души — и в этом плане Достоевский осваивается прекрасно. Но почти недоступна современной сцене полнота выражения духовной проблематики «русских мальчиков» Достоевского, решающих в каком-нибудь Скотопригоньевске вековечные вопросы человеческого бытия. Несоизмеримость постигнутого театрами в воплощении Достоевского с объемом его собственного мира (в какой-то степени обычная в диалоге с классикой) коренится, нам кажется, в принципиальной непереводимости основных художественных идей писателя на язык сцены. Это приводит к обедненности театральных изданий Достоевского.

Тут нет никакого умаления или тем более обвинения театру, но есть понимание его границ и возможностей, во многом обусловленных, вдобавок, еще и характером отношений части нашей критики с Достоевским. Мышление антитезами, сведение диалектики Достоевского к статическому единству, подмена духовного восхождения и развития в мире писателя цепью духовных срывов, акцентировка какой-нибудь одной черты, одного голоса, снимающего диалогически напряженный мир (или злой гений, жестокий талант или «великий гуманист») — все это не могло не отразиться на театре. Напомним, что Ю. Завадский счел необходимым в 1969 году предварить свой спектакль по Достоевскому страстной, патетической речью, в которой сокрушал тех, кто считает писателя певцом безнадежности и отчаяния. Апология писателя, вызвавшая в свое время удивление некоторых критиков, была объяснима только в историческом контексте отношений нашей культуры с Достоевским. В этом же контексте объясним и новый характер театра Достоевского 70‑х годов.

## 2

Восстановление Достоевского в театральных правах началось в середине 50‑х годов и проходило внутренне весьма драматично. «Примирение» с писателем происходило вначале на почве «обличения среды», которая {226} уродовала, ожесточала и губила его героев. Отсюда вырастали гуманизм Достоевского, защита «униженных и оскорбленных», «бедных людей» и т. д.

«Театр имени Ермоловой в духе традиций нашей театральной культуры объясняет свершения в судьбах персонажей Достоевского социальными причинами. Студент-нищий в убийстве старухи видит выход из тупика. Но этот типичный анархический бунт развенчивается самим же Достоевским. И это не выход! Выхода нет — такова окончательная мысль Достоевского». Привожу это рассуждение критика 1957 года об одном из самых первых спектаклей по Достоевскому новейшего времени, где с наивной откровенностью намечен путь «первоначального примирения» с Достоевским и программа игнорирования того «выхода», который предлагал писатель. Вся сложная и глубоко противоречивая христианская проблематика, вне которой Достоевский не мыслим, не только не обсуждается, но вообще в расчет не берется. Когда тот же Завадский в финале «Петербургских сновидений» на фоне бесконечного синего пространства даст огромное золоченое распятие и поведет к нему Раскольникова — этот финал вызовет протест даже тех, кто во всем остальном принимал спектакль. «Финал с бутафорией распятья вызывает религиозное чувство не более, чем реставрация старинных соборов как памятников архитектуры» — так констатировал критик конца 60‑х годов разрыв между писателем и зрительным залом, пропасть огромной глубины.

В 60‑е годы интерес к Достоевскому был усилен появлением нового издания старой книги М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Выход этой книги в начале десятилетия имел серьезные последствия: мы приобщались и приучались к новому осмыслению процесса функционирования культуры. Отныне цитаты из М. Бахтина, ссылки на его работы становятся «общим местом» гуманитарных дисциплин, и если учесть, что «общие места» в любой культуре не случайны, что в них по-своему проглядывают устремления времени, станет понятным, как впору пришлись идеи философа из Саранска.

Театр 60‑х годов приобщился к бахтинским идеям с опозданием, пришел тогда, когда из открытия они превращались в расхожую интеллектуальную монету, что часто бывает с боевыми философскими книгами, какими, конечно, и были работы М. Бахтина.

{227} На сцену влиял, скорее, не конкретный смысл идей ученого, а общий свободный дух и раскрепощенность мысли, сквозившая в каждой строке его книг. Театры могли тут воспринять духовный масштаб Достоевского, уровень и характер его центральной идеи о мире и человеке. Что же касается непосредственного влияния идей М. Бахтина, то никакого практического применения в театре они найти не могли, о чем и было предупреждено в самой книге о поэтике Достоевского. Режиссеры объявляли, что они строят «полифонический спектакль» или карнавализуют действие, но это чаще всего был лишь словесный маскарад, не обеспеченный перестройкой всей природы театра, как это должно бы быть, если следовать прямой сути бахтинских концепций. Первые критики «Петербургских сновидений» верно почувствовали источник, откуда питался спектакль: «Не может быть плодотворным десятиголосый Достоевский», — в этом «антибахтинском» выпаде была правда наличного опыта театра.

В связи с юбилеем Достоевского в начале 70‑х годов вышли тома «Литературного наследства», было начато издание полного собрания сочинений писателя, опубликованы монографии и исследования, поднявшие на новый уровень нашу филологическую мысль.

Все это возвращало Достоевскому его единственность в русской культуре. И театр должен был отреагировать на это.

Очень характерным для начала 70‑х годов было «Село Степанчиково», поставленное в Ленинграде В. Голиковым. Режиссер вводил в спектакль фигуру по имени Сноска, которая делилась со зрителями таким, например, сногсшибательным открытием, почерпнутым из ранней работы Ю. Тынянова: оказывается, Фома Фомич Опискин пародирует Гоголя времен «Выбранных мест из переписки с друзьями». И хотя Сноска в чисто театральном плане была нестерпима со своим стремлением произвести за зрителя работу, которую он должен проделать сам, тем не менее новая тенденция была очевидной: театр пытался расслышать голос Достоевского во всей конкретности его литературной судьбы.

Однако развитие сценических идей шло довольно прихотливо и не совпадало с движением литературоведческой мысли. На протяжении десятилетия стало ясно, что бахтинские идеи отходят для людей театра на второй план. Авторитетными становятся иные имена, остававшиеся {228} в предыдущее десятилетие в тени и только набиравшие силу. Так в 70‑е годы возник «феномен Ю. Карякина», в лице которого сцена обрела не только активного публициста, истолкователя Достоевского, но и человека практического действия. После серии журнальных выступлений, предисловий к изданию книг Достоевского, наконец, собственной книги о «Преступлении и наказании», выступлений острых, громких, вызвавших журнальную полемику, от «слов» критик перешел к «делу». Не будет преувеличением сказать, что многие значительные спектакли по Достоевскому в 70‑е годы сложились под влиянием Ю. Карякина или на основе его инсценировок. В. Фокин ставит «по Карякину» в «Современнике» «Записки из подполья» и «Сон смешного человека». Ю. Любимов в Театре на Таганке ставит пьесу Карякина, которая в большей степени инсценирует его книгу «Самообман Раскольникова», нежели роман «Преступление и наказание».

Тот факт, что театр поменял кумиров и место М. Бахтина занял Ю. Карякин, характерен для истолкования Достоевского на сцене 70‑х годов: театр был подчинен острой, талантливой и насквозь «монологической» тенденции, использующей Достоевского в целях прямой философской пропаганды. Ю. Карякин предложил критические, а потом и сценические разработки «Записок из подполья», «Преступления и наказания», «Сна смешного человека», «Бесов» — высших точек художественного осознания мира у Достоевского. Своей книгой о Раскольникове, а затем и спектаклем на Таганке он отодвинул влиятельную идею среды как источника преступления Раскольникова, сосредоточившись на феномене самообмана. Он попытался понять наследие Достоевского в контексте исторического опыта середины XX века: его интересует не столько сам Достоевский, сколько те метаморфозы, которые претерпели его идеи и пророчества в истории. Поэтому так силен в работах критика полемический пафос, дух опровержения и дискуссии.

Работами Карякина и всей его театральной деятельностью правит еще и воинствующий просветительский пафос. В середине 60‑х годов Достоевский пришел в школьные программы, и автор «Самообмана Раскольникова» сильно обеспокоен угрозой плоских толкований текста писателя, могущих повлечь за собой вреднейшие идейные последствия для массового сознания. Недаром Ю. Любимов ставит в фойе Театра на Таганке школьную {229} парту, обтекая которую, поток зрителей идет в зал через «первую дверь», а завершается спектакль цитатой из школьного сочинения, взятой из той же книги Карякина.

Театральные истолкования Достоевского в 70‑е годы, с большой помощью автора «Самообмана Раскольникова», лишились даже намека на pro и contra, на полифонию равноправных идей. Достоевский стал небывало целеустремленным и актуальным, автором.

Главной же мыслью этого автора стала совсем не идея бессмертия души человеческой (как он сам полагал), но прежде всего идея «русского сверхчеловека», впервые изложенная Достоевским в романе «Преступление и наказание».

## 3

О «Петербургских сновидениях» в постановке Ю. Завадского существует богатая и серьезная литература. Спектакль этот кажется сейчас хрестоматийным, его противоречия размыты в дымке времени. Между тем работа Завадского, возникшая в Театре имени Моссовета «под занавес» 60‑х годов, несла на себе не только печать своего дня, но и гораздо более отдаленных театральных десятилетий, современником которых был режиссер. Совсем не случайно «Петербургские сновидения» были посвящены Вахтангову.

Спектакль пытался оживить высокую романтическую традицию в понимании театра Достоевского. При всей жестокости жизненного материала, предложенного писателем, режиссер каким-то образом сумел разыграть конкретный кровавый сюжет в условном плане. Ю. Завадский ощутил как бы мифологическую основу «Преступления и наказания»: идея непрерывно возрождающегося бытия, неостановимости человеческой мысли, обнимающей мир, — вот что открывалось в «Петербургских сновидениях».

Противоречие, которое подспудно влияло на течение спектакля, заключалось в характере инсценировки С. Радзинского. Она была сделана в середине 50‑х годов для Театра имени Ермоловой. В спектакле ермоловцев роман Достоевского прочитали чисто сюжетно: была сыграна уголовная драма убийцы, познавшего крах своей идеи (один из критиков в гриме Раскольникова — Якута, в характере его «зачеса» увидел даже намек на {230} главаря третьего рейха!). В инсценировке и в спектакле не было и не могло быть раскаяния и возрождения Раскольникова — пьеса строилась на детективной основе, явкой убийцы с повинной к поручику Пороху действие завершалось.

Инсценировка 1969 года для Театра имени Моссовета претерпела важные изменения. Впервые за длительный период в театре попытались прочитать эпилог «Преступления и наказания», вместе с которым в спектакль вошла и совершенно новая проблематика. Театр задумался над тем «выходом», который предлагал Достоевский, поэтому и возникло распятие в финале, столь обескуражившее критиков. Надо сказать, что финал этот действительно не был органически связан с характером инсценировки. Позднее А. Васильев, художник «Петербургских сновидений», в очень интересной и тонкой по анализу внутреннего подхода к Достоевскому статье напишет: «Финал возник уже в конце работы над спектаклем. Появление распятия на фоне слов чтеца, рассказывающего о последнем сне Раскольникова, в сочетании с интересной музыкой подсказали решение финала». Декоративная природа замысла видна тут довольно отчетливо. Для того чтобы сыграть такой финал не декоративно, то есть принять как возрождение героя духовный процесс эпилога, считать его действительной точкой отсчета, а не ненужным идеологическим привеском, надо было бы изменить сознание зрителей. Этого, конечно, не произошло, финал был отвергнут, принят как декоративное украшение, показавшееся некоторым критикам чисто эстетским.

Угроза эстетизма не была мнимой. Она коренилась прежде всего в том, как играл Раскольникова Г. Бортников. Перед нами был юный, романтический, в меру вдохновенный, в меру расчетливый красавец, в котором одни видели «теоретика атомного века», другие — наследника шиллеровских мечтателей. Раскольников носил свои лохмотья с вызывающим благородством, комплекса нищего студента этот Раскольников не знал никогда. Эгоцентризм героя, в котором постановщику спектакля виделся корень всех зол, был тоже эстетической природы: Раскольникова окружали монстры, скопища уродов, рожденных в сыром колодце бредового города. Их он и вызывал на бой.

Тонкий, стройный, гибкий красавец с растерзанной душой поднимался наверх, в комнату старухи-процентщицы, {231} и начиналась схватка, напоминающая сражение сказочного героя с Кащеем. «Когда Раскольников втягивает ее [старуху. — *А. С*.] в глубь квартиры, а она отталкивает его, это выглядит почти как единоборство равных сил, так сгущена в этом облике отвратительность зла… Рухнувшее тело старухи вызывает вздох облегчения». Это — свидетельство внимательного критика. Сочувствие такому Раскольникову было обеспечено изначально: зритель выбирал между красотой и безобразием. Что же касается «безобразной мечты», взлелеянной Раскольниковым, то здесь, по традиции, герой был ориентирован {232} вовне, решал не столько собственные духовные проблемы, сколько общий вопрос борьбы против зла в мире. Этот Раскольников был движим чувством отвращения к безобразному. Чувство красоты не позволило ему исполнить «оригинальную идею» без страданий. То, что эти страдания проистекают от самой идеи преступления, то, что герой в романе, как о высшем блаженстве мечтает об этих страданиях и чаще всего не находит их в своей душе (это преступление без наказания и есть бездна, в которую заглянул Достоевский при решении своего «центрального вопроса» о бессмертии души человеческой) — все это осталось в стороне.

В полном согласии с инсценировкой в начале спектакля сильно акцентировался монолог Мармеладова. Он-то и становился сильнейшим импульсом к убийству. Преступление совершалось не из внутреннего развития идеи, поглотившей сознание человека, но под давлением внешних обстоятельств, все той же безобразной среды, окружающей Раскольникова. Именно после монолога Мармеладова руки героя потянулись к топору. Г. Бояджиев в одном из первых откликов на спектакль сформулирует {233} суть дела так: «Главное в увиденном нами Раскольникове — доведенное до мучительной боли, до полубреда желание защитить род человеческий от всевластия денег, вурдалаков, которые… как бы слились воедино в злодейке-процентщице». Тут же отмечено, что режиссер лишил Алену Ивановну (О. Калмыкова) человеческих индивидуальных черт: «Скорчившаяся горбатая карлица с трясущейся на куриной шее головой, с огромными клешнями пальцев… эта Алена Ивановна сама изжила в себе все человеческое». Отсюда возникал финальный аккорд: «Убивая процентщицу, Раскольников не посягал на человека».

Этот вывод крайне показателен для понимания Достоевского на сцене на протяжении долгого времени. Рука с топором поднимается как бы не самим человеком, а наличием общественного зла, на которое он не может равнодушно смотреть. Опровержение этой идеи станет одной из внутренних тем театра Достоевского в 70‑е годы.

Идея среды, определяющей волю человека и его поступки, как бы ни упрощалась она в вульгарных и плоско школьных толкованиях, в основе своей заключала великое открытие. Она несла в себе пафос социального переустройства.

«Русские мальчики» Достоевского толкуют о бессмертии души человеческой, а если в бога не веруют, то говорят о социализме, анархизме, о перестройке человечества «по новому штату», то есть берут, как сказано в «Братьях Карамазовых», тот же вопрос «с другого конца». «С другого конца» — это и значит не со стороны внутреннего мира человека, а со стороны «среды». Оппонируя решению вопроса «с другого конца», Достоевский, в сущности, оппонировал одной из центральных идей русской культуры XIX века.

Инквизитор в легенде, рассказанной Иваном Карамазовым, скажет пришедшему на землю Христу: «Знаешь ли ты, что пройдут века и человечество провозгласит устами своей премудрости и науки, что преступления нет, а стало быть, нет и греха, а есть лишь голодные». Вот суть спора, к которому нас пригласила современная сцена.

Достоевский не отбрасывает премудрость своего века, он, по выражению Вячеслава Иванова, подводит нас к самому ткацкому станку жизни, где тесно сплелись свобода с необходимостью. В неразрешимую на {234} почве реального опыта схватку Достоевский вносит идею Христа как последнего внутреннего судьи, вне которого — «все позволено». Идея «среды» не отвергается в диалектике Достоевского, но она лишается фаталистической силы, подавляющей личность. Человеку отдан трагизм духовного самоопределения.

Читая Достоевского «с другого конца», вынося за скобки исходные для него истины, наш театр то впадал в крайность утверждения «среды», подавляющей сокровенную внутреннюю волю человека, то выдвигал личность, не желающую ничего знать об окружающем мире.

Как далеко этот подход уходит в историю, можно понять по одному довольно занятному факту.

В 1921 году в Петрограде поставили инсценированный «Суд над Раскольниковым» (первый, кажется, опыт театрального истолкования романа после революции). Раскольникова играл Н. Ходотов, Порфирия — К. Яковлев. На «суде» были прокурор, профессиональный защитник, присяжные из зрителей и даже эксперт — профессор психиатрии. Суд вынес оправдательный приговор герою Достоевского, мотивы оправдания почти дословно совпадали с оправданием Раскольникова, сделанным критиком «Петербургских сновидений». Рецензент 1921 года писал: «Всякая эпоха по-своему судит одно и то же преступление. XVIII век присудил бы Раскольникова к смертной казни, да еще, пожалуй, через четвертование. Суд века XIX, второй его половины, суд общественной совести, при новом отношении к преступлению, приговорил Раскольникова, по Достоевскому, к восьми годам каторжных работ. Инсценированный в Петрограде суд нашего времени, когда еще более изменился взгляд на преступника, рассматриваемого как жертва ненормальных социальных условий, признал Раскольникова, действовавшим в состоянии умоисступления, и оправдал его».

Вот как далеко и совсем не в литературные дебри уходит идея «среды», оправдывающая героя Достоевского. В том или ином виде эта идея владела умами наших режиссеров. И в спектакле Ю. Завадского, в том, как был сыгран главный герой, она блеснула в своей первозданной яркости. Блеснула, чтобы потом уступить место идее противоположной, по-своему тенденциозной.

Для театра Достоевского был очень важен облик пространства, сотворенный А. Васильевым и Ю. Завадским. {235} Художник в своей статье «Испытание Достоевским» рассказал, как услужливо подсказывала память ворох красивых штампов «Петербурга Достоевского», которые были отброшены один за другим. А. Васильев, вслед за режиссером, пытался найти и передать новый масштаб в ощущении Достоевского, природы его социальности. Так родилась пространственная формула «трущоб»: «ограждение минимальными средствами изолированного пространства для заселения его максимальным количеством людей». Так возник новый театральный облик Достоевского: ржавый, забрызганный известкой железный колодец, разделенный на камеры-жилища, в которых ютится несчастный люд. Колодец перекрывался балаганным занавесом, нищета соединялась причудливым образом с балаганной зрелищностью и яркостью. На этом небывалом для театра Достоевского скрещении возникла сильнейшая сцена спектакля — поминки по Мармеладову, — которой посвящены десятки вдохновенных страниц критиков. В этой фреске смерть побраталась {236} с жизнью, ужас с восторгом, неслыханное человеческое горе избывалось под хохот пьяных рож, сопровождалось громом каких-то карнавальных трещоток. Двери всех каморок были открыты настежь, тряпье висело с гордостью флагов, интимная жизнь была выплеснута наружу, перемены судьбы следовали одна за другой с кинематографической быстротой, трагедия сменялась мелодрамой, порок тут же наказывался, а добродетель торжествовала.

К. Рудницкий, сделавший одно из наиболее точных описаний этой сцены, отмечал, что здесь, в сущности, впервые в истории советского сценического искусства была продемонстрирована знаменитая и таинственная театральность Достоевского.

Открытая Ю. Завадским театральность Достоевского и наследовалась сценой 70‑х годов и опровергалась. Характерно, что через десять лет в спектакле Ю. Любимова поминки по Мармеладову вновь вернутся в маленькую конуру, а на место карнавального, на весь мир открытого простора придет страшная теснота, зажатость в угол и задавленность, которые более соответствуют прямому содержанию романа.

При всех противоречиях «Петербургских сновидений» это был спектакль, пронизанный предощущением света, которого не будет почти во всех новейших версиях «Преступления и наказания». Это чувство было сродни тому, которое по-своему выразил Достоевский, записавший вариант последней строки романа: «Неисповедимы пути, которыми находит бог человека». Мощная волна надежды согревала спектакль, грустная, светлая, проникающая интонация флейты — тема Сони и ее любви — вела его за собой, обещала Раскольникову успокоение.

В спектакле кровавая уголовщина и высоты духа были резко разъединены: притязания сверхчеловека, сладострастную игру с ним Порфирия, тихое достоинство Сони, ни на секунду не вспоминавшей, какой профессией она занимается, отсутствие интереса к такой капитальной фигуре, как Свидригайлов, — все перекрывала впечатляющая картинность происходящего. Спектакль, поставленный «по Бахтину», кажется теперь, после современных версий «Преступления и наказания», театральной сказкой, поведанной Ю. Завадским — принцем Калафом вахтанговской «Принцессы Турандот». Ни вой самолетов, ни грохот бомбежки, что раздавались в {237} финале, не могли поколебать этого стойкого ощущения от «Петербургских сновидений» 1969 года.

Длинный помост, выдвинутый с просцениума глубоко в зал, приближал к нам фигуру романтического героя. Замыслы Раскольникова рождались среди нас и от нас, будто по сказочной дороге он уходил в сценический мир, растворялся в синем пространстве, находил чудесно-успокоительный верный путь.

Ю. Завадский в финале вновь говорил о Достоевском, о любви, которая спасет мир.

## 4

Между тем время шло, и роман Достоевского окрашивался цветами новой эпохи.

Западная цивилизация содрогнулась под ударами террористов, которые свежей кровью напоминали о давней «теории» Раскольникова. В «хрустальном дворце» общества потребления появилась угаданная гением русского писателя тень «человека из подполья» с неистребимым желанием «столкнуть все это благоразумие с одного раза, ногой, прахом…». Возникают идеи бунта ради бунта, идеи провокации, насилия, вызывающего ответное насилие и разоблачающего лицемерный мир. В фильме Феллини «Репетиция оркестра», созданном в конце 70‑х годов, новая духовная ситуация западного мира предстает в емкой и потрясающей картине оркестра, разместившегося в церкви, оркестра, инструменты которого не могут «договориться» между собой, провозглашают независимость, своеволие, устраивают анархический бунт, свергают дирижера, устанавливают метроном, потом свергают и метроном, «чтобы только по своей воле пожить». «Долой дирижера!» — этот вопль набирает страшную силу. Расхристанная, шалая девка с блуждающей улыбкой, поджигательница со скрипкой в руке возглавляет бунт и разрушение храма. Фильм почти буквально реализует последний сон Раскольникова. «Микроскопические трихины» вселяются в людей, каждый считает, что только в нем одном истина. На развалинах храма, под апокалиптическим видением голого шара земли, вновь выстраиваются музыканты, снова приходит дирижер, чтобы начать репетицию. И вновь согласие срывается в черную дыру экрана, в хриплый, лающий немецкий голос.

Актуализация книги Достоевского началась давно.

Сразу же после выхода романа «Преступление и наказание» иные из молодых читателей «Русского вестника» {238} попробовали проделать в жизни литературный эксперимент Раскольникова. Жизнь поразительным и страшным образом копировала литературу. В этом смысле Достоевский действительно мог написать о том, что его метод обладает предсказательным свойством: «А мы нашим идеализмом бывало пророчили даже факты». В 1890 году Орест Миллер уже воспринимает Раскольникова в связи с историей «Народной воли» и обсуждает тему «рая, насаждаемого террором». Чем дальше, тем отчетливее роман Достоевского становился «снарядом, пущенным для уловления будущего». В новейшие времена в книгах, посвященных проблемам насилия в жизни и их отражению в искусстве, появляются такие заголовки, как «Раскольников и “массовая цивилизация”». На новом витке истории герой Достоевского и его «оригинальная идея» стали аргументом в серьезнейшей идеологической схватке.

Конечно, «русский мальчик» прошлого века, сочиненный романистом, мало был ответствен за своих дальних потомков. Он-то решал чисто метафизический вопрос, для себя решал, в философском плане. Жизнь, однако, отозвалась на литературную идею иначе. Отсветы крови легли мрачной тенью на утонченно-прекрасный лик героя-страдальца Достоевского.

Ю. Завадский этого как бы не замечал. Понимая возможные последствия раскольниковской идеи, он все же читал не последствия, а сам роман. Поэтому он поверил и в чудо, которое происходит в романе на его последних страницах. Благостный финал был принят с полным доверием, а Раскольников остался надзвездным мечтателем.

В 70‑е годы начали с того, что в чудо верить не захотели. Эпилог романа отсекали как досадный привесок. «Трихинное» сознание, довлеющее само над собой и не признающее ничего выше собственной воли, стало предметом исследования. Опровергалась идея страдания, которое испытывает Раскольников, будто ножницами отрезав себя от людей. Так возник первый Раскольников нового десятилетия — его играл Л. Дьячков на сцене Ленинградского театра имени Ленсовета в постановке И. Владимирова.

Спектакль этот, как бы непроявленный, озадачивал именно характером центрального героя. На протяжении четырех часов на первом плане сцены существовал надменно ожесточенный человек с запрятанным глубоко {239} взглядом в глухим резким голосом. Вокруг него корчился безобразный мир. Мармеладов произносил монологи, в клетках-каморках торчали рожи обывателей. Но «среда» скользила мимо этого Раскольникова так, будто он был в скафандре. Он решал свой внутренний вопрос, независимо от окружающего мира, не волнуясь его страданиями и не вникая в чужие проблемы.

Раскольников Г. Бортникова, находясь на помосте среди зрителей, был весь открыт, как на ладони, виден во всех переливах и оттенках мыслей и чувств. Внутренний мир его был ясен, как на рентгене. Раскольников ленинградской сцены был наглухо закрыт, непроницаем, работа мысли, которая в нем совершалась, до зрителя почти не доходила. Критика заволновалась, многим показалось тогда, что нарушается какой-то обязательный принцип, что Раскольников, которому нельзя сострадать, уже не герой Достоевского.

В спектакле была использована тогдашняя новинка театральной техники — лампа-мигалка. При вспышках этой лампы проходил первый сон Раскольникова — воспоминание об убийстве старухи. Ослепительные вспышки раскладывали движение на стоп-кадры. Раскольников {240} застывал с топором в руках. В сущности, актер по всему спектаклю играл этот нестерпимо долго длящийся стоп-кадр. Прикованный к одной болевой точке, он корежился в немой муке, которой не с кем было поделиться. Полное одиночество в мире — вот что было новой нотой этого Раскольникова. В финале спектакля Раскольников Дьячкова обращался к народу на площади, но слышал в ответ гнусный хохот пьяных рож. Никакого очищения страданием, поклона на все четыре стороны света не происходило. Герой уходил без покаяния, без раскаяния, не принявшим мира, разделенного на клетушки дома-муравейника.

Во всей структуре спектакля цельности не было. Л. Дьячков играл на свой страх и риск, достаточно далеко расходясь с другими компонентами зрелища, прежде всего с изобразительной метафорой художника М. Китаева. Идея организации сценического пространства была на редкость проста и при этом глубока. Сквозь дом-муравейник, который стал как бы общим местом сценографии романа, просвечивал храм. Клетки дома, таким образом, оказывались одновременно и строительными лесами. Это совмещение было многозначным, интимно и глубоко связанным с мироощущением писателя, с идеей вечного духовного строительства. И еще тут была какая-то заброшенность, незаконченность мироздания, вплоть до последнего сумасшедшего пролета лестницы, повисшего наверху над пустотой. Пространство взывало к сотворчеству, внутреннему подвижничеству. Художник уже сыграл для себя весь спектакль и пытался предварить его итоги.

Для Раскольникова, как и для всего спектакля, архитектурный образ, созданный М. Китаевым, остался нейтральным фоном, быстро потерявшим свою вторую, духовную, ипостась. «Трихинное» самодовлеющее сознание не замирало от жалости ни перед матерью, ни перед Соней, ни перед страданием «пьяненьких». Мир годился только на слом, храма не было, а были забрызганные известкой строительные леса вокруг пустоты. Так в первом «Преступлении и наказании» нового десятилетия стали решаться проблемы нигилистической этики, проблемы «отрицательного переживания жизни». Спектакль был выпущен к юбилею Достоевского и его мрачный надрыв был как-то некстати.

В равной степени огорчал критиков, сердца которых в дни юбилеев особенно открыты гуманности и добру, {241} ряд эпизодов фильма по роману Достоевского, вышедшего почти одновременно со спектаклем. В работе С. Кулиджанова был эпизод, предвещавший картину, открывшуюся в Театре на Таганке за единственной дверью в зрительный зал, и ту трактовку Раскольникова, которая была предъявлена Л. Дьячковым. Экран с его вниманием к среде обитания, с подробностями, совершенно не характерными для театрального Достоевского, преподнес маленькую неожиданность в виде натуралистически снятой сцены убийства старухи и Лизаветы. Театр разрабатывал технику сновидений, театр включал лампы-мигалки, театр превращал старуху в символ буржуазного мира, чтобы мы как-то могли примириться с фактом злодеяния. А тут просто и ясно, с жуткой обстоятельностью, которая есть в романе, показали, как топор хряснул по живому черепу, как упала старуха, как медленно потекла из треснувшего черепа густая кровь. Сцена была снята без надрыва, но ее спокойствие производило тяжелое впечатление. Критик «Комсомольской правды» писал о том, что после этой сцены Раскольникову уже невозможно сочувствовать.

В ленинградском спектакле натурализма не было, но центральный исполнитель не давал даже секундной возможности пожалеть героя. «Ему ощутимо недостает порывов сострадания», — огорченно констатировала ленинградская критика сразу после премьеры. С таким Раскольниковым было страшно оставаться наедине, хотя мы еще не следили за кровавым расчлененным на стоп-кадры детективом убийства Альдо Моро. Оппоненты шли только от романа Достоевского. П. Громов в большой и очень тонкой статье, взяв спектакль под защиту от «юбилейной» критики, тем не менее бросил актеру серьезный упрек. Он увидел пустоту там, где у Достоевского основное магнитное поле: «в спектакле у Раскольникова непонятным образом отсутствует “тоска по общению”, в муке которой и происходит в романе возмездие убийце и само осознание “преступления”».

Первый Раскольников на нашей сцене 70‑х годов знал преступление без наказания, коснел в своем нераскаянии, притча о воскресении Лазаря, прочитанная Соней, была лишней. Теперь, после спектакля на Таганке, стала ясна общая идея такого прочтения, связанного с исторической судьбой идей Достоевского больше, чем с самим романом. Не от личной прихоти художники стали развенчивать героя, утверждающего справедливость топором. {242} Усомнились в способе (топор), а потому и в цели (справедливость). Театр, забыв о «полифонии», вернулся к жесточайшему монологизму, который был приравнен к ясности в решении важных нравственных вопросов. Тот же П. Громов в заслугу ленинградскому спектаклю поставит его антибахтинскую направленность. Театр возвращался «на круги своя», утверждая и находя в целостном мире прозы свой ряд поэтических мыслей.

Чтобы закончить рассказ о ленинградском спектакле, надо сказать еще об одном его мотиве, с Раскольниковым не связанным, но крайне важном для «театра Достоевского» вообще. Мы имеем в виду женские образы спектакля: Катерину Ивановну — А. Фрейндлих и Соню — Г. Никулину. А. Фрейндлих одна из немногих наших актрис, способных сыграть Достоевского, в реальном и личном открыть сверхличное и сверхреальное. Так была сыграна Катерина Ивановна. Это был фанатизм материнской любви, доведенный до какой-то немыслимой крайности. Она любила Соню исступленно, до полной потери чувства реальности. Она соображалась не с реальностью, а с какой-то иной высшей силой, управлявшей ее безумными с нормальной точки зрения поступками. В конце концов нам приоткрывалась загадочная природа женских образов Достоевского, во многом необъяснимая не только для театра, но и для философских интерпретаторов автора «Преступления и наказания».

Давно было замечено, что антропология Достоевского исключительно мужская, что женская природа у него не просветлена, женщинам не дано самостоятельного места: они лишь «внутренние явления мужской судьбы». Эту старую идею сцена чаще всего подтверждала, не видя за фактом «служебности женщины» своих особых проблем. Алиса Фрейндлих увидела. Образ матери, пославшей свою дочь на панель, оскорбление самой идеи материнства и восстановление ее святости через исступленную, неслыханную, нерассуждающую любовь, способность защитить Соню ценой своей жизни — все это было сыграно с редко доступной сцене сердечной энергией. Тон роли был взвинчен до пугающе высокой черты. Уже не только про Соню, но и про Катерину Ивановну можно было воскликнуть: «Вечная Катерина Ивановна, вечная, пока мир стоит!» Идея материнства, идея сознательной жертвенности, осуществляющая в этом свою природу, ибо действительно, что же есть природа материнства, {243} как не жизнь в другом и для другого — вот что открывалось в игре актрисы. Игре соло, вне живых и прочных сцеплений с остальным текстом спектакля.

Г. Никулина, дебютировавшая Соней, пыталась развить эту тему жертвы вольной, безраздельной и беспредельной. Актриса, так же как И. Саввина в спектакле, поставленном Ю. Завадским, совсем не играла тему греха, блудницы. Низкий вырез дешевого зеленого платья, плоская шляпа с пунцовым перышком были лишь слабым намеком на профессию девушки. Соединить грубо-материальный и духовный план жизни, на котором построен образ у Достоевского, живая актриса, видимо, просто не может. Соню всегда играли бесплотной, она продавала тело, которого нет. (Когда в спектакле «Убивец» в Риге с Соней будут на наших глазах рассчитываться за постель, отслюнявливая деньги, это произведет тягостное впечатление. Прямая материализация фактов романа оскорбляет наше чувство!)

Любовь героинь Достоевского тоже жертвенна. Версилов в «Подростке» скажет: «Русская женщина все разом отдает, коль полюбит — и мгновенье, и судьбу, и настоящее, и будущее: экономничать не умеют, про запас {244} не прячут, и красота их быстро уходит в того, кого любят. Эти впалые щеки — это тоже в меня ушедшая красота, в мою коротенькую потеху».

И. Саввина оказывалась счастливой: ее жертва была принята, стала осмысленной.

Соня — Г. Никулина духовно с Раскольниковым не соприкасалась, ее жертва была напрасной. Когда в высокую минуту жизни показалось ей, что душа убийцы открывается, она, исполненная небесной отваги, приказывала: «Поди, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: “Я убил”». В ответ на это Раскольников — Л. Дьячков с гримасой презрения переводил призыв в реальный план жизни: «Донести, что ль, на себя надо?» И Соня сразу же сникала, становилась незаметной, «служебность» женской судьбы была исчерпана. «Мужская антропология» вступала в свои права. Герой оставался наедине со своей безобразной мечтой, покаяния не искал. Осмеянный толпой на площади, он апеллировал к залу, к будущему, которое, он надеялся, его должно понять.

## 5

Ю. Любимов строил свой спектакль по Достоевскому с огромной убежденностью. Идея зрелища была сформулирована с исчерпывающей прямотой и в книге Ю. Карякина и в пьесе, им же сделанной. Режиссер, вводя зрителей через ближайшую к сцене дверь, столкнул их с фактом прямого физического насилия. Мы должны были не литературно, не по памяти пройти путь Раскольникова. Исследование вины было заменено расследованием уголовного преступления. Когда высокий, в грязном черном пальто человек приоткрыл дверь и заглянул в зал, его участь была предрешена. На сцене уже стояли актеры, и один из них, тот, что потом станет Свидригайловым, но еще от своего имени, от имени театра дал обвинительный зачин: «Одна смерть и сто жизней взамен — арифметика».

Эту арифметику театр опровергал всем спектаклем. Нас приглашали за школьную парту, в начальный класс, чтобы разобраться в элементарных нравственных истинах. Создатели спектакля не захотели усложнять и без того бесконечно усложненный роман. Они пытались выявить простейшую нравственную схему, на которой он {245} держится. Спектакль, как и книга «Самообман Раскольникова», был сразу же ориентирован на «школьное», массовое сознание, выдвинув для соборного обсуждения вопрос цели и средств: цена человеческой жизни не может быть «средством» ни для какой цели.

«Уничтожить неопределенность, т. е. *так или этак* объяснить всё убийство», — черновая запись Достоевского была понята как инструкция и руководство к действию. Вопрос был решен категорически с самого начала.

Вслед за автором инсценировки режиссер мог сказать: «И надо ли уж так бояться однозначности в решении главных альтернативных вопросов жизни».

Если бы театр сводился к концепции, то дальше пролога спектакль на Таганке можно было бы не играть. Но перед нами разворачивалось увлекательное, порой поразительное зрелище. Простые формулы, ясные тезисы погружались в художественное пространство, созданное Д. Боровским, озвучивались сложной музыкой Э. Денисова, обретали живую актерскую плоть. В книге и пьесе Ю. Карякина получалось так, что у Достоевского нет от нас больше тайн. В спектакле, поставленном Ю. Любимовым, при всей его заданности, все же есть тайна, начиная хотя бы с его пространства.

Получив шоковый удар при входе в зал, мы могли потом оглядеться. Как уже было сказано, общая композиция Д. Боровского зиждилась на асимметрии полутемного пустого пространства сцены и тесного угла старухиной комнаты на авансцене, заставленной комодом, ограниченной антресолями, с иконкой в правом углу. Впервые за много лет мир Достоевского не изображался на сцене домом-колодцем, не строились винтовые лестницы, не сооружались вавилонские башни «муравейника». Предельная простота и предельная емкость смысла. Тема узости, тоски, тесноты и зажатости — важнейшая тема романа, глубинно связанная с трагедией Раскольникова, с самим характером его идеи, — кажется, впервые получила театральное воплощение. Перемещение героя из свободного пространства в каморку всегда строго мотивировано. Именно здесь, в углу между комодом и дверью, в миганиях света, Раскольников будет биться в конвульсиях и бредить страшным сном, тоской по одиночеству в мире, которое могло бы спасти его.

Во время этого сна, протекающего под надсадные, будто звук бормашины, всхлипы, дверь комнаты-гроба как бы сама снимется с петель и отъедет в центр большого {246} пространства. Вместе с танцем окровавленной двери начнется вторая тема — тема истинного и ложного выхода. Дверей спектакль знает множество: это дверь зала, через которую мы обязательно должны были пройти; это дверь, ведущая в комнату убитых; это несколько дверей, укрепленных на одной оси, между которыми забьется Раскольников у Порфирия, прижатый вопросом, — верит ли он в Новый Иерусалим. Дверь сопровождает все движения образа Свидригайлова вплоть до последнего его отчаянного жеста — когда с планшета сцены поднимется дверь и он медленно сойдет вниз, в небытие. Дверь — это проклятое ложе Сони, с подушкой, под которой прячется Евангелие, подаренное Лизаветой. Дверь — это гроб для Мармеладова. Дверь — это место, вокруг которого роятся сны о детстве и мечтания о наполеоновской славе, о власти над дрожащим муравейником. Кровавое пятно на двери — это еще и образ искупления, невинного страдания («Я есмь дверь»).

Создатели спектакля уловили тут важнейший лейтмотивный образ «Преступления и наказания». Достаточно сказать, что в романе слово «дверь» упоминается свыше двухсот раз и каждый раз указано, закрыта она или открыта (наблюдение В. Топорова в его статье о романе Достоевского в сборнике, изданном в Саранске к 75‑летию М. Бахтина). Метафора дверей оказывается у Д. Боровского столь же емкой, как образ движущегося занавеса в «Гамлете». И так же, как в шекспировском спектакле, реальные итоги оказываются куда мельче, чем предполагала изобразительная метафора.

Желание упростить сложные вещи, «так или иначе решить вопрос» приводит к жесткой заданности театрального языка. «Тихий театр» сцене неведом. Когда мы говорим «тихий театр», имеется в виду, конечно, не сила звучания актерского голоса или музыки и не камерность постановки. Спектакль Ю. Любимова в контексте «театра Достоевского» выражает крайнюю точку экстатизма. Ритм зрелища взвинчен предельно, нам не дают и секунды покоя, один лихорадочный сон сменяет другой, световая партитура ведется в основном ручными прожекторами, актеры слепят себя, друг друга и зрителя, музыка, лишенная мелодичного начала, давится всхлипами, накликает катастрофу. Достоевский рассчитывал свои романы на огромную массу читателей, а не на узкий круг. Ему понадобилась уголовная хроника, ему понадобились «низкие жанры», чтобы преодолеть «литературу» и выйти {247} к массовому читателю. И все же решающим моментом в чтении Достоевского, в понимании Достоевского — уединенное проникновение в смысл, личное духовное усилие.

Почти все важнейшие сцены писатель склонен сопровождать тишиной или разрезать их глубокими паузами. Порфирий «почти шепотом» сообщает Раскольникову, что он убийца. И Раскольников отвечает таким же шепотом, будто испуганный ребенок: «Это не я убил». «“Нет, это вы‑с, Родион Романович, вы‑с, и некому больше‑с” — строго и убежденно прошептал Порфирий. Они оба замолчали, и молчание длилось даже до странности долго минут с десять». Когда-то Л. Гроссман упрекал спектакль театра имени Ермоловой в несоблюдении такого рода ремарок Достоевского, видимо, предполагая, что на сцене их можно выполнить. Но по сути старейший исследователь Достоевского был прав: в кризисные Судьбоносные {248} минуты жизнь у Достоевского, театральность Достоевского тиха и прозрачна, человек видит себя до дна, до какой-то последней сокровенной сущности.

Ю. Любимов утверждает иной, экстатический театр, и когда Порфирий — В. Соболев бьет прожектором в глаза Раскольникову, когда сны протекают с грохотом горного обвала, когда все метания героя сведены к самообману и ни разу не просветлены, «тихому театру» остается только бесплотная тень Сони, призванная оплакать бесноватых.

Успех спектакля во многом зависел от того, кто и как воплотит на сцене идею «самообмана». Нужен был «эффект Смоктуновского», эффект неожиданности, требовался непримелькавшийся актер особой породы. Такого актера Ю. Любимов нашел. А. Трофимов, сыгравший до Раскольникова Иешуа в «Мастере и Маргарите», отвечал всем надеждам постановщика, столь чуткого к изобразительному ряду, к актерскому облику. Не могла не поразить сама внешность будущего Раскольникова. Очень высокого роста, сутуловатый, с грубо высеченным лицом, в котором борются два облика: высокий лоб мыслителя, глубоко посаженные голубые глаза, полные какого-то внутреннего огня, и тяжелый подбородок, искривленные тонкие губы. Два лица — в одном лице, два человека — в одном человеке. Он мог играть Христа и Антихриста, Иешуа и Родиона Раскольникова. Такое сочетание увлекло режиссера, смысл предыдущей роли давал возможность дополнительной подсветки «безобразной мечты» Раскольникова.

И. Смоктуновский в Достоевском явился как «весна света». А. Трофимов — Раскольников пришел как «закатный луч». Первый должен был открыть трагедию исключительного человека. Второй всей своей исключительностью призван был «исключительность» опровергнуть и осудить. Вопреки читательскому состраданию герою, убившему не старуху, а самого себя, в театре предстал идейный маньяк, который с первых секунд действия, с места в карьер, размахивая прожектором и слепя нам глаза, отражаясь мрачной огромной тенью на известковом экране стены, будет выкрикивать что-то о Наполеоне, вошах, дрожащей твари и муравейнике. Известный прием прозы Достоевского, когда любое внутреннее движение обнаруживается в действии, прием, породивший версию о его невероятной сценичности, в данном случае приводит к парадоксальному результату. Ю. Любимов {249} переводит во внешнее действие сокрытые потенции Раскольникова и тем самым лишает его внутренней драмы. Духовная драма Раскольникова «овеществлена»: ранний ницшеанец сведен с котурн философии и приведен к топору.

Ф. Достоевский написал роман о том, что убить нельзя.

Ю. Любимов поставил спектакль о том, что убивать нельзя.

Раскольников в романе — убивец.

Раскольников в спектакле — убийца.

Вот почему нас надо было провести около двух трупов, лица которых закрыты кровавыми полотенцами, заставить выслушать монолог о вошах и твари дрожащей и только потом дать слово Мармеладову — Р. Джабраилову.

Раскольников видит страдания «пьяненького», взывающего к господу богу. Но замысел его вырастает не из страданий униженных и оскорбленных. Он существует вне их и сводится к узкокорыстному своеволию. «Наполеоновская мечта». Поэтому возникает особый сон героя, в котором Порфирий в шинели и треуголке отдает приказ Родиону Романовичу и тот начинает крушить топором подряд мать, сестру, Соню, всех, кто слепые, с завязанными глазами, с руками, протянутыми вперед, идут за Раскольниковым.

Режиссер с какой-то особенной послушностью, как загипнотизированный, следует за автором инсценировки, за каждым парадоксом книги «Самообман Раскольникова». Ю. Карякин пишет: «Раскольников не случайно убил Лизавету. Он лишь случайно не убил Соню». На сцене гипотеза материализуется. Критик толкует знаменитые слова: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился» таким образом, что в них оказывается лишь проповедь абстрактного гуманизма, а в конечном счете ненависть к людям. Раскольников — А. Трофимов на сцене грубо отталкивает Соню, не читавшую ученых книг, поверившую прямому смыслу сказанного, и устремляется дальше в свой бесовский танец.

В романе Раскольников как бы отражается в двух духовных зеркалах — Соня и Свидригайлов («надежда, самая неосуществимая, отчаяние, самое циническое — он привязался к ним обоим»). В спектакле Раскольников замкнут в себе самом, к Соне испытывает только отвращение, к Свидригайлову зависть и ненависть. Ему нужны {250} другие спутники, и режиссер придумывает безмолвную фигуру, которая пройдет с Раскольниковым через весь спектакль и будет обозначена в программке как «интеллигент с топором». Именно на этом парадоксе строится спектакль Театра на Таганке.

Проблема насилия ради добра обоснована арифметически. «Антиарифметический» пафос находит в спектакле своего пророка в виде Разумихина (Б. Хмельницкий). Ему доверены важные монологи, он гневно сокрушает тех, кто теоретизирует за счет людских жизней, живую душу в расчет не берет, а если даже миллионы с его теорией не сходятся, решает вопрос просто — «обрезать весь миллион». Б. Хмельницкий бросает эту публицистику в зал. На последних его словах следует диссонансный музыкальный удар, а потом на секунду вспыхивает свет в зале, обозначая, что именно здесь суть дела. (В этот момент вспомнился старый журнал, что валялся на полу в комнате убитой старухи. Журнал был «случайно» раскрыт на статье под заголовком «Памяти живой души». До каких же мелочей продумана вся концепция!) Разумихин выглядит на Таганке подлинным гуманистом.

Порфирий Петрович в игре «все против Раскольникова» производит впечатление сердечного педагога, а участок, где происходит «встреча меня с государством» (В. Хлебников), воспринимается как исповедальня. Этот Порфирий лишен юродства и внутренней мощи, которая была по-своему и у Л. Маркова в спектакле и у И. Смоктуновского в киноверсии романа. Перед нами незаметный и добрый человек, который понимает и то, что мир надо непременно переделать, и то, что «начинать надо с себя, непременно с себя». В поучениях Порфирия порой звучит такая благостность, которой не было еще на таганской сцене. Перед нами не конченный человек, не бывший Раскольников. Звучит голос моралиста, поучающего Родиона Романовича: «А Николку я вам не отдам».

От Раскольникова все в ужасе отшатываются, его исключительность вызывает панику среди людей. Низкорослый мещанин, столкнувшись с Раскольниковым в полутьме сцены, махнет рукой и отойдет со словами: «С такими лучше не связываться». Короче говоря, «отойди, сатана».

Так снимается полифония романа, так доказывается центральный тезис инсценировки и книги «Самообман Раскольникова». Повторим, что в этом монологизме есть {251} обоснования. Они содержатся в исторической судьбе типа «сверхчеловека», созданного Достоевским.

У современников писателя его позиция относительно Раскольникова не вызывала сомнений. Н. Страхов, близкий Достоевскому человек, писал вскоре после выхода романа о том, что «автор изображает своего героя с полным состраданием к нему. Это не смех над молодым поколением, не укоры и обвинения, это — плач над ним». Н. Страхов понимал, что открыт тип «честного убийцы», что преступление Раскольников совершил «прежде всего над своей нравственной природой», что «возвращение души к истинно человеческим чувствам и понятиям — общая тема, на которую написан роман г. Достоевского». Критик прошлого века сопоставлял убийство старухи Раскольниковым с тем, что девушки стали обрезать свои косы. Для него это были явления одного порядка. Так безобидно представлялся нигилизм одному из умнейших читателей романа.

Напомним, что даже в начале века Раскольников живет в «Книгах отражений» И. Анненского как «очаровательный мальчик, нежный, сильный и даже умный». Казалось, что Наполеон Раскольникова — это Наполеон {252} гимназиста 40‑х годов, Наполеон иллюстрированных журналов.

Теперешние художники не вольны читать роман, как современники Достоевского. Они не свободны от своего времени, от опыта протекшей истории, хотя бы от той социальной «арифметики», которая спокойно разрешала кровь, а счет вела уже не на единицы, а на целые народы, отданные в жертву «новому порядку».

Художники нашего времени читают «Преступление и наказание» в контексте Собрания сочинений Достоевского, где идея «своеволия» имеет сложное развитие от кровавых «пятерок» в «Бесах» до бунта Ивана Карамазова.

Вот почему Раскольников в новейшем спектакле столь непохож на своего литературного однофамильца. Перед нами человек дела, духовный состав героя Достоевского заменен комплексом идей, подсказанных опытом истории и более поздним, чем «Преступление и наказание», художественным опытом самого писателя.

Тут театр в истолковании классики сталкивается с одной серьезной проблемой, которая требует специального разговора. Не раз мы вспоминали мейерхольдовскую идею в одной пьесе ставить «всего автора». Эта идея, подарившая искусству ряд театральных шедевров, вместе с тем обладает одной коварной особенностью: уникальная, неповторимая природа данного конкретного текста может раствориться в контексте «собрания сочинений». Да, велик был мейерхольдовский «Ревизор», понятый через «всего Гоголя». Но и этот спектакль, насколько сейчас можно судить, в какой-то степени утратил неповторимость самой комедии, ее отличие и от «Мертвых душ» и от позднего опыта писателя. Мейерхольдовский «Ревизор» «преодолел» природу самой комедии так основательно, что до сих пор еще никто не смог поставить ее «как следует».

В идее ставить «всего автора» таится порой пренебрежение к конкретному смыслу данного текста. Поэтому «Преступление и наказание» на Таганке, спектакль, имеющий конечной целью защиту человека, который ни для кого и ни для чего не может быть «средством», пытается использовать определенного героя, определенный текст лишь как средство для своих, вполне благородных, целей.

Между тем узнаваемость, «современность» нового Раскольникова не отменяет проблем, которыми живет {253} литературный герой. Проблема «своеволия» существует в романе не в качестве тупой мещанской морали, толкующей идею «все позволено» как разрешение делать все, что заблагорассудится. В сознании богоборца Раскольникова эта тема звучит как призыв к суровому и тяжкому подвигу, звучит не разрешением, а повелением делать все, что дает человеку право сознавать себя вещей. Именно этому требованию Раскольников и не мог соответствовать, именно это «переступить» не смог, испытывая смертельную «тоску по общению». «В сущности, — писал Б. Энгельгардт в работе “Идеологический роман Достоевского”, — только в такой постановке проблема нигилистической этики приобретает серьезный характер. Банальные эгоистические построения не нуждаются в подробном теоретическом рассмотрении».

Оказалось, и они могут заинтересовать. Пафос Ю. Карякина, пафос спектакля Ю. Любимова — просветительский, антишколярский. Однако не стоит думать, что, плывя против «школьного» течения, мы уже плывем в других берегах и по другой реке.

При воплощении идеи самообмана выяснилось ее короткое дыхание. Спектакль по линии главного героя завершился к концу первого акта, когда Соня — Л. Селютина в длинной белой рубашке со свечой в руках осталась одна в центре сцены под отмаливающий хор. Соня и Раскольников находились в разных плоскостях, их встреча не произошла, женщине не позволено было стать даже «внутренним явлением мужской судьбы».

Ю. Любимов, строя захватывающее зрелище, очевидно понимал, что идеи самообмана на два акта не хватает. Во втором действии он практически оттеснил Раскольникова с авансцены и предоставил ее нескольким солистам, прежде всего В. Высоцкому — Свидригайлову, фигуре, мало занимавшей инсценировщика в идейном плане, а тут, в реальном течении театрального действия, ставшей одной из основных.

Смена героев привела к еще одному смещению смысла романа: насколько внутренне беден и однозначен Раскольников со своим «самообманом» (хотя А. Трофимов играет режиссерское задание с такой нервной затратой, на которую вообще редко идут актеры на современной сцене), насколько отстранен он от любого сочувствия, настолько вызывает сострадание сложная, душевно растерзанная фигура Свидригайлова. На место сцены Раскольникова и Сони, читающих о воскресении Лазаря, {254} проходной для спектакля, приходит сцена обольщения Свидригайловым Дуни, решенная бесконечно подробно и становящаяся ключевой.

Конечно, значение Свидригайлова в художественной структуре романа огромно. Тема «русского Мефистофеля», нигилистической иронии, плача над самим собой, не только отрицание бессмертия души, но и сведение образа вечности к деревенской баньке с пауками, наконец, путь «в Америку», самоубийство Свидригайлова как ложный выход — все это не только соотносится с бунтом Раскольникова, но имеет совершенно самостоятельный духовный интерес. Блок недаром говорил о Свидригайлове как об излюбленном герое Достоевского. Этот излюбленный герой сыгран на сцене 1979 года прежде всего как жертва неразделенной любви. Вооружившись гитарой, не боясь самопародии, В. Высоцкий (это была последняя театральная роль талантливого актера) вводит глухую, мутную стихию свидригайловщины в границы общечеловеческого и общепонятного, подарив зрителям несколько {255} строф о «безумной любви». Уже в первом серьезном разговоре с Раскольниковым актер чеканно бросит: «Моя специальность женщины». Жизненную тему Свидригайлова он заявляет совершенно серьезно. Он читает текст, как поэт и музыкант, чувствуя каждый оттенок смысла. Микромонологи начинали звучать, как упругая ритмическая проза, фраза членилась по закону стиха, набирала ударную силу к концу речевого периода, приобретая красоту и завершенность поэтической формулировки: «Значит у дверей подслушивать нельзя / а старушонок / чем попало / лущить можно!» Тут впервые в спектакле раздался смех в зале, а безумное напряжение Раскольникова вдруг разрядилось и опроверглось убийственной иронией.

Сыгранная по всем законам «театра переживания», тема неразделенной страсти делала Свидригайлова лирическим центром спектакля. В сущности, он выполнял необходимую функцию, давая зрителю возможность выплеснуть на него свое сострадание, уготованное Раскольникову. Рядом с таким «двойником» Раскольников терял все зрительское сочувствие. Зато Свидригайлов круто набирал его. Когда он отдаст Дуне ключ от запертой двери, а сам через другую дверь отправится в иной мир — «… станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку», — это завершит важную линию спектакля. В голосе Высоцкого — Свидригайлова, бившем, как брандспойт, и обдиравшем слух, как наждачная бумага, вдруг звучала невероятная тоска и нежность. В этом человеке как бы хрипло дышала сама стихия жизни, ее не арифметическая, не головная основа.

Такой Свидригайлов отчасти был подготовлен театром минувшего десятилетия. Уже А. Петренко в спектакле Театра имени Ленсовета награждал «специалиста по женщинам» каким-то непреодолимым любопытством ко всему в мире. Е. Копелян, игравший Свидригайлова в фильме С. Кулиджанова, в основном искал в злом доброе. П. Громов даже обвинил актера: «интеллектуальное и нравственное самоопределение Свидригайлова совершенно не раскрыто», и потому «жаль героя, гибнущего от неразделенной любви».

Новое соотношение между Раскольниковым и Свидригайловым было естественным: насколько «дискредитировался» герой, настолько «реабилитировался» его «двойник». В спектакле Театра на Таганке эти смысловые «качели» взлетали и опускались до крайних точек. {256} Всего яснее это выразилось в поэтике снов, которые посещают Раскольникова и Свидригайлова, завершая их судьбы в спектакле.

Последнее предсмертное видение Свидригайлова протекает под мигание лампы, среди какого-то белья, повешенного через всю сцену на веревке. Сон вьется вокруг все той же двери, по обе стороны которой бродят Свидригайлов и Дуня, Раскольников и дети. Сон успокоения не приносит и перетекает в полное забвение — в смерть.

Последний сон Раскольникова сосредоточился на том же, о чем грезило его сердце в прежних снах. В первом, в начале спектакля, теплота бабьего участия к хворому завершалась кровавым видением: миска щей была выплеснута на белую плоскость двери и растеклась красными подтеками. Во втором, бонапартистском, сне Раскольников крушил топором всех, кто попадался ему на дороге. В третьем сне, на каторге, детская тема снова всплывает в ожесточенно-агрессивном плане. В кандалах, не сломивших гордыню, Раскольников грубо отталкивает от себя Соню и, скрученный каторжанами, видит последний сон. В ровном мертвенном свете, будто в замедленной съемке, к нему подходят мальчик и девочка со свечками, протягивают свечку и ему. Вместе с детьми, вместе со своим детством он входит в комнату убиенных, в тесный и страшный угол. Начинает звучать отмаливающая тема, не раз возникавшая в спектакле. И оживают, воскресают жертвы, встают рядом с палачом и детьми. Возникает некое подобие раскаяния и прощения, которое исчезает вместе с последним сном.

У Достоевского сны вносят в душу Раскольникова просветление — «в душе его стало легко и мирно». В спектакле они окрашены преступным сознанием. Ключевой сон о забитой лошади, не вписывающийся в концепцию «самообмана», вообще снят.

Достоевский строит роман как напоминание об изначальных заветах, и полнота жизни недаром открывается у него через воспоминания. В спектакле Раскольников, отрубив себя от людей, отрубил от себя и память. После снов-воспоминаний душа его не умиротворяется. Последний сон о единстве палача и жертвы читается как ироническая цитата «из Ивана Карамазова»: «… И чтоб я сам увидел… Я хочу увидеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его». В любимовском спектакле прощение, единство палача и жертвы возможны лишь во сне.

{257} В эпилоге у Достоевского есть не только сон о моровой язве, но и очищение, крутой берег широкой и свободной сибирской реки, бескрайняя степь, облитая солнцем, спокойная, как во времена Авраама и стад его. Там вольное, свободное пространство, сменившее грубую тесноту петербургских углов. В эпилоге наступают прозрачные, теплые весенние дни, а вместе с ними приходит физическое и духовное исцеление. «Вместо диалектики началась жизнь». Может быть, и этот эпилог имела в виду Ахматова, когда написала свои знаменитые строки об «омском каторжанине», который «все понял и на всем поставил крест». Знак креста здесь двойной — это знак тотального отрицания и — одновременно — знак приятия жизни, приобщения к ней, к ее «клейким листочкам». Этот знак высшего понимания, столь важный для писателя, столь важный для многих его интерпретаторов, в частности и Ю. Завадского, снят театром 70‑х годов. Эпилог отвергнут как утопическая сказка.

В Театре на Таганке сочиняют свой эпилог, и тот же В. Высоцкий, который начинал спектакль тезисом об одном убийстве и сотне добрых дел взамен, обращает к зрителю цитату из школьного сочинения: «И правильно сделал Раскольников, что убил старуху. Жаль только, что попался».

Театр не хочет прощать убийцу. Он не желает «все понимать». Он пытается обратить метафизический опыт Раскольникова к новым поколениям. Духовная проблема самоопределения человека в мире снята, а на место ее выдвинута конкретная тема интеллигента с топором. Топор реальный, не метафорический, так же как кровь убитых. «Оригинальная идея» русского мальчика прошлого века рассмотрена в ее дальних практических следствиях. Роман увиден глазами тех, кто только начинает изучать основы нравственности. Публично и всенародно обсуждая «Преступление и наказание», рассчитывая на широкую аудиторию, театр обращается к ней с новым моралите. Больше всего он боится неопределенности. Видимо, поэтому закрыты входы в зал и оставлена для общения с Достоевским только *одна* первая дверь.

## 6

«Убивец» в Рижском театре русской драмы возник почти одновременно со спектаклем Театра на Таганке. При некоторой общности исходных позиций рижский {258} спектакль московскую постановку опровергал по всем линиям.

Общей посылкой этих спектаклей, не декларированной, но вытекающей из всей структуры зрелища, была установка на простоту, наглядность и ясность театрального изложения самых сложных вещей. Перенасыщенность идейного смысла романа привела к обратной реакции: доходя до самой сути, до изначальной схемы, театр превращал Достоевского «в одно горящее общее место». Он жаждал незамутненности смысла. «Горящим общим местом» любимовского спектакля стала идея «самообмана» Раскольникова. Все, что в нее не вместилось, безжалостно отсекалось. Свобода современных мастеров была как бы санкционирована автором, предлагавшим уходить от его романа, находя свой ряд поэтических мыслей.

В Риге этот совет, кажется, был понят буквально. М. Розовский и Ю. Ряшинцев, так же как в «Истории лошади», ввели в спектакль многочисленные песни, хоры и попевки, определяющие течение зрелища в самых его кульминационных моментах. На волне удачи инсценировки «Холстомера» авторы спектакля по Достоевскому пошли еще дальше по избранному пути: песенно-музыкальный пласт не только заполняет паузы классического текста, но порой заменяет его. Реферативному поэтическому пересказу подверглись некоторые самые известные сцены, самые важные тексты. Скажем, финальный разговор Порфирия и Раскольникова о том, кто убил, переведен в обмен стиховыми репризами, призванными остранить известный текст, выявить его последнюю суть.

Конечно, такого рода замысел должен был вызвать и вызвал разноречивые оценки. Противоположные точки зрения были высказаны А. Свободиным в «Литературной газете» и М. Любомудровым в «Комсомольской правде», причем неприятие спектакля критиком молодежной газеты основано было по существу на тех же мотивах, по которым им не был принят спектакль «История лошади» («Молодая гвардия», 1976, № 10). Не принималась попытка внести в толстовский текст новое конфликтное содержание, сомнительным для критика выглядела жестокость табуна по отношению к пегой лошади, неприемлемыми казались зонги, сочиненные Ю. Ряшенцевым.

«Убивец» несомненно продолжал театральные идеи толстовского спектакля, хотя результаты не сошлись. В «Истории лошади» мы имели дело с завершенной и {259} безупречно разработанной художественной идеей: здесь были гармонично слиты, казалось бы, несоединимые вещи. В «Убивце» идея и текст романа, идея и средства ее воплощения, наконец, идея и зал остались в состоянии явной полемики.

Стоит спокойно разобраться в характере самой театральной идеи «Убивца», которая для внутренней памяти «театра Достоевского» тоже не пройдет даром.

Главным пунктом замысла рижского спектакля стал простонародный Достоевский. Проблемы философского романа должны были быть ясны каждому, как смысл пословицы. В спектакль введен комментатор, ведущий, шарманщик, фигура, не раз мелькающая на страницах романа, тесно слитая с атмосферой Петербурга. Слова Раскольникова — лирический монолог о шарманщике — задают тон всему спектаклю: «Любите вы уличное пение?.. Я люблю… я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают…» Вот из этого монолога, как из зерна, вырастает форма спектакля, его «уличная» эстетика, его фольклорная простота, его личная интонация. Песни шарманщика, городской фольклор придают событиям романа характер площадного действа, разыгранного на Сенной и вокруг нее. «Вчера в соседнем переулке», «Здесь в переулке по соседству» — вот типичные зачины песен шарманщика, смещающие границы времени, придающие сюжету Достоевского злободневность газетной хроники. История оказывается простой, как песня шарманщика, спектакль строится по принципу лубка: картинка-изображение и текст, ее разъясняющий. На авансцене шарманщик говорит об убийце и блуднице, склонившихся над вечной книгой, а в этот момент Раскольников и Соня, выхваченные лучом света, как на картинке, склоняются над Евангелием в дальнем верхнем углу сцены и т. д.

Песни шарманщика это не только общее настроение действия, но и фольклорная интерпретация событий. Человеческие несчастья объясняются просто, без усложнения психологических мотивировок. «Здесь в переулке по соседству одна с чахотки умерла, ей муж достался беспробудный, она с детями сбилась с ног, зачем учиться разным танцам, когда везде жестокий рок». Вот «на {260} уровне шарманщика» объяснение судьбы Катерины Ивановны и Мармеладова. «Здесь в переулке по соседству убился важный господин, убился он из револьверу у гродового на виду, ох, ты чужа душа потемки, ну а своя-то не светлей» — вот лубочная формула смерти Аркадия Ивановича Свидригайлова. «Ох, не просто девушке достаются денежки» — вот «уличное» прочтение судьбы Сони.

Совершенно ясно, что перед нами сознательное снижение литературного текста. Оценивать «лубочные» тексты песен по законам «чистой» поэзии, как это пытались сделать, — занятие достаточно наивное и бессмысленное. В «Истории лошади» большинство песенных текстов было стилизовано под высокую архаику Тютчева. В спектакле по Достоевскому — стилизация под городской фольклор. Однако в «Убивце» контрастным планом вводится и библейская стилистика, вплоть до последнего торжественного хора: «О, смертный, не укради, о, смертный, не убий!» В соединении песен улицы с библейскими плачами, в единстве Библии и лубка, духовного и душещипательного, уголовной хроники и философии была главная театральная идея спектакля. Этот сплав призван был вернуть хрестоматийному тексту непосредственность в его восприятии. Последнее не произошло.

Может быть, идея такого зрелища была подсказана теми страницами «Записок из Мертвого дома», где Достоевский рассказывает о спектакле в остроге, о том, как к этому спектаклю готовятся арестанты, как лубочная элементарность народной пьески о Кедриле-обжоре, одолженной по случаю у отставного унтер-офицера, вызывает у зрителей неподдельное веселье и ни с чем несравнимую радость. Театр на каторге у Достоевского — модель искусства в мире. При этом театр каторжан, как теперь сказали бы, «бедный». Его «средства» находятся исключительно в духовной сфере, его магия исходит не от текста и не от «средств», а от самой возможности игры. Мотив игры, нетождества с самим собой становится претворенной иллюзией освобождения.

В Риге попытались сходным образом разыграть «Преступление и наказание», что изначально таило в себе крупнейшие противоречия. «Преступление и наказание» не пьеска о Кедриле-обжоре и даже не повесть о лошади. Сознание зрительного зала очень далеко отстоит сегодня от поэтики народного ярмарочного театра. «Простые» средства лубка и притчи могли быть рассчитаны теперь {261} в основном на знатоков. Общему переживанию, потрясению зрительного зала, единству эмоций мешала причудливость театрального языка.

Средства народного театра, внятные и мощные в «Истории лошади», в спектакле по Достоевскому приняли усложненно эстетский характер. «Простой» театр выглядел экзотическим, не был общепонятен (как выяснилось, даже для профессиональных критиков).

В поисках новых театральных импульсов постановщик «Убивца» пришел к идее фольклорного, «площадного» прочтения «Преступления и наказания». Роман должен был разыгрываться так, будто его показали Раскольникову на каторге. Но единства стиля добиться не удалось. Замысел и театральное воплощение довольно резко разошлись.

М. Розовский микшировал смелость приема, помня о великой сложности романа, зная о том, что за текст перед ним. Профессионал мог бы заметить, какая работа текстологического характера проделана авторами пьесы, как подробно изучены черновики и варианты романа, из которых почерпнуты целые сцены, например пирушка студентов у Разумихина, сыгранная, надо сказать, невыразительно.

Пробиваясь к «бедному» театру, отказываясь от накопленных традицией богатств, от одной существеннейшей традиции режиссер отказаться не захотел. В Раскольникове он попытался соединить приемы народного театра с традиционной детальной психологической игрой.

Раскольникова играл А. Боярский (это была последняя роль в его недолгой актерской жизни). Он возвращал герою Достоевского утонченно прекрасные черты, «затертые» целым десятилетием. Этот Раскольников снова начал решать свою собственную философскую проблему, а его топор стал условно сказочным. Этот Раскольников, в отличие от своих близких предшественников, видел другие сны. Его страдальческий опыт все время останавливался на детском воспоминании о замученной лошади, о неотмщенном страдании. Буйство сказочно красивого чернобородого мужика в красной рубахе, ухарство толпы, пляшущей вокруг забиваемой лошади, — этот детский ужас жил в рижском Раскольникове, становился исходной точкой его страдальческого сознания.

Причастность романа к мифопоэтической традиции, заданность и семиотичность видений Раскольникова, исследованные {262} в литературе о Достоевском, стали питательной средой спектакля. Топор Раскольникова неестественно сказочных размеров. На первом плане сцены — вожжи, которыми мужик понукает и бьет измученную лошадь. Правя этими же вожжами, с лобного места Сенной площади уезжают, как и положено, в небытие. Вожжи продернуты сквозь вертикальную конструкцию дома-муравейника (художник Т. Швец) и видны на самом верху, в комнате старухи. Они протянуты к колоколу, что висит над каморкой, венчая композицию. За них ухватится, умирая, Лизавета, и ударит колокол.

Вязь спектакля держится на сказочно стиховых принципах. Все связано в мире, перекликается, перетекает. В этой цепи кровь ложится на первого — на того, кто начал.

Раскольников в такой трактовке оказывается способным увидеть себя как бы глазами зрителя: «Я убил, бейте меня!» — этот принцип народного театра преобразуется в откровенность монологов героя: «Значит, я червь и такой же, как все я… Вот и убить-то убил, а шнурок-то шейный перерубить побоялся. Какой уж тут Наполеон! Кто же я? Сам и отвечу — убивец. Делом и речью — убивец, прямо и твердо — убивец, богу и черту — убивец, убивец, убивец!» Но удержаться на уровне такого простодушия и почти петрушечной откровенности Раскольников, конечно, не смог. Боярский награждал своего героя тоскливой интеллигентской рефлексией. А соединить принципы народного зрелища с чуждой ему техникой психологического театра в спектакле не удалось. И именно тут, на наш взгляд, основное художественное противоречие постановки М. Розовского.

В первом акте Раскольников ведет действие вместе с шарманщиком. В сущности, весь акт — разросшийся монолог Раскольникова, напряженные поиски pro и contra. Игра здесь лишена полутонов, жизнь размалевана с балаганной яркостью. Если уж Свидригайлов (А. Сигов) — дьявольский двойник героя, то режиссер придаст ему и грим соответствующий, с инфернально подмалеванными глазами. Если уж Порфирий (М. Лебедев) — «полишинель проклятый», то он и играется наглым гаером, не имеющим ничего за душой. Чередуются разнообразные аргументы, жизнь оказывается равно способной утвердить добро и зло, и герою приходится искать какое-то внутреннее основание, чтобы определиться в мире. Так возникает во втором акте огромная сцена, {263} которую условно можно было бы назвать «апокалипсисом Сенной площади». Через десять лет после спектакля Ю. Завадского вновь появляется образ Раскольникова-страдальца, которому дано раскаяние. Собственно, полного раскаяния и здесь нет, но есть его предвестие, как зарождение света в ночной тьме. Финал спектакля выстроен с учетом эпилога романа, который все постановки в 70‑е годы отбрасывали.

Режиссер объединяет, сводит в нем в один узел несколько смертей, происходящих в романе в разное время. Отпетые шарманщиком, его короткой уличной эпитафией, перед нами проходят Свидригайлов, Мармеладов, {264} Катерина Ивановна. Умирают они по-разному, как и жили. Каждому дана определенная игра с двумя веревками-вожжами. Закручиваясь в них, как в путах, погибает Свидригайлов. По-детски играя с ними, потеряв разум, уходит Катерина Ивановна. Мармеладов, которого переехала лошадь, повисает на этих веревках. После каждой смерти, происходящей всенародно, на площади, Раскольников ставит свечку погибшему. Затем прохожий, тот самый, что крикнул когда-то страшное слово «убивец», обращается к Раскольникову с тихим вопросом: «Как же вы кровью-то замочились?» На что следует покорный, тихий ответ: «Да, я весь в крови». Сверху, из дальнего угла Сони, звучит ее голос, читающий о воскресении Лазаря: «Был же болен Лазарь из Вифании»… Раскольников подхватывает внизу и утверждает: «Был, был и вот что ему грезилось в болезни». И тогда слово перетекает к шарманщику. Он снимает шапку и начинает рассказ о последнем сне Раскольникова, привидевшемся на каторге, в больнице с зарешеченными окнами. Уже нет простака-певца. Звучит голос автора романа. Он пророчествует о мировой азиатской язве, о микроскопических трихинах, делающих людей бесноватыми, об ужасе человеческой жизни, потерявшей общий стержень, распавшейся на отдельные воли и истины, каждая из которых считает себя единственной. Сон рассказан целиком, без купюр, так, как он написан. Театр отказывается здесь разыгрывать слово Достоевского. Оно звучит в первозданности литературы.

«Спастись могли только… избранные» — после этих слов следует признание Раскольникова, признание, опущенное в спектакле Ю. Любимова: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором, и ограбил». Ударение Раскольников делает на слове «тогда», адресуя нас к цепочке смертей, которые прошли перед нами только что: герой берет на себя кровь всех. Тихо начинается последняя песня шарманщика: «Давно во прошлы лета людского бытия, наш род не знал запрета, как волк или змея». Чуть светает на сцене, звучит голос Сони — торжественный распев: «И вышел умерший». Воскрес Лазарь. К голосу шарманщика присоединяется хор. Поет Сенная площадь: «О, смертный, не укради, о, смертный, не убий!» Раскольников опускается на одно колено и целует землю, которую он осквернил. Композиция сцены графически четкая. Сенная застыла, движение дано только Раскольникову и Соне. Герой кланяется {265} «муравейнику». Музыка звучит на пределе. Впервые в темном спектакле свет заливает сцену. Кажется, нет конца благостности. И вдруг мелодия шарманщика, чистая и нежная, начинает фальшивить. В нее врываются какие-то уханья, взвизги, грохот, скрежет и вой. Гармония света, музыки, слова начинает разрушаться, и это предостережение опять напоминает финал спектакля Завадского. Диссонанс введен перед тем, как восторжествует окончательное умиротворение, прозвучат последние созвучия, приводящие нас к внутреннему свету романа Достоевского.

Трудное путешествие Раскольникова в границах театрального десятилетия неожиданно вернулось к исходной точке.

# **{267}** Глава восьмаяА. П. Чехов

Современный театр Чехова создан в основном усилиями режиссерского поколения, которое пришло в 50‑е – 60‑е годы, знало в освоении классики сложную, но и общую для большинства эволюцию. Чехов стоял и у истоков ее и в финале, во многом определяя смысл и направленность театрального развития.

Искания молодого поколения режиссуры долгое время чеховской драматургии не касались и тому было много причин. Важнейшая из них заключалась в том, что традиция истолкования Чехова, сложившаяся в недрах Художественного театра, была настолько незыблемой, творческий авторитет ее настолько силен и непререкаем, что ни один из режиссеров нового поколения вплоть до середины 60‑х годов не отважился с этой традицией состязаться.

Мхатовские принципы истолкования Чехова дошли до этого поколения не только в легендах. Они были непосредственно явлены в «Трех сестрах», поставленных Немировичем-Данченко перед войной и оказавшихся, по свидетельству многих будущих «монологистов», сильнейшим переживанием их театральной юности. М. Туровская, уже в 1977 году, вспоминая потрясение от давнего спектакля и пытаясь определить его неповторимость, писала о том, что Чехов для Немировича-Данченко и в 40‑м году XX века был не классиком, а современным автором. «Он знал жизнь трех сестер тем интимным знанием, каким мы понимаем без слов, что значит обмен или ремонт квартиры, поступление сына в институт или распределение на работу».

Вместе с мхатовскими «Тремя сестрами», которые по отношению к прежним чеховским постановкам были {268} своего рода метаспектаклем, навсегда ушло это «интимное знание» жизни чеховских героев, которое находится не «в тексте, не в подтексте, а рядом с текстом и вокруг текста». Таким знанием владеет только современник и потому новому поколению режиссуры, имевшему дело уже с Чеховым-классиком, приходилось спустя десятилетия чеховский канон Художественного театра преодолевать, чтобы выразить себя, свое время и ту историческую перспективу, в которой теперь воспринимались чеховские драмы. Чтобы оживить традицию, нужно было преодолеть канон. Процесс преодоления был болезненным и носил тот же отпечаток тенденциозности, что лежал на отношениях театра с классикой вообще. В разной степени, при острой внутренней полемике между собой «Ивановы», поставленные М. Кнебель и Б. Бабочкиным, и товстоноговские «Три сестры», сквозное действие которых режиссер определял уже как непрерывную борьбу за существование, и «Чайка» в постановках А. Эфроса и О. Ефремова, и «Три сестры» в Театре на Малой Бронной несли в себе знак «резкого реализма». Это понятие, очень давно уже существующее у Станиславского в режиссерском экземпляре «Чайки», предельно актуализировалось. Возможности «резкого реализма» казались универсальными. Однако беспощадность театра к чеховским героям никак не удавалось совместить с совершенно очевидной авторской симпатией к ним. «Загадка» Чехова, ключом от которой владели «художественники», вызывала порой глухое раздражение, отчаяние режиссуры, требовавшей от Чехова полной определенности позиции. Канон был разрушен, но на развалинах его воздвигались пока «времянки» — так именовали новые чеховские спектакли даже те из критиков, кто им активно сочувствовал и теоретически вдохновлял их.

Очередная волна интереса к Чехову театра вызвала ответную энергию театроведческой мысли. «Тенденциозный» Чехов встречался с пониманием, но и со все возрастающими требованиями объемности, глубины. Дело шло о вещах серьезных. О положении интеллигента в мире, о духовных ценностях прошлого, которые оказались необходимыми современному человеку.

Эти ценности возвращались с трудом. Мечты и каждое слово надежды чеховских героев перепроверялись всем опытом послечеховской жизни. И какими бы пристрастными, «личными и мелкими» ни казались порой иные вопросы наших режиссеров автору «Вишневого {269} сада», они с течением времени чаще всего переставали быть личными и входили в круг интересов современной культуры, в само восприятие чеховских драм.

Не только критика открывала молодому поколению режиссеров глаза на незамеченные ими глубины и на заключенные в пьесах Чехова тайны. Режиссеры в практической работе понимали это еще более остро. В 1967 году А. Эфрос в статье «Как быстро идет время!» анализировал свой способ перечитывания «Чайки» с такой беспощадной остротой, как никто из его критиков. Выводы его были обращены в будущее, и у нас есть возможность проверить их справедливость.

«Может быть, когда-нибудь каждая сцена “Чайки” должна будет вернуться в свое классическое, бытовое, психологическое ложе, но я уверен, что сегодня, так вот сразу, то, что называется “классически”, поставить “Чайку” нельзя. Нужно сегодня прорвать ту трафаретную пленку, которая накладывает на всю пьесу налет скуки для современного человека».

Способ «прорыва» к живому Чехову виделся тогда единственный: идти от себя. Это и был театральный монологизм в чистом виде, когда голос собеседника менее важен, чем собственная исповедь. «Мы хотели лишь обратиться к Чехову без всякого страха. Решили взять его, наполнить современными идеями и, не стесняясь современных наших манер, постараться передать через Чехова все, что нам хотелось бы передать».

Такой способ только вначале казался простым и надежным. На практике встретились громадные трудности — и профессионального и общекультурного порядка. Профессиональные сказались в том, что молодые талантливые артисты, будучи смелыми и раскованными в современных пьесах, получив прославленную, освященную традициями роль, но не имея школы классики, терялись. Они брали эту роль «как бриллиантовый глобус, который дали подержать только на время, предупредив при этом, что, разбив его, они не расплатятся всю свою жизнь». Речь шла тут не только о психологическом зажиме. Не было еще глубины понимания культуры прошлого, театрального и жизненного опыта, живого ощущения традиции.

Увидеть каждую сцену чеховской пьесы «от себя», от своего времени — трудно. Но еще труднее это видение сохранить в условиях чеховского спектакля — «не только потому, что для этого нужен огромный сценический темперамент, {270} но — и это особенно важно — огромная внутренняя поэтичность. Без нее все эти новейшие решения превратятся просто-напросто в вульгарные ссоры».

Через восемь лет после этой исповеди режиссер выскажется по поводу поэтики своих чеховских постановок 60‑х годов еще более безжалостно: «нервозность была следствием обостренной восприимчивости бедной натуры».

За размытым словом «поэтичность» вставали серьезные проблемы, которые сопровождали «перечитывание» Чехова на протяжении двух десятилетий. Надо было найти чувство стиля, начиная с его элементарной клеточки — слова, неповторимого у каждого автора («чтобы сыграть “Чайку”, нужно, по крайней мере, суметь сказать такую фразу: “У меня в голове будто гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея”»). Надо было приблизиться к уровню тех вопросов и размышлений о человеке, которые содержал чеховский текст («даже Тригорин, человек, которого мы далеко не идеализируем, по уровню своей мысли выше, чем мы, художники, собирающиеся его воссоздавать. Даже он больше поэт, чем часто бываем мы, даже у него больше мыслей о жизни и об искусстве, чем часто бывает у нас»). «Тут нужен багаж… Тут нужно количество дней, истраченное на обдумывание и вынашивание… Но времени нет — и все… остается на уровне приблизительности».

Так начинался «тенденциозный» Чехов.

И в 70‑е годы диалог с ним еще не стал свободным и равноправным. И в это десятилетие даже не великая традиция «художественников», но и обычный прежний канон воспринимался многими как желанная норма и укор элементарности современного театра.

Но в спектаклях-«времянках» прорывался голос времени, устремления нашей культуры, готовился новый период отношений с чеховской драматургией. Скажем, фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино», столь единодушно принятый критикой, с его наконец-то установленной мерой между симпатией и беспощадностью в отношении к чеховским героям, с победоносно возвращенной чеховской средой обитания, которая целое десятилетие выжигалась на сцене, возник не из пустоты. Сама «раскованность» фильма вплоть до совершенно немыслимой прежде попытки молодых авторов дописать за Чехова текст во многом вырастала из театральных {271} «времянок». Из них же, из опровержения самого себя, вырастает и новая ефремовская «Чайка» Художественного театра. Но она возникает только летом 1980 года и «завязывает» новую жизнь Чехова в новом десятилетии…

## 1

Чехов 70‑х годов представлен прежде всего двумя пьесами, одна из которых, «Иванов», его театральный путь начинала, а другая, «Вишневый сад», — завершала. Расстояние между первой, написанной меньше, чем за две недели, и названной как-то в сердцах «драматическим выкидышем», и «Вишневым садом», каждая строчка которого выношена, как завещание, для современной режиссуры сокращается тем, что к любой чеховской драме подключается сегодня опыт его театра в целом.

«Иванов», поставленный М. Захаровым на сцене Театра имени Ленинского комсомола, равно, как и мхатовский «Иванов», в постановке О. Ефремова, при всей своей несхожести и внутренней полемике, хранили память о предшествовавших «Ивановых» русской сцены. Только спектакль О. Ефремова программную свою связь с традиционным истолкованием подчеркивал, а спектакль ленкомовцев свою связь столь же программно разрывал (но разрыв этот ощутим был только на фоне памяти о традиции). И так же как программно следовал традиции О. Ефремов, избирая на заглавную роль Смоктуновского, так же программно, отвергая эту традицию, может быть, обращаясь к ее домхатовским истокам, М. Захаров выбрал на заглавную роль Е. Леонова. Выбрал актера, как многим казалось, Иванова играть не имеющего права. После премьеры писали, что идея режиссера чисто «вопрекистская», не содержательная, что она касается не столько самой пьесы и тем более жизни, сколько театральных установлений, легенд и молвы. Наверное, в этом была правда, но, видимо, далеко не вся.

Внутритеатральная полемика часто создавала в истории театра самые неожиданные по своему значению коллизии. Достаточно напомнить, что собственный опыт Чехова-драматурга тоже первоначально принимал форму вызова, нарушения принятых театральных условностей. «Страшно вру против условий сцены… много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви». Может быть, все и начинается с тоски по новым формам, как говорит Треплев в «Чайке». Но завершается и у Чехова {272} и у любого подлинного художника иначе: «Человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души».

В спектакле, поставленном М. Захаровым, как представляется сейчас, в некотором отдалении от него, и в контексте других «Ивановых», сложно переплелись желание ниспровергнуть канон, ставший общим местом, с тенденцией к перечитыванию Чехова в плане того исторического и художественного опыта, которым владеет наше время и режиссер, причастный к нему.

Выбор Леонова на заглавную роль — не случаен. Конечно, в труппе Театра имени Ленинского комсомола не было Смоктуновского, но тут был, допустим, О. Янковский, актер, что называется, созданный для того, чтобы сыграть интеллигентного, страдающего Иванова и оправдать ожидания большинства зрителей и критиков. М. Захаров по проторенному пути идти не пожелал. За выбором «простака» на роль героя стояли важные идейные {273} основания. Режиссер не хотел трактовать Иванова как неврастеника, как крупного общественного деятеля, как «русского Гамлета», как больную совесть поколения. Он отказывался видеть в нем крупного человека вообще. У него Иванов ничем не замечательный русский человек, который действительно не хочет быть Гамлетом, Манфредом, не хочет ходить в терновом венце. Дворянских корней, на которых Чехов настаивал в своем письме, в родословной Иванова — Леонова искать не приходится. Да и университет, столь важный для Чехова, вряд ли пройден героем ленкомовской сцены.

Захарову важен был богатый леоновский мир, населенный добрыми, безвольными, порядочными людьми, которые чаще всего объясняются междометиями, монологов не знают. Не случайно Иванов у Леонова нежное «девочка моя» заменяет «девчушкой», монологи берет приступами, с двух заходов одолевает слово «университет».

В спектакле, поставленном М. Кнебель в 1955 году, «открывался занавес, и зрители видели Иванова с книжкой в руках, погруженным в глубокое раздумье… это был сильный и совестливый человек с лицом мыслителя, благородным и звучным голосом, утонченными манерами».

Герой Леонова возникает из темноты, он тоже сидит в позе глубокой задумчивости, но рядом с ним, с его рабочим столом, стоят две перевязанные стопки книг, будто Иванов собрался отнести их букинисту.

Книги сложены за ненадобностью. Жизнь изжита, а трагизм извлекается не из исключительной ситуации, но из ее типичности, безликости. Трагизм в том, что Иванов, как говорили современники, просто «миллион первый». Мотив скучной повторяемости, похожести, автоматизма и бесцельности происходящего, включая и завершающий выстрел, — самый стойкий мотив спектакля.

Если герой Смоктуновского страдает от «невоплощения», то герой Леонова страдает от того, что его все хотят «довоплатить»: пытаются сделать общественным деятелем, Гамлетом, умником, любовником, даже красавцем — а он этого не хочет, не может, он все это ненавидит. Захаров раскрывает драматическую и одновременно высококомедийную тему пьесы, когда *никто не видит реального человека*, а видят того, кого хотят видеть.

Прежде всего это сказывается в отношениях Иванова с двумя влюбленными в него женщинами. Тут много загадочного, что заставило в свое время А. Суворина просить Чехова пояснее прописать, почему и за что две {274} прекрасные женщины любят героя. Чехов объяснял, что одна — Сарра — любит в нем прекрасное прошлое. Вторая — не девушка, а «девица» Саша — любит не столько Иванова, сколько свою мечту о его спасении. «Самка», которая любит самца, когда ему плохо. Подлинного состояния Иванова женщины не понимают. Чехову казалось даже, что женские роли в его пьесе вообще не очень-то нужны: «Главная моя была забота не давать бабам заволакивать собой центр тяжести, сидящий вне их».

О. Ефремов к этому заявлению слишком внимательно прислушался, и две женщины в его спектакле мало важны. Причастные к гибели героя, они все же отодвинуты на второй план. В спектакле Захарова — иное. Тут Сарру играла И. Чурикова, играла с огромной выразительностью. Расширенные глаза, литургически-торжественная пластика, воздетые или протянутые вперед руки, нечеловеческое усилие напитать Иванова чем-то серьезным, {275} существенным и красивым, что, как ей кажется, было в нем, давало смысл их общей жизни. Эта Сарра, подобно Сарре — К. Роек в спектакле Малого театра, «сгорала от любви и от чахотки». Отношение к Иванову у нее почти материнское: когда герой сорвется и выкрикнет страшные слова, она, вся в белом, подойдет к нему, обнимет, простит и благословит, а потом растворится в темноте, в церковном отпевальном звоне.

У Чехова в драме Иванова, оттого, что человек попал в чужую эпоху, женщины не участвовали. В спектакле Захарова драма Иванова определена женщиной. Любовью и слепотой этой женщины измерен не состоявшийся герой. Центр спектакля, если и не переместился, то, по крайней мере, заметно сместился в сторону Сарры, которая стала трагедийным полюсом постановки: М. Захаров поставил именно трагикомедию, приближаясь к забытому первому варианту пьесы, к Давыдову, первому исполнителю Иванова, игравшему вполне заурядного слабохарактерного человека, рано ослабевшего, заезженного неудачами жизни и средой.

В Театре имени Ленинского комсомола поставили спектакль о том, как выдумали человека, нагрузили его непосильным грузом и раздавили. «Перед тобой стоит… раздавленный человек» — здесь, пожалуй, самая искренняя и проникающая интонация Леонова — Иванова, обращенная к приятелю университетских лет Лебедеву — Скоробогатову.

Трагизм исключительной личности не занимал режиссера. Ему нужен был Леонов, чтобы проблема Иванова стала общей, захватила бы множество судеб, вызвав не сочувствие исключительному, а сопереживание равному. «Одни считают тебя за шарлатана, другие сожалеют, третьи протягивают руку помощи, четвертые — что всего хуже — с благоговением прислушиваются к твоим вздохам, глядят на тебя, как на второго Магомета, и ждут, что вот‑вот ты объявишь им новую религию». Всем этим ожиданиям герой Леонова отказывается соответствовать.

Таким образом, к идейной драме пробивались как бы с другой стороны: отсутствие героя, который слился с массой, взывало к иной, не «зулусной» жизни. «Зулусы» веселились, играли в карты, тараща глаза и обсасывая воблу, обсуждали политику Франции и прочие важные материи. Кто-то выбегал на авансцену, с пафосом начинал монолог о том, что молодые люди не женятся, {276} а виноваты в том социальные условия, и таинственно подмигивал залу. Потом Миша Боркин (А. Збруев) хватал за нос опасного вольнодумца. И вновь крутился, мелькал мир.

В этих «зулусах», что выставлялись перед залом, была пародийная автоцитация спектакля «Доходное место». Там Жадов выходил на авансцену поговорить со зрителем, и режиссер верил, что у героя есть нечто за душой. У персонажей «Иванова» этого нет. «Какое мое мировоззрение? Сижу и каждую минуту околеванца жду. Вот мое мировоззрение». Это говорит Лебедев, старый товарищ Иванова, но мог бы повторить каждый герой спектакля.

В сером пустом пространстве, где сняты с петель двери и рамы окон (дом Иванова зеркально повторяется в доме Лебедева), бесстыдно вершится публичный суд над жалким, добрым, на всех похожим человеком. На фразу доктора Львова, пустившего в адрес Иванова «подлеца», сбегаются все персонажи, обсуждают, хороший ли человек Иванов, толкают его к смерти. Он и смерть не сам выбирает, не сам решается на этот поступок. Тут чужое мнение и чуждая воля тех, кто создавал и придумывал героя. По хлопку на подносе выносят пистолет. Иванов в центре многофигурной композиции жаждущих и требующих от него поступка людей. Он стреляется, все кланяются ему, будто благодарят. А Иванов Леонова разводит руками, мол, ничего не поделаешь, извините, другого выхода у меня нет — и падает на колени перед этим молохом общественного мнения, которому он послужил жизнью и смертью своей.

В старом спектакле, поставленном М. Кнебель, «финальный выстрел Иванова — Б. Смирнова был не бессильной капитуляцией, а высшим взлетом трагической страсти, смелым вызовом обществу, от которого он столько претерпел».

Финальный выстрел Иванова — Леонова, его руки, протянутые вперед, и поклон — извинение перед людьми за то, что не смог ничего в жизни совершить.

В первом варианте пьесы Иванов у Чехова не стрелялся, он умирал от сердечного удара. Пожалуй, леоновский выстрел ближе к этому независимому от воли человека акту, чем к сознательному поступку.

Так возник один из первых «Ивановых» 70‑х годов. Режиссер хорошо помнил и романтическую поэтизацию чеховского героя Б. Смирновым, который торжественно {277} возвратил ему главные достоинства — совестливость, интеллигентность, а «среду» уничтожал язвительно и беспощадно. Он помнил и спектакль, поставленный Б. Бабочкиным, где герой предавал самого себя, мучился изменой своей молодости, идеям и надеждам прежних лет.

Чехов середины 50‑х – 60‑х годов вопрошался о том, может ли устоять человек в трудных обстоятельствах истории. М. Кнебель воспевала героя, прошедшего сквозь испытания и не предавшего себя. Через несколько лет Б. Бабочкин уже судил своего Иванова как человека, предавшего себя, и снимал с окружающих ту меру ответственности за падение героя, какую на них возлагали раньше.

Так или иначе два полемически противостоящих Иванова тех лет исходили из общей коллизии сопоставления среды и человека. Делая разные акценты, они все же решали именно эту классическую проблему.

В 70‑е годы Чехов был увиден не только бесконечно трезво и жестко (что подготавливалось и старшим поколением режиссуры). Тут была иная модель чеховского {278} мира. Трагическое противопоставление личности и среды в какой-то степени было снято. Герой перестал выяснять отношения с окружающими, а режиссеры перестали искать конкретных виновников несчастья. Зло стало видеться одновременно и проще и трагичнее: ни в ком не персонифицируясь, «незримо во всем разлитое», оно определяло течение чеховской жизни, заново освещая природу конфликта его драм. «Среду» стали рисовать быстрыми общими штрихами как неизбежный фон и шум жизни независимо от того, существовал ли этот «фон» на авансцене, предваряя даже появление Иванова, как в мхатовском спектакле, или суетливо мелькал в паузах, как в спектакле Театра имени Ленинского комсомола.

«Среда» не определяла драмы полного одиночества, героя, который потерял контакт не с ней, а с жизнью.

В «Иванове», поставленном в Театре имени Ленинского комсомола, «фон» однозначен. Тут взяли крупным планом героя и, открыв, что ничего интересного в нем нет, отказали ему в интеллектуальной драме. Все, чем нагружали пьесу раньше, было отброшено, «Иванов» взмыл вверх язвительной комедией о пустой жизни, которую пытаются наполнить многозначительностью, звонкими «интеллигентскими» словами и прочей чепухой.

Отказав Иванову в гамлетизме, ему отказали и в интеллигентности. Короче говоря, на вопрос: «Был ли мальчик?» — спектакль внятно отвечал: «Не было».

Захаров сделал с героями «Иванова» примерно то же, что польский режиссер Ханушкевич с персонажами «Трех сестер», когда он поставил яркий водевиль о никчемных, томящихся, не умеющих ничего решить людях, у которых в душе — хоть шаром покати.

Как силен гипноз недоверия к драмам чеховских героев и порой даже к позиции их создателя. Как часто этот гипноз захватывал и захватывает умы! Толстому Чехов-драматург представлялся человеком, лишенным общей идеи и потому не могущим быть учителем жизни, каким должен быть писатель. Он казался ему скептиком и, в отличие от Горького, «верующего» и способного «обратиться», безнадежным агностиком. С чеховскими героями, по Толстому, никуда не дойдешь: от дивана, где они лежат, до чулана и обратно — не дальше (когда Иванову предлагают побороть тоску и бежать из России в Америку, он отвечает: «Мне до этого порога лень дойти, а вы в Америку…»). Иннокентий Анненский ужасался, что «русской литературе надо было вязнуть в болоте Достоевского {279} и рубить с Толстым вековые деревья, чтобы стать обладателем этого [чеховского. — *А. С*.] палисадника… Что за артист? Какая душа, ощипанные маргаритки вместо души… Это сухой ум. Господи, и чьим только не был он другом: и Маркса, и Короленко, и Мак. Горького, и Щеглова, и Гнедича, и Елпатьевского… Всем угодил — ласковое теля… И все это об нем теперь чирикает и плачет… Что он любил, кроме парного молока и мармелада?»

Мандельштам уже в совсем иные времена, после того, как он посмотрит в Воронеже «Вишневый сад», запишет: «Отношения между театром и так называемой жизнью у Чехова — это соотношение простуды к здоровью». Поэт перечисляет действующих лиц «Дяди Вани» одного за другим и потом спрашивает: «Почему они вместе? Кто кому тайный советник? Определите-ка свойство или родство Войницкого, сына вдовы тайного советника, матери первой жены профессора, с Софьей Александровной, дочкой профессора от первого брака?.. Мне, например, легче понять воронкообразный чертеж дантовской комедии с ее кругами, маршрутами и сферической астрономией, чем эту мелкопаспортную галиматью. Биолог назвал бы чеховский принцип экологическим. Сожительство для Чехова решающее начало. Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями. Чехов забирает сачком пробу из человеческой “тины”, которой никогда не бывало».

«Иванов» М. Захарова попытался решительно преодолеть чеховскую «экологию», подчинить тоскливый сюжет об упадке ума и достоинства стремительному действию трагикомедии. Однако в сражении с текстом режиссер в конце концов уступил «чеховскому принципу»: грустной нотой сочувствия и боли завершается этот спектакль.

Год спустя О. Ефремов в Художественном театре к «чеховскому принципу» отнесся с полным доверием.

«Иванов» во МХАТе должен был вобрать в себя весь трагизм чеховского театра. Режиссер заново осмыслил положение центрального героя, природу его мучительной и безнадежной болезни. Смутность, исповедальность и своего рода цинизм ивановской позиции были восприняты не прокурорски и не так, как относятся к этому защитники. Иванов был выслушан, как тяжело больного выслушивает врач. Не случайно герой мхатовского спектакля и вся его атмосфера, во многом созданная талантом {280} художника Д. Боровского, напомнили критику Н. Крымовой «Палату № 6» с ее обитателями, пораженными несчастным российским недугом — болезнью совести пополам с безволием.

В спектакле «Иванов», поставленном А. Шапиро в Риге, тема недуга, болезни введена даже как некое отношение к жизни, Чехову свойственное (сначала врач, а потом — писатель). Поэтому возник и много обсуждавшийся в нашей прессе спорный финал: Иванов застрелился, опустился тюлевый занавес, и смерть представала как максимальная реальность — летели в разные стороны вещи, которые еще хранили тепло человеческого тела, в тишине, при бледном, тусклом свете две женщины обмывали покойника. Финал этот показателен для самого характера прочтения Чехова. Режиссеры 70‑х годов, постигая «Иванова», прикасались к сложной болезни, ведущей к духовной смерти, которая требовала не скороспелых выводов, а подробнейшего психологического анализа.

Мхатовское прочтение «Иванова» было уже в достаточной степени свободно от крайней нервозности «нового» Чехова 60‑х годов. Большая объективность взгляда возникала не только как реакция на прежнюю тенденциозность, на боязнь быть «скучным», «простудным». Тут было стремление постичь собственно чеховскую «неконцепционность», столь раздражавшую многих его современников и потомков. Как раз в осмыслении этой черты чеховской драмы мхатовский спектакль оказался наиболее содержательным.

Напомним, что основным недостатком «Иванова» считалась неопределенность, смутность авторской позиции, отсутствие общей идеи. Эти свойства казались некоторым современникам даже граждански подозрительными, как и ответ чеховского профессора в «Скучной истории», написанной почти одновременно с «Ивановым», на вопрос «как жить?»: «По совести, Катя, не знаю… Давай, Катя, завтракать».

«Иванова» Чехов разъяснял устно и письменно в таких подробностях, в которые ни до этого, ни после никогда не пускался. Он рисовал синусоиды ивановской меланхолии, объяснял, почему плох честный человек Львов и что такое Шурочка, объяснял тип Иванова исторически, психологически, национально. А от него все требовали ясности. В одном письме к Суворину Чехов, исписав {281} множество страниц, сообщает, что не в состоянии продолжать: пальцы болят. А ясность не возникала. Чехов отчаивался и зарекался впредь писать пьесы.

Ясности не возникало. И не потому, что было «смутное время», сумерки России. Сумерки начались давно, но старшие литературные современники Чехова все же умели внушать человеку, как ему надо жить. У них была общая идея, тот «бог живого человека», по которому тоскует старый профессор в «Скучной истории». Чехов же, казалось, центральной идеи не имел, «вечно колебался», как считал Толстой, и пуще всего на свете боялся ярлыка. Он как-то с ужасом вспоминал о письме старого провинциального товарища, в котором тот из российской глухомани от имени «всех лучших интеллигентов» приветствовал «переход Чехова от пантеизма к антропоцентризму».

Ни в какие панацеи, даже самые превосходные, Чехов не верил. Писатель оставался с жизнью один на один и не обольщался даже таким привычным утешением, как русская интеллигенция. «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную… не верю {282} даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр».

Герои Чехова принципиально отказываются решать «вечные вопросы», а их создатель именно в период написания «Иванова», в годы закрепления «объективной манеры письма», формулирует задачи художника как беспристрастного свидетеля, талант которого заключен в правильной *постановке*, а не решении вопроса и в способности отделить важные моменты от неважных. «Щеглов — Леонтьев ставит мне в вину, что я кончил рассказ фразой: “Ничего не разберешь на этом свете!” По его мнению, художник-психолог *должен* разобрать, на то он и психолог. Но я с ним не согласен. Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем, кажется, шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед».

{283} Однако этот «большой шаг вперед» сопровождался у лучших чеховских людей огромной мукой, тоской и отчаянием, первые приступы которых и были схвачены в «Иванове». В известном письме к Суворину осенью 1892 года, где сказано о великом преимуществе классиков, у которых каждая строчка, как соком, пропитана сознанием цели, Чехов назовет отсутствие общей идеи новой тяжелой идейной болезнью, которая «хуже сифилиса и полового истощения».

В спектакле Художественного театра именно эту болезнь почувствовали и, не пытаясь выдавать рецептов спасения, постарались отделить свидетельства важные от неважных.

Иванов — Смоктуновский ни на кого не жалуется и никого в своей «болезни» не обвиняет. Полное отсутствие иллюзий и абсолютная трезвость в понимании ситуации. Болезнь внутри, от «среды» она не зависит: «Глупо, Паша, и старо», — как ребенку внушает мхатовский Иванов Лебедеву — А. Попову, который и сам-то эту фразу про среду, что заела, сказал, извиняясь и стыдясь.

Существуют определенные исторические периоды, которые можно определить словом Тынянова — промежуток: одни идеи исчерпаны, другие еще не народились. Герои первой чеховской драмы живет в затянувшемся «промежутке». Люди устали ждать, изнервничались, а конца безвременью не видно. Тот, кто может писать, пишет, тот, кто может пить, как Лебедев, — пьет. Иванов не может ни того, ни другого. Он может только капитулировать.

Мыслью Л. Шестова, что «настоящий единственный герой Чехова — это безнадежный человек. Делать такому человеку в жизни абсолютно нечего — разве колотиться головой о камни», которую Н. Берковский называл «классически неверной», некоторые наши режиссеры должны еще были переболеть, а затем преодолеть ее.

Иванов Смоктуновского принимает смерть, как радость, как решение вопроса, как избавление. Высшей целесообразности он не знает, новых идей не ждет, всякого рода литературных утешений не признает. Герой Смоктуновского улыбается один-единственный раз за весь спектакль, в тот момент, когда он посмотрел на Шурочку, понял всю нелепость и скандальность ситуации и решил уйти от всего.

Никто не выносит ему пистолета на подносе, выстрела мы не слышим. Просто расступятся «зулусы» в доме {284} Лебедева, ожидающие закуски и свадьбы, и мы увидим скорчившегося на полу человека.

Смоктуновский извлекает своего героя из захолустья. Как бы он внешне ни опустился, сколь бы ни был он небрежен к себе, актер укрупняет Иванова. Такое укрупнение непреложно предполагалось индивидуальностью и творческой биографией Смоктуновского. Когда Иванов Леонова предлагает Саше закончить игру в Гамлета и в Офелию, это вызовет смех. Когда эту же фразу произносит Смоктуновский, гамлетовская тема не воспринимается пародийно.

Тему отзвука шекспировской традиции у Чехова затрагивали многие: о гамлетовских мотивах чеховских спектаклей писал К. Рудницкий, подробно сопоставляли сюжет «Гамлета» и «Иванова» Н. Берковский, А. Мацкин, Б. Зингерман. В спектакль Художественного театра гамлетовская тема вводится и тем обстоятельством, что Смоктуновский играл принца датского, а память о такого рода ролях актер несет через всю жизнь.

Может быть, самым сильным эпизодом фильма Козинцева стал тот, где Смоктуновский — Гамлет разговаривал с двумя бывшими приятелями, приставленными наблюдать за ним и доносить. Принц предлагал им сыграть на флейте, те отказывались за неумением. Гамлет объяснял, сколь просто играть на флейте, и, вдруг неожиданно остро, замечательно интонируя текст, как нечто самое важное, говорил: «Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя».

Когда доктор Львов «честный тупец», будет объяснять Иванову его самого, будет требовать, чтобы он сбросил маску, Смоктуновский в пустом пространстве сцены один на один постарается совершенно искренне, без гамлетовского сарказма вновь объяснить то, что века назад объяснял шекспировский герой: «Умный человек, подумайте: по вашему, нет ничего легче, как понять меня! Да?.. Как просто и не сложно… Человек такая простая и не мудреная машина…». И дальше про клапаны, колесики, винтики. Шекспировская флейта слышится в этих словах о «простой и не мудреной машине». Но Иванов — Смоктуновский, вводя гамлетовскую тему, ею не ограничивается. Он живет не по законам литературы. Его боль, его болезнь — новая, не цитатная, не знакомая Шекспиру.

Утверждение человеческой уникальности, неприятие всякого рода окончательных суждений о человеке, ярлыков {285} сопровождалось в спектакле резко выраженной и точно сыгранной «болезнью» героя. «День и ночь болит моя совесть, я чувствую, что глубоко виноват, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю. Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют гамлетами или лишними, но для меня это — позор! Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю…».

Болезнь эта духовная. Но она у Смоктуновского выражена и внешне. Пораженный дух дает метастазы в плоть: перед нами тяжело больной, измученный человек, который все время находится в конвульсиях — то судорожно трет виски, то рука повисает и мнет пиджак, то {286} он сгибается так, будто его сейчас вырвет. Когда приехала Саша и в который раз стала вселять в Иванова бодрость, он даже развеселился, отошел от своей маяты, и девушка гордо, неосторожно, преждевременно поверив в свою победу, советует ему идти к жене исполнить свой долг: «И горюй, и прощения у нее проси, и плачь — все это так и надо. А главное — не забывай дела». В ответ на это следует фраза, в которой, может быть, наиболее точно фиксируется общее состояние Иванова на протяжении спектакля: «Опять у меня такое чувство, будто я мухомору объелся. Опять!»

Смоктуновский сыграл человека надорвавшегося, но не опустошенного. Перед нами герой, который пренебрег советом щедринской Дарьи Семеновны есть селянку жизни, не вникая и не копошась в ней. И потому с невероятной тоской звучит в спектакле тихий голос бывшего идейного человека: «Земля моя глядит на меня как сирота».

В современных «Ивановых» по-разному объясняется ключевой момент пьесы, когда интеллигентный человек, не выдержав накопившейся тоски, выпаливает своей жене гнусные слова.

М. Кнебель писала, что когда она решила ставить «Иванова», ей «звонили по телефону даже незнакомые люди, предостерегали, говорили, что “Иванов” не нужен советскому зрителю». Борис Смирнов, который потом сыграет Иванова, признавался, что его охватывал ужас, когда он думал, как ему придется бросить в лицо жене такие страшные слова. Действительно, момент тяжелый, особенно, если учесть, что Иванову отданы чеховские симпатии, а Чехов, по словам Ахматовой, «для интеллигентов икона».

М. Кнебель объясняет, что она оправдывала поведение Иванова тем, какой у него был перед этим тяжелый день, как он увидел, что в кабинете кабак, и вот нервы не выдержали — крикнул.

М. Захаров распорядился иначе: его Иванов кричит только половину текста — «ты скоро умрешь» — и Сарра прощает несчастного. И. Горбачев, играющий Иванова на ленинградской сцене, решает это место в романтическом, экзальтированном ключе — герою невдомек, в какую пропасть он скатился.

У Ефремова Смоктуновский сыграл сцену так, что падение героя в глазах женщины — ничто по сравнению с той духовной катастрофой и прострацией, в которой он {287} находился по отношению к самому себе. Оскорбив жену, он зарыдал и смыл свой грех слезами.

В рижском спектакле сцена эта завершает идущую через всю постановку тему капитуляции интеллигента, сдачи им всех своих позиций. В замкнутом глухом пространстве, заваленном сеном, стоит письменный стол, как знак другой жизни. А. Шапиро и М. Китаев любят характеризовать ситуацию через изменение функций вещей. На столе — глобус. Подвыпившие гости будут гонять его крокетными молотками, как мяч. Рабочий кабинет превращен в кабак, все вещи потеряли прямое житейское назначение. Д. Купле играет Сарру с покоряющей {288} женской мягкостью, теплотой, домашним уютом и с полным пониманием ивановского смятения (а его именно это понимание утомляет, он видит, какими средствами его спасает женщина, и ему от этого становится еще тошнее и унизительнее). И вот, когда Сарра все же не выдерживает, устраивает сцену, Иванов — У. Пуцитис, как обезьяна, вскакивает на письменный стол, кричит страшные слова. Они оскорбительны. Но еще более оскорбительно то, что кричит их человек, с ногами взобравшийся на письменный стол. Может быть, это — самое тяжелое известие о том, что случилось с интеллигентом. У. Пуцитис выкрикнет оскорбление, спрыгнет со стола, убежит куда-то в дальний угол, спрячется, ужаснется самому себе, а потом снова вернется к привычному состоянию непрерывного тихого отчаяния.

Письменный стол, потерявший свое прямое назначение, обыгрывался и раньше, когда Шурочка — А. Зайце, худосочная эмансипе с хлыстиком, приехав к Иванову для решительного объяснения, возлежала на этом столе. Сцена, которую сочли эротической, вызвала даже газетный спор. Между тем это одна из самых драматических и горьких сцен спектакля — она не только лишена эротического начала, но и по смыслу своему прямо противоположна эротике. Здесь речь идет о конце любви. Перед нами опустошенный, лишенный жизненной энергии, опустившийся мужчина. Он может только положить Шурочке голову на грудь, еще раз пожаловаться, постонать.

Через три года после создания «Иванова» Чехов напишет Суворину о новой, не ведомой классикам болезни безверия, отсутствия цели, распада мировоззрения. В том же письме сказано: «Я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями, вроде идей 60‑х годов».

«Тиражированный» человек, Иванов тем не менее чувствовал приступы этой болезни, которая явилась для него тупиком, в отличие от Чехова, видевшего в ней знак будущего исцеления и новой веры («ибо болезнь сия… послана недаром»).

Потом в зрелых чеховских драмах «комплекс Иванова» будет осознан неизмеримо глубже. Очевидно поэтому современный театр, прочитывая «Иванова» в контексте всей чеховской драматургии, видит в болезни героя не только симптомы тяжелого идейного недуга, но и первую весть о конце целой исторической эпохи.

## **{289}** 2

«На губах чеховских героев “лежит земля”, как у умирающих». Кугель сказал это, имея в виду все драмы Чехова, но в самой большой степени его слова касаются, конечно, «Вишневого сада». Вопрос заключается в том, как отнестись к этой исходной ситуации, к людям, уходящим в небытие, и не понимающим того, что происходит вокруг.

Парадокс «Вишневого сада» в том, что уходящие не только ничего не хотят сделать для своего спасения, но и перед угрозой смерти, небытия беспечно декламируют перед шкафом, заняты какими-то мелочами, устраивают бал, показывают фокусы, поют романсы, долго ищут старые калоши, а над человеком, предлагающим единственно реальный выход и спасение, брезгливо посмеиваются.

В истории отечественной сцены к этому исходному положению относились по-разному. В споре о жанре («фарс или драма»); в выдвижении положительного Лопахина как наиболее созвучного революционной современности героя, готового хватить топором по старью; в определении Раневской, Гаева и всего семейства как «паразитов», которым противостоят два революционно настроенных молодых человека — Петя и Аня, будущие хозяева жизни: в раскрытии Чехова как писателя «нежного», «милого», «любящего человека» (эпитеты, которые по отношению к Чехову так ненавидел Бунин); наконец, в «беспощадном», «трезвом», «трагичном» Чехове последних лет — во всей этой причудливой линии была своя логика, как всегда связанная с общими проблемами культуры того или иного времени.

Постановки «Вишневого сада» 70‑х годов вобрали в себя опыт предыдущих исканий: мы были свидетелями еще одной дерзкой попытки решить пьесу в духе фарса, как предлагал в свое время автор и как потом безуспешно пытались сделать многие театры (спектакль, поставленный в 1972 году на сцене Театра имени Пушкина в Ленинграде Р. Горяевым); почти в то же время А. Шапиро в Таллине и Л. Хейфец в Москве отнеслись к чеховским героям (особенно в телевизионном варианте «Вишневого сада» Л. Хейфеца) с огромным, все принимающим сочувствием; в середине десятилетия на сцене «Современника» Г. Волчек попыталась раскрыть пьесу как символическую и нашла в себе силы вместе с Раневской отрицательно ответить на разумное предложение {290} Лопахина о разделе вишневого сада на доходные участки; чеховская пьеса стала ареной творческого спора двух режиссерских методов, когда ее поставил А. Эфрос с актерами Театра на Таганке; наконец, И. Владимиров на сцене Театра имени Ленсовета вновь попытался дискредитировать Раневскую, персонально повинную, как показалось постановщику, в гибели вишневого сада.

При всей несхожести решений и замыслов достигнутый в новейших спектаклях объем мыслей и чувств кажется несоизмеримым с тем, что знакомо нам по самой пьесе и представляется по программным заявлениям, с которыми обычно выступают режиссеры, приступая к постановке. У Чехова есть запись: «Когда хочется пить, то кажется, что выпьешь целое море — это вера; а когда станешь пить, то выпьешь всего стакана два — это наука». «Вишневый сад» начинают ставить, желая выпить море, а в результате выясняется, что «отпили» всего стакана два. В этом нет унижения современных режиссеров, а есть важная и драматическая проблема отношений с прошлой культурой, постигнуть всю полноту богатства которой, разговаривать на равных очень и очень трудно.

Попробуем вдуматься в основные вопросы, заданные режиссурой Чехову в той или иной постановке последней его пьесы.

Ощущение конца, итога, «земли на губах» чаще всего и прежде всего выражалось в изобразительном строе спектакля. Художники вытравляли всякий намек на существование не символического, а реального, конкретного вишневого сада, что стоял перед глазами Чехова и был отмечен им в ремарках как живое и главное действующее лицо. В спектаклях Р. Горяева, А. Шапиро, И. Владимирова (а из более близких в телепостановке Л. Хейфеца) вишневого сада или совсем нет, или он, как в ленинградской версии, прорывается сквозь облезлые стены черными корявыми ветками, которые показались критику А. Свободину даже некими метастазами. В спектаклях Хейфеца и Владимирова даже «метастазов» нет, а есть какая-то, в одном случае, блестящая, светлая, в другом — серая паутина, которая в несколько рядов спускается на сцену. Мотив оскудения, запустения, все пожравшей опухоли сразу становится господствующим, будто лопахинский топор уже вырубил вишневый сад.

На сцене «Современника» вишневый сад представлен в виде нескольких так и не зацветших деревьев, они сиротливо окружают не существующий дом, от которого {291} чудом уцелели, как после пожара, только высокие, полукругом, белые двери. В спектакле Театра на Таганке господствует белизна. Но и тут сразу объявлено, что это не цветение вишневого сада, а смерть. Сразу становится ясным, что жизни — не будет: тут врезанная в интерьер могила, на которой сгрудились кресты, остатки мебели, игрушек, тут прижавшиеся друг к другу люди долго и монотонно будут напевать на этом островке-кладбище романс «Что мне до шумного света». И сразу дан звук лопнувшей струны, который у Чехова долго готовится и только в финале вырастает до символа.

Последствия такой символики были разные, но так или иначе размывалась классическая мхатовская модель чеховского мира, где за путаницей речей, за общей нескладехой, тем не менее оставались еще неистребимая поэзия, живое тепло не исчерпавшей своих ресурсов {292} жизни. На мхатовском спектакле лежала печать сердечного понимания, хотя и в нем было ощущение грядущих исторических перемен.

Новые постановки «Вишневого сада» прежде всего исполнены тревожного и острого осознания разрыва с прошлой культурой — в них сарказм или ностальгия по ней, обвинения или, наоборот, всепрощение прошлому.

Крайние полюсы прочтений 70‑х годов — спектакли А. Эфроса и Л. Хейфеца. Насколько первый беспощаден, настолько второй — жалостлив. Насколько спектакль Эфроса проникнут ощущением бредовости жизни, не замечающей топора, что висит над ней, настолько телепостановка Хейфеца наполнена внутренним сочувствием ко всем без исключения героям «Вишневого сада». Постановщику жалко нелепого чудака Гаева (И. Смоктуновский), сидящего в мятой панаме на садовой скамейке и откликающегося на окрик «баба». Он грустит над Петей Трофимовым, «облезлым барином» (Э. Марцевич), который с усталой безнадежностью призывает чеховских героев соотнести надвигающиеся события с реальностью. Режиссеру жалко Раневскую (Р. Нифонтова), отцветшую и озлобленную. Он сочувствует Лопахину и Дуняше, пострадавшей из-за своей деликатности. Здесь даже лакей Яша (В. Соломин), который давно уже сместился со своего лакейского скромного места и в ряде спектаклей стал чуть ли не антагонистом Раневской, уверенно берущим будущее за горло, — даже он получил секунду режиссерской жалости. Яше дан крупный план и полное сочувствие в тот момент, когда он объясняет, как ему на родине после Парижа тошно. Режиссер расслышал и тут ноту всеобщей тоски, переполняющей пьесу.

Хейфец попытался прочесть чеховскую драму максимально объективно, выслушать каждого ее героя, и, как это уже случалось у него, полифония обернулась странной вялостью, анемичностью тона, спектакль будто был набран одним шрифтом, без заголовков и курсивов.

Голос Эфроса слышен в спектакле на Таганке во всем. Каждая сцена, каждый поворот сюжета и вся пьеса целиком трактованы откровенно, вызывающе и внятно. Может быть, гораздо более внятно, чем того требует «недосказанность» чеховской стилистики. Если «Женитьбу» по сравнению с традицией Эфрос «усложнял», открыв в ней неожиданный драматизм, то «Вишневый сад» он попытался упростить, прояснить, вывести пьесу из плена символической многозначительности, долгих пауз {293} и «настроенческих» штампов. «Вишневый сад» на Таганке прокручивается быстро, актеры играют с привычной отвагой, графически четко и сухо обозначая тему спектакля: роковую обреченность людей, которые этой обреченности не чувствуют, шагов судьбы не слышат, реальности не хотят знать.

Эфрос пригласил оформить спектакль Театра на Таганке художника В. Левенталя, прекрасно понимая, что для реализации замысла ему нужен сильный союзник. Наперекор эстетике «антидекорации», утвержденной Любимовым и Боровским, сцена театра на время чеховского спектакля стала «красивой, как в Большом театре»: господство белого цвета, светлая одежда большинства героев, белые занавеси, колышущиеся от ветра, — вся эта неожиданная красота была новой, непривычной и необжитой для артистов Таганки средой, в которой они должны были пойти по тропинкам психологического театра.

«Когда мы смотрим медицинскую кардиограмму и там идет прямая линия без всяких изгибов, — значит, жизни нет. Изгиб означает жизнь… Когда читаю акт — читаю структуру. Структура — это изогнутая проволочка» (из книги А. Эфроса «Репетиция — любовь моя»). Ю. Любимов не формулировал нигде своих принципов с такой ясностью (он вообще редко занимается теоретическим оформлением своих идей), но приведем характеристику его репетиционной работы, сделанную одним из артистов театра в год его юбилея, чтобы разность методов стала ясна: «Любимов до ужаса, до надоедливости часто, ну на каждом шагу отвлекается от эпизода и снова призывает всех помнить конечную цель».

Неотступная устремленность к конечной цели любимовской режиссуры и метод «изогнутой проволочки», излюбленный Эфросом, встречаются, добиваясь нового понимания старой драмы. Один метод культивирует ясность. Если противоречия возникают в мире любимовских спектаклей, они немедленно разрешаются и объясняются. Любимов в этом смысле классичен. Другой метод облюбовал сложность, противоречивость психологии, добываемую, надо сказать, строгим анализом. Один метод, и спектакль как его производное, насквозь публицистичен. Второй, по возможности, философичен. Первый и философскую трагедию разыгрывает как современную публицистику. Второй — и современную публицистику попробует заставить звучать как философскую трагедию.

{294} В «Вишневом саде» выявились возможности двух полярных методов. Спектакль предстал как поле эстетической битвы важных стилевых тенденций современной режиссуры, которые классическая пьеса проявила как мощный катализатор.

Эфрос ко времени постановки «Вишневого сада» утвердился в неких общих идеях относительно постановки классики. Опыт накапливался непросто, порой мучительно, и оставлял свой след в каждой новой работе. В середине 60‑х годов, ставя чеховскую «Чайку», режиссер пытался «по-брехтовски оголить ее смысловой узел», и с пьесы, как он признавался позднее, «улетела жизненная пыльца. Получилось необъективно, непоэтично, раздраженно». За десять лет, протекшие между «Чайкой» и «Вишневым садом», был опыт постановок Достоевского и Шекспира, Гоголя и Мольера, был, наконец, опыт «Трех сестер». Школу классики А. Эфрос проходил вместе со своими актерами, постепенно осваивавшими метод «изогнутой проволочки».

В Театре на Таганке режиссер столкнулся с привитой актерам иной системой ценностей.

Эфрос выиграл в решении двух центральных образов — Раневской, которую играла А. Демидова, и Лопахина, которого играл В. Высоцкий.

Демидова, включившись в полемику вокруг спектакля и проявив прямо исследовательские способности, подробно и точно объяснила характер трактовки чеховской героини, которая у одних вызвала восхищение, у других — полное неприятие.

Своеобразие решения образа отчетливо видно в сравнении с Раневской — Н. Ургант в ленинградском спектакле. Та свой Париж, и «пятый этаж», и рокового «этого человека» несла прежде всего во внешнем облике тулуз-лотрековской женщины, в ярко-рыжем парике, кричащем платье, с пахитоской в длинном мундштуке, с грубовато прокуренным голосом. В ней была абсолютная прикованность к «парижскому мучителю», который обобрал ее. Само слово «обобрал» актриса произносила почти восхищенно. Вишневый сад, как таковой, ей вообще не был нужен, скорее, он ей мешал, и весь третий акт с еврейским оркестром и пиром во время чумы был построен на боязни Раневской того, что Гаев откупит имение и это задержит ее возвращение в Париж. Известие о продаже вишневого сада и дома приносило ей едва скрытое облегчение.

{295} Демидова свой Париж глубоко прятала. Он прорывался непонятной для окружающих истерикой, надрывом изломанной и порочной женщины, потрясением от неизменности старых вещей («столик мой, шкапик мой»), когда сам человек глубоко и бесповоротно изменился. Порочность Раневской, весь ее женский опыт были сгоревшим прошлым, во всяком случае, тут, нам кажется, не было так называемой сексапильности, которую усмотрела в Раневской — Демидовой М. Туровская. Вишневый сад, по видимости, был от Раневской тоже далек, но только по видимости. Этот сад был растворен в ней, она его не замечала и не ощущала, как не замечают собственного дыхания. Белый цвет тлена и цветения, изломанность уходящей культуры, тронутой вырождением, — все это актриса выражала с нервной, порой пугающей резкостью.

Резкость переходов была вызывающей, совершенно «нечеховской». В классическом исполнении роли Книппер-Чеховой {296} было совсем иное: «Руки в кольцах, не ощущающие привычных драгоценностей, холеные, зябкие, прячущиеся в кружевах… Полупрозрачные ткани, легкие меховые опушки, жабо, скрывающее увядание нежной кожи… Подкрашенные волосы, губы, удлиненный незаметной артистической черточкой разрез глаз, легкий слой индиго на длинных ресницах, бросающих чуть заметную голубоватую тень на выхоленную кожу ее прозрачного, слегка веснушчатого лица. И сама она, темно-рыжая, белокожая, с виновато-веселыми глазами — виновата, что чувствует себя молодой, что любит своего парижского мучителя, что легка и безвольна, — была такой узнаваемо живой» (И. Соловьева).

У современной актрисы от этой легкости увядания осталось лишь обостренное чувство конца. Резкость переходов от одного состояния в другое стала основой рисунка роли. Наиболее отчетливо этот рисунок проступал в третьем, кульминационном акте.

Ожидание решения судьбы вишневого сада скрашивалось фокусами Шарлотты, нелепыми утешениями студента Трофимова. Когда наконец появлялись Лопахин и Гаев, Раневская в серебристом своем платье сидела на скамеечке, на фоне витой кладбищенской решетки. Беспечно раскинув руки, она вдруг абсолютно успокаивалась, как успокаиваются и затихают перед смертью долго страдавшие люди. Улыбаясь, будто о чем-то не важном она спрашивала мужчин: «Кто купил?» В этой улыбке и спокойствии была, наверное, самая проникновенная минута спектакля: трагизм выявлялся не напором и отвагой, а каким-то удивительно мягким, душевным способом. А потом уже была истерика, почти кликушество, тоже совершенно не признающее классических рамок и границ, но все же гораздо более привычное, нежели эта прощальная улыбка перед смертью.

Тут в спектакле Эфроса сквозь «трезвого, беспощадного, трагичного» Чехова проглянула нота участия, боли, сострадания. В этой улыбке был ток, шедший от мхатовского спектакля. И как бы ни мечтали мы, «смеясь, расставаться с прошлым», как бы ни пытались поставить «Вишневый сад» в духе «комедии, почти фарса», мы вдруг отступаем перед человечностью, которая отделяет чеховское понимание непреложного хода истории от незатейливой формулировки Яши, обращенной к старику Фирсу: «Хоть бы ты поскорее подох». И. Соловьева в реконструкции «Вишневого сада» у «художественников» {297} не случайно выделит это различие, важное и современной сцене: «Историческая неизбежность неизбежностью, а их жалко. Быть может, именно потому, что и Чехов и театр знали, как властны в истории безличные силы, они так убежденно желали, чтобы в нее были вложены простейшие усилия человечности, усилия терпимости, бережности, жалости. На пороге переворота *исторического* эти усилия не только не казались им неуместными, но казались, как никогда, важными».

Спектакль Театра на Таганке в лучших своих моментах знал тоску по человечности. Создавая эпитафию «доброму старому гуманизму», он подспудно нес его в себе. Недаром в самых ответственных местах спектакля группка обреченных людей пела, наполняя каким-то сверхличным душевным смыслом слова простенького романса: «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви». В устремлении к человечности возникала улыбка Раневской. В этом устремлении жил в спектакле и Лопахин В. Высоцкого — в белоснежном костюме, тихий, сосредоточенный и печальный. В предрассветный час он ожидал приезда хозяев, и у него, умного страдающего человека, замирало сердце от любви и предчувствия. Будто ясен был ему не только гибельный конец вишневого сада, но и своя собственная роль в этой истории — роль «топора в руках судьбы». Он предупреждал свою жертву, предлагал ей выход. Но какое-то странное оцепенение парализовало людей, они смеялись, не слыша лопахинских слов, и на простой, разумный план спасения отвечали легкими шутками.

Позиция Лопахина оказалась, пожалуй, наиболее внятной современному режиссеру. Своего рода гордости, звучащей в словах Раневской о пошлости раздела вишневого сада на дачные участки, или в монологе Гаева, обращенном к шкапу с книгами, в которых вся мудрость минувшего века, — этой гордости Эфрос поверить не захотел, приравняв эти слова ко многим другим причудам и нелепостям жизни обитателей вишневого сада. Вместе с Лопахиным, с каким-то горьким сарказмом он предъявил им счет за то, что они ничего не предприняли для спасения, что были способны только болтать, в бестолочи и сутолоке растратить собственную жизнь да погубить старика Фирса.

Лопахин противопоставлялся не только Раневской, но и Пете Трофимову, сыгранному В. Золотухиным на одной четкой, но достаточно элементарной краске. Изкуренный, {298} безнадежный правдолюбец, вооруженный бильярдным кием, Петя говорил высокие слова, обращался к звездам и целился в них, как в бильярдный шар. Эфрос каким-то своим ходом приходил тут к идеям «беспощадного таланта», как аттестовал Чехова Л. Шестов в своей «классически ошибочной», но местами поразительной по наблюдениям статье, названной И. Буниным «среди лучшего, что написано о Чехове». «О новой жизни у Чехова говорят только молодые, очень молодые и неопытные люди. Им все грезится счастье, обновление, свет, радости. Они летят, очертя голову, на огонь и сгорают, как сгорают неразумные бабочки».

Эфрос вместе с Лопахиным Высоцкого окидывал жизнь обитателей вишневого сада трезвым взглядом и находил, что она трагична и нелепа. Он строил спектакль на сменяющих друг друга моментах — предложениях Лопахина лечиться, бежать от гибели и полном презрении к спасению со стороны говорливых героев пьесы.

В. Высоцкий очень долго, вплоть до своей главной сцены в третьем акте, сохранял тон терпеливого и нежного врача, внушающего своим неразумным пациентам, что на дворе проказа, что пора браться за ум и что-то предпринять. Но люди не в силах расслышать шаги судьбы, нависшей над ними. И в третьем акте пьяный Лопахин, обозленный и уничтоженный тем, что он, вопреки воле своей, исполнил все же роль топора, в истерике, в диком выплеске мутного горя пополам с радостью протанцует под музыку оркестра пляску нового хозяина. Сигнал этой пляске дан фразой: «Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого». В. Высоцкий тыльной стороной ладони ударит себя чуть пониже щеки, ясно обозначая, сколько было «заложено» за это время. Современный жест как бы освободил актера от обязательства держать роль в рамках определенного рисунка, придававшего ей психологический объем. Вступала в свои права особая эстетика таганковской сцены, та отвага, которая соединила Высоцкого со многими другими актерами спектакля, уверенно разогнувшими «изогнутую проволочку» эфросовской режиссуры в прямую, как стрела, линию. Режиссер и этой сцене пытался придать какой-то новый смысл, несколько раз выходила вперед Варя — Т. Жукова и бросала под ноги разбушевавшемуся Лопахину связку ключей от дома, но и это не помогало.

{299} Спектакль, задуманный резко и просто («не едят, не пьют, не носят пиджаков, а только решают свои судьбы»), оказался, как это случилось в «Чайке», лишенным «жизненной пыльцы», то есть того самого невыразимого в словах живого слоя жизни, без которого Чехов немыслим и который был в «не концепционном» мхатовском спектакле.

Современный спектакль расставался с прошлым с надрывным смехом — знаком тоски по неистребимой красоте вишневого сада.

Может быть, со своими актерами Эфрос поставил бы пьесу иначе. Вероятно, избавленные от нервозности, которая была следствием «обостренной восприимчивости бедной натуры», его актеры наполнили бы жесткий рисунок психологическим объемом. В Театре на Таганке этого не произошло. Два стиля современной режиссуры столкнулись и опрокинули некоторые расхожие идеи. Выяснилось, что синтез «условного» и «психологического» театра — дело не такое простое, как представлялось в течение многих лет, что метод Агафьи Тихоновны, составлявшей идеальный портрет жениха, заимствуя черты разных людей, не годится. Да, идет постоянное взаимопроникновение и обогащение двух методов. И тем не менее они не могут слиться в один. У каждого своя дорога и своя судьба.

## 3

Может быть, потому, что «Вишневый сад» в «Современнике» появился одним из последних в серии постановок этой пьесы в 70‑е годы, режиссер Г. Волчек на опыте предыдущих спектаклей хотела счастливо избежать всех крайностей «нового Чехова». Это нашло выражение в размытом ощущении жанра, в желании придать спектаклю глубокое историческое дыхание, в спокойном, рассеченном «мхатовскими» паузами ритме действия, то затухающего в сонной зябкой предрассветной тиши, то взбадриваемого звуками польки.

Г. Волчек, памятуя уроки первого обращения «Современника» к Чехову — «Чайку», поставленную О. Ефремовым, — пыталась создать спектакль предельно объективный, спокойный и серьезный. Многое в пьесе, в том числе В большинство героев, вернулось на свои знакомые со школьных времен места. Отбросив усложнения и тонкости, которые изыскивались в характере Лопахина, режиссер {300} увидела Ермолая Алексеевича вполне заурядным простаком, которому Раневская (Т. Лаврова), конечно же, не могла поверить. Старый спор о жанре пьесы, за которым стоял спор о понимании эпохи, в спектакле «Современника» был решен по закону «золотой середины» перед нами и не фарс и не трагедия, а несколько расслабленная лирическая драма с вкрапленными в нее островками ультрасовременного фарса (линия Дуняши. Яши) и финал с горящими свечами, поставленный в духе символистского театра начала века.

К этой стилевой разноголосице, не приведенной к гармонии, следует добавить еще те роскошные костюмы «от Зайцева», которые воспринимались как-то отдельно от актеров, смущенных непривычным для сцены «Современника» богатством, а порой и заслоняли их. Зрелище серебристых, сероватых, темно-вишневых изысканных платьев и пиджаков становилось самостоятельным, угрожая «Вишневому саду» стать придатком к демонстрации элегантных туалетов.

Тем не менее свой вклад, свои «стакана два» нового смысла спектакль «Современника» к театру Чехова добавил. Он извлек какую-то хрустальную чистоту и свежесть настроения, когда на рассвете в лиловатом сумраке прикатили домой хозяева вишневого сада и Аня (М. Неёлова) шепотом сообщила, что ни у мамы, ни у нее денег совсем не осталось, а потом на протяжении всей картины превозмогала счастливую дремоту до тех пор, пока Варя не отвела ее, как ребенка, спать, затем под прозрачную, как ручеек, мелодию вышла в пустое пространство сцены и перекрестилась.

Новые ноты пьесы спектакль извлечет и тогда, когда Петя (А. Мягков) и Аня останутся вдвоем у колодца на просцениуме и будут говорить в него свои слова надежды, а слова эти, усиленные эхом, будут звучать гулко откуда-то из дальнего далека. Эффект отдаленного пространства претворялся в оценку ситуации. Первый акт и завершался тем, что Шарлотта (Е. Миллиоти), которая в эксцентрическом плане проигрывала судьбу Раневской, тоже заглядывала в этот колодец времени.

Вообще тема колодца — образа времени — в спектакле ощущалась как важнейшая.

В чеховских пьесах ход времени играет громадную роль. Об этом много написано в чеховедении вплоть до недавней специально этому вопросу посвященной работы Б. Зингермана. Герой «Иванова» никак не может {301} понять, почему к тридцати годам российский интеллигент устает и отказывается от поисков истины. Потерянное время — одна из причин погубленной жизни дяди Вани. В «Трех сестрах» год, что прошел со смерти отца, принес только новые несчастья. В «Чайке» несколько лет, отделяющие спектакль Треплева и молоденькую Нину, влюбленную в Тригорина, от последнего приезда актрисы из Ельца, безжалостно вырубают все надежды.

Течение времени оказывается гибельным для чеховских героев. Выигрывают от его движения только Миша Боркин, Серебряков, Наташа, лакей Яша, а лучших, одаренных умом и чувством, оно ведет к гибели. Поэтому они стараются растворить отпущенное им время в далекой перспективе. Они мечтают о лучшей жизни через двести-триста лет, и это не пустая риторика — это способ притерпеться к реальной действительности.

Это совсем не значит, что «в руках Чехова все умирало», но именно в этом губительном влиянии времени на лучших людей чеховских пьес скрывалось самое серьезное предвестие конца исторической эпохи. «Дело делать» — бессмысленно, бесполезно вкладывать свои силы, энергию, ум в мир, где царствует Серебряков. Тут позиция {302} иная: нести свой крест и верить, а главное, не бежать, «не размахивать руками». Через двадцать лет, уже после революции, эта тема получит завершение в булгаковской «Белой гвардии»: «Никогда. Никогда не сдергивайте абажур с лампы! Никогда не убегайте крысьей побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте — пусть воет вьюга, — ждите, пока к вам придут».

Финалы чеховских пьес — это почти всегда остановившееся время: в «Иванове» — смерть главного героя, в «Чайке» — выстрел Треплева, в «Дяде Ване» — мечты о небе в алмазах.

Но ни в одной из чеховских пьес тема рокового бега времени не звучала так властно, как в «Вишневом саде». Герои прежних драм имели дело с каким-то неопределенно туманным временем, которое могло сулить и неожиданности. В «Вишневом саде» напоминание о пороге звучит с настойчивостью аукционного молотка: «двадцать второе августа».

В спектакле Эфроса Лопахин — Высоцкий этим числом и умоляет, и напоминает, и заклинает Раневскую и Гаева, у которых чувство времени потеряно.

В ленинградском спектакле, поставленном Р. Горяевым, действие в самом начале неожиданно прерывалось бившими вразнобой часами. Их оказывалось в доме множество — от больших, хриплых, напольных, до миниатюрных, мелодичных. Множество часов было и в первом мхатовском спектакле. Но там это был знак полноты жизни. В современном спектакле вразнобой бьющие часы — сигнал того, что время в чеховской пьесе расползлось, потеряло всеобщность и дело идет к концу.

В спектакле, поставленном Г. Волчек, время воспринималось в двух планах. Зритель ощущал конкретное его течение: рассвет переходит в утро, утро сменяет день, потом наплывает предвечерний сумрак, когда сгрудят в одну кучу мебель, соберут чемоданы, сядут на них перед дорогой. Но так же как тема вишневого сада постепенно вырастает в пьесе в многозначный символ, так и конкретное течение времени перерастает в движение историческое. Отношение к вишневому саду становилось в спектакле скрытой характеристикой отношений людей с историческим временем.

Раневскую потрясала неизменная, вечная красота сада, безразличная к тому, что утонул ее сын, что была долгая разлука и невосполнимые потери… «… Ничто не {303} изменилось… — говорит она, вглядываясь в сад с оттенком неожиданного осуждения и зависти. — После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя…» Параллель природного цикла и круга человеческой жизни обретала при этом трагические черты. Вечное обновление природы казалось Раневской глубоко обидным, оскорбительным для смертного человека. Отсюда, видимо, и некоторая бравада, оттенок демонстративной вульгарности в ее облике, интонации в отношении к вишневому саду.

Гаев здесь противоположен сестре. И. Кваша обнаруживал в своем герое какой-то неуничтожимый культурный «ген»: «Сад весь белый. Ты не забыла, Люба?.. Ты помнишь? Не забыла?» Это звучало глубоко, ритмически торжественно, как строки стихов. Так же звучало и обращение к многоуважаемому шкапу — серьезно и с горьким пафосом.

Предложение Лопахина не обсуждается, не вызывает даже желания подумать. Реакция мгновенная, можно сказать, биологическая: «Это так пошло». И Гаев без паузы, вслед за Раневской: «Совершенно с тобой согласен».

В третьем акте Г. Волчек сопоставит аукцион Шарлотты с аукционом, происходящем в городе. Действие идет, строго придерживаясь ремарок. Приглашенный на бал начальник станции от начала и до конца продекламирует «Грешницу» А. Толстого. Раневская совсем потеряет «самообладание аристократической женщины» (как напишет З. Паперный): у нее будут прорываться какие-то истерические грудные возгласы, она никак не может согреться, у нее озноб, лихорадка, плед, которым ее укутал Петя, не помогает. Вдруг очутившись у колодца, на первом плане, Петя скажет Раневской, что «надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза», скажет совсем так, как доктор Львов в «Иванове». И почти так же ответит честному облысевшему юноше страдающий человек: «Какой правде? Вы видите, где правда…» И все это перед колодцем — уже готовым поглотить их временем.

Когда Лопахин уйдет, Раневская, опершись на стол, попытается встать — не сможет. К ней молча подойдут гости, а потом также молча разойдутся в разные стороны, оставив Любовь Андреевну вдвоем с Аней. Вновь вздохнут скрипки еврейского оркестра. Ноги подкосятся, Раневская упадет в центре сцены, Аня поможет ей подняться, {304} и они обе уйдут в огромную дверь, разрезающую пустое пространство. И сразу же ударит топор по деревьям вишневого сада.

Правда, символика исторического слома вступала в спектакле в непрерывный внутренний спор с тем, что М. Туровская назвала всеобщей «выясняловкой» отношений, рассмотренных на микропсихологическом уровне. Детализация и дробность в этом плане в конце концов переводили «Вишневый сад» в разряд семейных драм, а неисчерпаемый смысл последней чеховской пьесы суживался до темы «женщины без мужчин», проведенной по всему спектаклю, — от Дуняши и Яши, Ани и Пети до одиноких и бесприютных Раневской и Шарлотты.

«По мере движения от “Чайки” к “Вишневому саду”, — пишет Б. Зингерман, — атмосфера безвременья все более явственно сменяется другой — временем канунов. Ожидание в последних чеховских пьесах превращается в ожидание близких и целительных исторических перемен».

Чеховский театр 70‑х годов в эти тонкие различия не вдается.

В четвертом акте спектакля, поставленного Эфросом, показано выравнивание крупных и мелких событий, как перед лицом смерти. Тут равно важны плохое шампанское и несостоявшееся предложение Лопахина. Теперь уже все равно: вишневого сада нет — в доме «покойник», последние разговоры, как при покойнике, становятся тихими и откровенными. Перед расставанием люди как бы впервые видят друг друга — на этом строится разговор Лопахина и Пети.

В спектакле «Современника» пауза между прошлым и будущим сыграна в ином духе. Нам сразу покажут, кому тут жить, а кому умирать. Мертвые помечены общим знаком — пепельно-серебристым, серым или с оттенком серого костюмом. На этом фоне два цветовых удара — кричаще зеленый, наглый костюм Яши и темно-вишневый, лопахинский. Особенно остро осознается в последнем акте цена реального времени, тех сорока, а потом двадцати минут, что остались до поезда. Потеряв все, люди цепляются за любую соломинку. Время жизни растрачено, но какая-то мелочь на доживание осталась. Ритмически возникают еще какие-то судороги — то Симеонов-Пищик прибежит со своим сенсационным сообщением об англичанах и о найденной в его земле белой глине, что прозвучит в опустелом доме так же неприлично, {305} как смех на похоронах, то Варя бросится на узлы и по-бабьи завоет после разговора с Лопахиным.

Все герои станут лицом к нам, к зрителям, к вишневому саду. Гаев начнет привычную декламацию, Аня оборвет его: «Дядя, не нужно». Потом слуги начнут уносить чемоданы, на которых сидели перед отъездом. Раневская выкрикнет «я посижу» так, будто «я еще подышу», и снова возникнет веселенький галопчик оркестра.

В сумерках уйдут все, кроме Раневской и Гаева. Режиссер разведет их в разные концы сцены, и огромное нечеловеческое напряжение выплеснется в крике двух упавших на колени людей: «Сестра моя!» Они уйдут последними. Потом выйдет Фирс — В. Гафт со свечой, обойдет дом, встанет посредине сцены и после фразы: «Жизнь-то прошла, словно и не жил», — засмеется.

Затем снова выйдут ушедшие, теперь у каждого в руке по свечке, Фирс сзади — тоже со свечой, как Некто в сером из «Жизни Человека» Л. Андреева. Мизансцена действительно напомнит стилистику андреевской пьесы, слишком многозначительную и велеречивую для Чехова. Но в эту последнюю молчаливую сцену спектакля ощутимо входит тема, расслышанная младшим чеховским современником Александром Блоком: «Что же делать? Что же делать? Нет больше домашнего очага… Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера — все заткано паутиной, и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги… Двери открыты на вьюжную площадь».

Герои «Вишневого сада» уходят, растворяются в сумерках, но «двери открыты на вьюжную площадь», они открыты в бесконечную перспективу истории, в вечный круговорот жизни. К масштабу этого важнейшего сопоставления только начал прикасаться современный театр, ведущий диалог с Чеховым.

# **{307}** Глава девятаяА. М. Горький

Художественный опыт прошлого века у Горького представлен в спрессованном виде. Когда Толстой упрекал молодого писателя в пристрастии к афористическому письму и говорил, что в его пьесах «какой-то вселенский собор умников», он подмечал именно этот важный признак. «Умники» Горького умны не только опытом фантастической русской жизни, но и опытом русской классической литературы, которую писатель и завершал и преодолевал.

Сама переходность фигуры Горького, одновременная причастность его XIX веку и новой эпохе войн и революций определили некоторые особенности его театральной судьбы. В отличие от своих великих предшественников Горький на протяжении многих десятилетий XX века воспринимался не как классик, а как современник. В сценической судьбе его пьес не было перерыва, паузы, зоны молчания, когда жизнь, воссозданная писателем, окончательно уходила в прошлое, чтобы потом вернуться к новым поколениям уже не в своих преходящих и злободневных чертах, но в вечном, общечеловеческом облике.

Горьковский театральный канон, как он сложился в 30‑е годы и, заметно измельченный, дожил до середины 50‑х, явно предпочитал Горького-публициста Горькому — острому психологу.

«Такой подход, закономерный и прогрессивный для времени, когда эти спектакли ставились, и создал Горькому репутацию автора глубокого, последовательного, точного, но… несколько прямолинейного, лишенного той многослойности, сложности нюансировки, неожиданностей, которые всегда признавались за Островским и Чеховым. Умные зрители любили смотреть и слушать горьковские {308} пьесы в исполнении хороших артистов, но не распространяли их коллизии на собственную жизнь… Отсюда же пошла легенда о несценичности пьес Горького, опрокинутая на все его драматургическое наследство».

Эти слова принадлежат Г. Товстоногову, режиссеру, с именем которого в большой степени связано явление «нового Горького» на современной сцене. Правда, легенда о несценичности шла не только от театров, но и от самого драматурга. В 30‑е годы Горькому казалось, что его пьесы уже не могут быть «возбудителем актуальных эмоций, настоятельно необходимых в наши дни, когда требуется боевое, пламенное слово, которое обжигало бы мещанскую ржавчину душ наших». Конечный его вывод беспощаден: «… есть опасность, что моя “драматургия”, ныне чрезмерно восхваляемая, способна соблазнить молодых людей на бесплодное изучение ее и — того хуже — на подражание ей… Нет, изучать — не надо, потому что — нечего изучать».

Такого рода самооценки понятны лишь в контексте времени и идут не только от скромности писателя Ю. Олеша выступал тогда против прежнего Олеши И. Эренбург «не переводя дыхания» начинал «день второй». Многие писатели переписывали свои прежние сочинения наново.

История все рассудила и довольно скоро. Уже в конце 30‑х годов горьковская драматургия «боевым, пламенным словом» обрушилась на «мещанскую ржавчину душ наших», понятия «враги», «дачники» обрели решительный и грозный смысл. Горький-публицист получил высшее театральное признание.

Потом, в послевоенные годы, постепенно «публицистика» стала как бы противостоять «философии», Горький начал восприниматься, по ироническому замечанию Б. Бабочкина, неким «противоестественным гибридом идеологического начетчика с бытописателем-жанристом конца XIX века». Старшему поколению режиссуры и тем, кто приходил ему на смену, надо было возвращать театру Горького как драматурга, способного ответить на самые сложные вопросы нового времени.

«Новый Горький» почти везде являлся вместе с «новым Чеховым»: Бабочкин ставил «Дачников» после «Иванова», «Три сестры» у Товстоногова возникают рядом с «Мещанами», после горьковских спектаклей в Художественном театре был поставлен «Иванов».

{309} Из всего многообразия горьковских тем и мотивов современный театр выбрал прежде всего пьесы об интеллигенции, то есть пьесы, где Горький ближе всего соприкасался с Чеховым. Рожденные одним временем, что и пьесы Чехова, пьесы Горького тем не менее принадлежали уже другой эпохе, и это расслоение, внутреннюю полемику, заключенную в горьковской драматургии по отношению к миру, воссозданному Чеховым, современный театр должен был расслышать и истолковать. Но такого рода тонкости не всегда принимались во внимание. Осторожность, которую в свое время проявил Немирович-Данченко, предостерегая на репетициях {310} «Трех сестер» «вот тут Чехов, а это уже горьковское», — часто отбрасывалась. Резкость «нового Чехова» отзывалась горьковской публицистикой, в свою очередь важнейшие горьковские спектакли приобретали прежде не знакомую им объективность чеховского подхода к человеку, специфически чеховскую интонацию.

В 60‑е годы были созданы спектакли, ставшие не только вехами в отношениях театра с Горьким, но и с русской классикой вообще. Десятилетие началось товстоноговскими «Варварами», «Дачниками» Бабочкина, а завершалось такими спектаклями, как «Мещане» в БДТ, «На дне» в «Современнике», «Мать» в Театре драмы и комедии на Таганке.

Три последних спектакля по-новому строили свои отношения с классической традицией истолкования Горького, рожденной на сцене Художественного театра, и выдвигали проблемы, с которыми не могли не считаться следующие постановки.

{311} В спектакле «Современника» отчасти был использован нереализованный режиссерский план постановки «На дне», сочиненный Станиславским. «Настоящую манеру» играть пьесы Горького, быстрый, бодрый тон и способ «докладывания» ролей нашел тогда Немирович-Данченко. Режиссерский экземпляр Станиславского предполагал другое направление, тогда оказавшееся как бы не ко времени. Не боясь «расстаться с репутацией оптимиста», Станиславский с беспощадной правдой раскрывал понятие «дна» как своего рода тюремное братство, «вынужденное, безобразное и оскорбительное для людей единение».

Однако истоки современного спектакля были не только театроведческими. Он учитывал разнообразный исторический опыт XX века, пытался перепроверить на этой основе философию горьковских персонажей новым исследованием человеческих судеб и отношений хрестоматийной пьесы.

Образ Луки И. Кваша возвращал к традиции Москвина и играл Луку с отчетливо выраженным сочувствием. «Оправдана» была не философия, а человек с конкретной судьбой. Вера Луки вновь становилась не абстрактной, а вполне житейски убедительной, она светилась в глазах, видевших страдание, слышалась в словах — требовательных, точных, выношенных. «Мяли много — вот и мягкий» — за этим у Кваши стояла ясно и грозно очерченная биография человека, сумевшего сохранить душу, не извериться в самых трудных обстоятельствах.

Заново была обрисована ключевая для пьесы фигура Сатина. Театр и здесь пытался возвратить «философию» на реальную почву определенной человеческой судьбы. Е. Евстигнеев играл босяка с редким изяществом, не боясь резких «снижающих» красок и вместе с тем чувствуя какую-то душевную чистоту спившегося телеграфиста. Актер готовил монолог о «гордом человеке» заранее, его слова не были неожиданностью. Они рождались в ночлежке и это была совсем не прокламация, которую Горький предлагал бросить в накаленный зрительный зал в начале века. Современный актер как бы следовал совету Станиславского, первого исполнителя роли, упорно искавшего равновесия между реальной фигурой ночлежника и философской публицистикой, которую он должен был бросить в публику. Евстигнеев говорил «пьяно и постепенно вдохновляясь», в его голосе звучали {312} «еще не порванные совсем, но долго молчавшие струны, лучшие в его душе». После фразы «человек — это звучит гордо» актер держал паузу, в которую по законам театрального восприятия мы вкладывали смысл, подсказанный всей логикой развития образа: мы видели загубленную жизнь этого пьяно-рыдающего Сократа, сидящего на нарах, судьбу ушедшего Луки (именно о нем неотступно думал Сатин), успевали увидеть в течение этой долгой паузы массу других загубленных жизней, которые хотели и должны были «звучать гордо». Монолог вернулся из абстрактных высот философии, засветился участием к реальному, живому человеку.

Спектаклю «Современника» не хватило сил переосмыслить всю пьесу. Но уже вполне в духе времени публицистический монологизм уступал здесь дорогу историческому чутью.

В «Мещанах» главная мысль постановки была гораздо более отчетлива и привносила в горьковскую пьесу новое содержание. Тут были известные сложности. Прежде всего некоторые горьковеды считали, что в выдающемся спектакле все было бы хорошо, если бы не некоторое снижение Нила, произведенное Товстоноговым и К. Лавровым. Однако «снижение» Нила, сведение его с декламационных котурн на живую историческую почву было тысячью нитей связано с общим пониманием горьковской драмы. При таком мещанском короле Лире, каким Е. Лебедев сыграл Бессеменова, при той трагедийности, которая была открыта Э. Поповой в судьбе Татьяны, наконец, при той беспощадной суровости, с которой был представлен ставший «гражданином на полчаса» Петр — В. Рецептор, при драматизации всей системы отношений в пьесе и Нил неизбежно становился иным.

В телевизионном варианте «Мещан» режиссер убрал целый ряд «снижающих» образ Нила деталей, и какую-то существенную часть смысла спектакль утерял. В постановке Товстоногова речь шла не о переаттестации героя. Дело шло о смене эпох, о разрыве с прошлым и о формах этого разрыва, которые и составили одну из подспудных тем не только этого спектакля, но и всего горьковского цикла, завершенного «Дачниками».

Для Горького эта тема была исполнена драматизма и решалась она по-разному. Напомним то место из повести «Мать», где Павел, близкий Нилу по духу человек нового времени, гордо говорит неграмотной и запуганной женщине: «Когда будут матери, которые и на смерть {313} пошлют своих детей с радостью?» И тут же Андрей Находка «снижает» героя, возвращает его на землю: «Гоп‑гоп… поскакал наш пан, подоткнув кафтан». И дальше: «… Я его люблю! Но я — жилетку его не люблю! Он, видите, надел новую жилетку, и она ему очень нравится, вот он ходит, выпуча живот, и всех толкает: а посмотрите, какая у меня жилетка! Она хорошая — верно, но — зачем толкаться? И без того тесно».

Эта «новая жилетка» была и у Нила. Товстоногов разглядел здесь зародыши многих будущих драм. Вот почему с такой надсадой, с таким отчаянием старик Бессеменов возглашает: «Нет… тут не то совсем… уходишь — уходи! Но как? Как он ушел… Какими глазами глядел на меня?.. Я знал, что он от нас уйдет… ну, только разве так?»

Спектакль «Мать», поставленный Ю. Любимовым в Театре драмы и комедии на Таганке, режиссер пытался решить не по одной повести, но раскрыть ее в контексте всего искусства Горького. Ю. Любимов решительно ввел в спектакль тексты из самых разных произведений писателя, в частности, оснастил врагов Павла и всей революционной интеллигенции аргументами из «Жизни Клима Самгина». В изобразительном ряде спектакля — в безликом сером шинельном сукне, в солдатском строе, ощетинившемся штыками, — режиссер тоже попытался выйти к обобщению и дать как бы метафорическое изображение самодержавной России.

Старым символам он пытался возвратить первородное содержание. Павел и Сашенька выходили на улицу не с огромным знаменем, а с маленьким красным флагом, который изготовлялся на наших глазах. Двое людей в пустом пространстве, под штыками солдатского каре и под испуганными взглядами обывателей, высунувших отовсюду головы, выходили отстоять свое человеческое достоинство.

Еще до начала спектакля, в освещенном зале, зрители могли наблюдать за некой странной фигурой, находившейся в центре сцены. Их встречал один из главных горьковских персонажей — российский обыватель, мещанин. Он уверенно попирал землю своими сапогами-бутылочками, надвинув на лоб картуз. Он нагло рассматривал публику, жрал семечки, заплевывая пол шелухой. А рядом с ним стоял граммофон, и хриплый, но все равно мощный голос Шаляпина потрясал душу русской песней. Предреволюционная горьковская Россия открывалась в {314} мучительных ее контрастах, которые выявлялись с резкой наглядностью. В темноте спускались сверху штанкеты. На разной высоте стояли на этих штанкетах рабочие, у которых были высвечены только лица. И начинала звучать шаляпинская «Дубинушка». Вместе с нарастающей, как обвал в горах, мощью песни, вместе с этим в глубь русской истории уходящим «ухнем» наплывали на зал в темноте человечьи лица. Плыли будто по воздуху, наливалась гневом и мятежным духом заплеванная, измызганная сормовская слобода.

Когда на генеральной репетиции «Детей солнца» в МХТ играли сцену холерного бунта и В. Качалов — Протасов отмахивался носовым платочком от наседавшей толпы, артисты хохотали, так им казалось смешно. Когда играли спектакль, зрители решили, что на сцену ворвались погромщики-черносотенцы: прервав зрелище, они бросились защищать актеров. Искусство резко разошлось с действительностью. Это заставило Станиславского много размышлять над природой драм Горького. За несколько лет до революции он записывает в дневнике: «Шиллер мог дать красоту и правду, но между ним и искусством стояла политика… Горький — тоже».

Проблему соединения этих двух начал активно решал наш театр в 60‑е и 70‑е годы, с разных концов пробиваясь к искомому единству. Современные художники не могли обойти решающего качества горьковской драматургии, насквозь пропитанной политическими проблемами, яростной и неукротимой тенденциозностью.

Возможность соединения «красоты и правды» с «политикой», которая была для автора «На дне» не просто частью русской жизни, но входила в самый «состав крови» отечественной истории, вот общая тема театра Горького 70‑х годов.

## 1

О. Ефремов в «Последних» на сцене МХАТ свободно распорядился композицией пьесы: подобно тому, как он перемонтировал когда-то текст «Чайки» и как через несколько лет он преобразует «Иванова». Стремление к перекомпоновке объяснялось, видимо, желанием предельно обострить тенденцию драмы. Режиссер попытался выделить в горьковской пьесе те ее узлы, которые, говоря словами А. Таирова, могли быть обращены «в раздражители прямого эмоционального воздействия». Прямым эмоциональным раздражителем стала тема Петра {315} (А. Дик) и Веры (О. Широкова) — тема юности, бессмысленно погибающей в мире всеобщей вражды, ненависти, тюремных врачей и околоточных надзирателей.

Ефремов почувствовал парадоксальность замысла пьесы, где удар русской государственности наносился в самом, казалось бы, защищенном месте. Речь ведь шла не просто о развале семьи, что для литературы начала века не было новостью. Погибала семья полицейского, призванного государством охранять семью как незыблемый оплот.

Из этой ситуации режиссер извлекал максимум энергии. Передвинув монолог Петра в пролог пьесы, он начинал {316} действие, бросая в зал слова детского мучительного неверия во взрослый мир, а завершал спектакль декларацией отставного полицмейстера Ивана Коломийцева (Л. Иванов): «Семья — вот наша крепость, наша зашита от всех врагов».

Передвинув сцену детей в начало, Ефремов тем не менее ставил спектакль не о них. «Иродово избиение младенцев» было фоном для другой темы, которая и прозвучала в мхатовских «Последних» своего рода открытием. Зеленоватые, цвета полицейского мундира, с болотным оттенком портреты в рамах заполняли сцену — какие-то генералы с аксельбантами, усатые мужчины и фрейлины. Мир этот погибал, у него уже не было возможности выжить. Но режиссер остро почувствовал *последнюю* попытку старого режима устоять, приспособиться. Ефремов проник в историческое обоснование семейной драмы, возникшей в эпоху, когда «с усердием изумляющим» душили революцию. Коломийцев тут слегка споткнулся, но сразу же снова почувствовал свою необходимость государству. Только что оскандаленный либеральной прессой, выставленный на всенародный позор {317} как душегуб и палач, он вновь обретал силу. Спектакль Ефремова свидетельствовал о том тяжелом поворотном моменте русской истории, когда Коломийцевы вновь воспряли духом и ясно поняли, что империи без них не обойтись, что служба призовет их и надо только ждать сигнала.

Этот сигнал звучал в спектакле довольно неожиданно. Режиссер вывел на сцену отсутствующего среди действующих лиц полицейского Ковалева, того самого прохвоста, которого прочат в мужья Вере. Ковалев появлялся в доме, садился за накрытый стол, и компания охранников, сидящих за столом, запевала: «Наверх вы, товарищи, все по местам». Уродливо переосмысленная строка песни о погибшем «Варяге» становилась призывом к старой службе — «все по местам».

Горький почти во всех своих пьесах вводил в самую их ткань некие жанровые обозначения, иногда относящиеся к конкретной ситуации («печальный водевиль» — о попытке самоубийства Рюмина в «Дачниках»), а часто освещающие под определенным углом зрения всю сценическую историю. «Трагический балаган» — отчаянный крик Петра в финале «Последних», это точка зрения на происходящие в пьесе события и особый специфически горьковский их подсветок.

В «Последних», поставленных в конце 60‑х годов в Рижском тюзе А. Шапиро, «трагический балаган» получил особое обоснование. На хорах, устроенных над пустой сценой (художник М. Китаев), где мебель как бы растворяется в стенах, восседал полицейский духовой оркестр. Стены огромного помещения были увешаны самыми разнообразными предметами: рядом с большим портретом Коломийцева на фоне тюрьмы (видимо, работа тюремного живописца) был маленький портретик девочки с розовыми щечками, а рядом с девочкой — настоящие наручники. И так вперемежку — фотографии, предметы тюремного и домашнего обихода. Границы семьи и тюрьмы, уличной и тюремной жизни были перепутаны.

Квартира не имела комнат, закоулков, Коломийцев, впервые появляясь в доме, озирался и оглядывался, очевидно, после выстрела в него, сильно опасаясь открытого пространства.

Гремел полицейский оркестр, мчал действие, в такт музыке маршировал старший сынок Коломийцева Александр, готовясь к грабежу тех, кого он должен был охранять. {318} Полицейский оркестр придавал течению спектакля налет какой-то фантасмагории, происходящей в доме-тюрьме.

«Трагический балаган» в рижском спектакле был не просто жанром постановки, но и оценкой исторической ситуации.

В отличие от более позднего спектакля МХАТ Шапиро брал исходным событием не выстрел в Коломийцева. Здесь полицейский не выстрелом был удручен и потрясен. Он всегда знал, на что идет, совершая требуемое от него кровавое дело, за которое его ценили и за которое даже почетно было получить выстрел из-за угла. К выстрелу он был готов. Но он не был готов к тому, что его выгонят в отставку, что разрешат газетам травить его. Вот этого Коломийцев не в состоянии был принять. Режим будто отвергал своего верного слугу.

Острейшее чувство разрушения старого мира, его неизбежной гибели, обветшалости всех форм жизни, прикрываемых лицемерной моралью, владело Горьким.

{319} Уже в «Мещанах» брошено обвинение старому порядку, как заведенному маскараду.

Бубнов, мрачный философ ночлежки, объясняет великую притягательность «дна» тем, что здесь человек «голый», в натуральном, так сказать, виде.

В «Дачниках» тема любительского спектакля идет параллельно всей интеллигентской жизни и переплетается с ней.

Во «Врагах» Татьяне окружающие представляются актерами какой-то пьесы, где скверно распределены роли.

В «Чудаках» Зина скажет, что все люди играют роли, а Вукол Потехин, тоже своего рода босяк и натуральный человек, откажется от актерского звания, причислив себя к публике.

Наконец в «Последних» много раз настойчиво подчеркнуто, что полицмейстер Иван Коломийцев играл когда-то на любительской сцене. «Какой хороший комик пропадает», — оценит Петр своего папашу.

Уходящий мир, старый порядок высылают на авансцену истории комедиантов. У них нет никакого «всемирно-исторического заблуждения», а есть только тупая и злобная жажда власти любой ценой. Эти комедианты льют настоящую кровь и прежде всего кровь юных, еще {320} не вписавшихся в железную структуру, не усвоивших ее театральных правил.

Разрушение детской души — эту тему современный театр выделил как первостепенную.

Пьеса «Последние» сначала называлась «Отец». Семейная тема осталась, но в перемене названия был уже знак более глубокой катастрофы.

Гибель детской души с огромной силой была явлена в рижской постановке «Последних», в том как играла Веру А. Зайце. Худенькая, высокая, коротко стриженная, угловатая девочка, она свято оберегала имя своего отца, {321} ненавидела тех, кто оскорблял Коломийцева, мечтала, как все подростки, о героическом. Полицмейстер, усмиряющий толпу, был для нее идеалом. Она готова была одарить героическими чертами и околоточного Якорева — тем сильнее и страшнее была расплата за детство.

Вера бежала с околоточным, торопливо собирая чемодан, запихивала в него любимые детские игрушки. С околоточным бежал подросток, а через два дня в дом Коломийцева возвращалась опустошенная женщина. Она приходила в якоревской шинели, наброшенной на рубашку, сбрасывала шинель, потом сдирала с себя и эту рубашку — свидетельницу позора.

Медицине известна тяжелая и неизлечимая болезнь раннего старения — прогерия, — когда дети к пятнадцати годам становятся стариками. Так и в «Последних» на наших глазах стареет и погибает юная человеческая душа.

Горький однажды сформулировал причину общественной прогерии, сказав про одного из подростков, покончивших с собой, — «он застрелился от недостатка любви и правды в жизни».

От недостатка любви и правды в жизни спиваются, развращаются, озлобляются, идут служить в полицию только начавшие взрослую жизнь молодые люди в пьесах Горького. Сшибаются непримиримые классовые интересы, сталкиваются враги, а расплату несут дети, не понимающие жестокой механики жизни. «Так это же никуда не годится, если люди плачут. И ваши власти, и государство — все это не нужно, если люди плачут!» — в отчаянии восклицает во «Врагах» девочка по имени Надя. И не случайно именно она выдвигается на первый план спектакля Центрального детского театра (режиссер В. Кузьмин), ее глазами увиден и с точки зрения ее будущего осмыслен конфликт идеологической драмы Горького.

Несчастье Вассы Железновой (Н. Сазонова) раскрыто в спектакле Театра Советской Армии, поставленном А. Бурдонским, как трагедия неправедного материнства. И дети, ради будущего которых Васса готова была людей морить, как тараканов, поражены злобой и вырождением.

В спектакле «Последние» в Московском тюзе (режиссер Ю. Жигульский) «детский» вопрос, обращенный к отцу — честный ли он человек, — звучит как нечто такое, без чего Петр и Вера не могут дальше существовать. Палач {322} и лицедей по совместительству старается вывернуться: он возмущен этим вопросом, он требует уважения детей, не верит, что дети, «кровь его», могут от него отречься. Коломийцев (А. Горелов), появляется в спектакле, минуя множество мчащихся ему навстречу дверей. Каждого из домочадцев грозно вопрошает, почему его не встретили, сбрасывает Лещу, как лакею, на руки пальто с бобровым воротником, еще хорохорится, бодрится, пока наконец старого шута-отца не пресечет молодой шут-сыночек Александр. Он «взасос» расцелует папашу-убийцу и попросит прекратить балаган.

Коломийцев на законном отдыхе от государственных дел решил заняться детьми, тут-то они и подступили к нему со своим главным вопросом. Полицмейстер бьет Петра по лицу, истошно орет на него, а тот в ответ неожиданно гладит отца по голове, как только в детстве могут гладить, и без всякого надрыва, с тихим упорством объясняет: «Мы хотим знать, что вы делаете, мы должны понимать это, на нас ложатся ваши ошибки!.. Я кровь твоя, отец!»

В драмах Горького современный театр с разных сторон, с разных точек зрения раскрывал и показывал этот «трагический балаган» ушедшей жизни.

## 2

После того как Горький пересмотрел и отредактировал в середине 30‑х годов написанную четверть века назад на Капри пьесу «Васса Железнова», к первому ее варианту советский театр не возвращался. Это казалось совершенно естественным: перед режиссерами был текст, утвержденный последней авторской волей. Новая пьеса вполне удовлетворяла требованиям «боевого пламенного слова», которые писатель выдвигал тогда перед драматургией. Решительная переработка старой пьесы была ее актуализацией, переводом на язык новых представлений о задачах драматургии.

Исследователи давно установили, что «Васса Железнова» 1936 года была не редакцией, а коренным пересмотром прежнего замысла. Под одним названием значились две разные пьесы, и поздняя Васса Борисовна, явленная на нашей сцене дарованиями Ф. Раневской, С. Бирман, В. Пашенной, совершенно заслонила Вассу Петровну первой редакции, не поддержанную ни автором, ни сильными исполнительницами.

{323} Так продолжалось четыре десятилетия, пока режиссер А. Васильев в Театре имени Станиславского не решился нарушить авторскую волю. Он поставил первый вариант «Вассы Железновой» и ввел на нашу сцену пьесу-падчерицу, совершенно незаслуженно забытую. Стоит задуматься над природой этого спектакля, имеющего принципиальное значение.

… Жизнь в доме Вассы Петровны начинается очень рано, затемно. В клетке, поднятой почти под колосники, разгуливают потревоженные голуби. Дальняя родственница хихикает над страницами бульварного романа. Читает долго, потом встает, подходит ближе к авансцене, делает какое-то замысловатое «па». Начинают собираться домочадцы. Васса — Е. Никищихина, маленькая, совсем не старая женщина, подошла к зеркалу, распустила волосы, причесалась. Шаркающей вялой походкой, в одних носках, в белой ночной сорочке, на которую наброшена шуба, утомленный распутной ночью, вышел Прохор — Г. Бурков. Вносят попыхивающий паром самовар. Рассаживаются за столом. Появляется Павел Железнов — В. Бочкарев, горбун оглядывает всех и спрашивает Михаила, где его дочь. Не получив ответа, бросает в него ночной рубашкой Людмилы, а затем, отбежав в глубь сцены, под голубятню, открывает дверь на улицу и оглашает пространство радостно-жутким воплем: «У Железнова жена гулящая!»

С первых минут действия режиссер поражает нас какой-то невероятной обстоятельностью исследования пьесы. Жизнь рассматривается будто под микроскопом. Диалог растягивается, становится одновременно и прозрачным и таящим недоговоренное. Старая история открывается в таких подробностях и деталях, которые может «вспомнить» только художник. Метод режиссерской работы восходит, конечно, к тому «разбору», который подарил нашей сцене Станиславский, к его несравненному умению сочинять параллельно тексту пьесы свой режиссерский текст, порой не менее психологически насыщенный и острый.

Ученик М. Кнебель, постановщик «Первого варианта “Вассы Железновой”», воспринял давние уроки, по которым уже стосковалась современная сцена. В спектакле А. Васильева царит повествовательность, но не расслабленная и размытая, а тугая, как пружина, в нужный момент подбрасывающая такую деталь, которая озаряет новым светом всю картину. Режиссер совсем не стремится {324} к быстрым жанровым обозначениям. «Трагический балаган» в этом спектакле как бы растворяется в жизненной ткани семейной истории. Ощущение перелома времени возникает постепенно, социальные обобщения накапливаются исподволь и затрагивают не поверхность человеческой жизни, но ее глубинную основу.

Казалось бы, первый вариант «Вассы Железновой», в котором нет сколько-нибудь развернутых свидетельств кризисной общественной ситуации в России, мельче позднейшей редакции горьковской пьесы. Более того, режиссер спектакля разными средствами подчеркивает семейный характер разыгравшейся драмы, не случайно имевшей первоначальное название «Мать». Такое ограничение видно даже при сопоставлении пространственного решения спектакля Театра имени Станиславского, сделанного художником И. Поповым, с оформлением поздней редакции пьесы на сцене ЦАТСА С. Бархиным.

В черном, лакированно-кожаном, сверкающем бликами пространстве спектакля ЦАТСА, в увенчанных капителями колоннах, что поддерживали дом, в модернистской роскоши мебели, в узкой полоске, прорезающей темный склеп и открывающей картину осеннего догорающего {325} сада, во всем этом изыске, смешавшем античную мощь с прихотью купеческой фантазии, ощущался масштаб драмы: талантливый парадоксалист С. Бархин придавал горьковской пьесе особого рода монументальность. Она сказывалась потом на всем характере истолкования драмы и прежде всего в крутой хватке Вассы Н. Сазоновой — действительной хозяйки Волги, раздираемой интересами большого дела, которое она создала, и зовом материнства, еще до конца в ней не уничтоженном.

Пространство, сотворенное в «Первом варианте “Вассы Железновой”» И. Поповым, — выгнутая кривая, отрезавшая добрую половину сцены белесоватой стеной. За этой стеной умирал старший Железнов, там были как бы «владения смерти», а по эту сторону расположено захламленное, никакой архитектурой не осмысленное, нелепое жилище.

Взору открывались не античные капители, а российское захолустье: лестница, ведущая на голубятню, сама голубятня, где тоскливо слонялись белые голубки. Их беспрерывная тревожная воркотня вклинивалась в паузы спектакля, накликая всему этому нелепому и несоразмерному {326} миру мрачный исход. Белые голуби здесь вещали не жизнь, а смерть. А когда Павел Железнов, бессильный урод, голубиный враг, перед тем как довести дядюшку Прохора до смертельного припадка, схватит корзинку с голубиным пухом и перьями и начнет забрасывать ими сожителя своей жены, голубиного покровителя, — эта сложная сцена завершит тему спектакля. С самого начала в доме пахнет насилием, убийством. Ясно виден исход всего — и дома и дела, летящих под откос.

Образ цветущего сада, о котором говорится несколько раз в пьесе, о котором грезят Васса и ее невестка в финале, и образ затканной паутиной голубятни на чердаке — два спорящих между собой начала спектакля. Сад здесь сказочен, утопичен, а голубятня в паутине — реальна. Саду на этой земле не цвести.

Тема вырождения рода и дела развернется у Горького после революции в обширных эпических построениях. В первом варианте «Вассы Железновой» эта тема развертывается в масштабе одной семьи. Но и в этой семейной трагедии, где оборваны связи с внешним миром, где нет ни революционерки Рашели, ни сына, гибнущего за границей от чахотки, где шумящий неподалеку город воспринимается {327} как недостижимый свободный рай, в этой камерной драме, насквозь исхлестанной патологией, с неожиданной силой явлен конец зашедшей в тупик эпохи.

В этой «Вассе Железновой» нет конечного исторического знания, которым владел Горький в середине 30‑х годов, переделывая и публицистически заостряя пьесу. Но здесь сохранилась драгоценная неоспоримая и ничем не заменимая печать конкретного времени.

Васса Петровна первой редакции не умирает от разрыва сердца. Она сломлена жутким зрелищем распадения семейства, готового добыть себе «волю» любой ценой. В финале Васса становится как бы сторонним наблюдателем дикой, необузданной, никакими нравственными нормами не контролируемой вольницы. Мечется по дому горбун Павел, грозится все поджечь, и это не пустая угроза. Где-то на самом дальнем плане сцены, под голубятней, в ледяном морозном свете, впущенном с улицы, причитает маленькая женщина, отчаянно сопротивлявшаяся ходу исторических событий: «Не знавать мне покоя». Так завершается жизнь этого дома.

Социальный, исторический смысл вырастает в спектакле на довольно непривычной для «театра Горького» почве. Тема вырождения рода и дела выражена прежде всего темой вырождения семьи. «Мать… ты разве мать?.. Дядя?.. Жена?.. Брат? Что вы для меня?», — это младший Железнов в истерике формулирует суть происходящего: гибель от века данных отношений. Вырождение одной семьи — знак вырождения времени.

Развратник и растлитель Захар Железнов, смерти которого ждут не дождутся все домочадцы; его сыновья, порченные один дурной болезнью, а второй — мужским бессилием; забубённый порочный Прохор, насильно склонивший к любви жену своего юродивого племянника; горничная, задушившая ребенка, прижитого от сына Вассы; наконец, сама Васса, не брезгующая ничем ради благополучия детей, — пристальное внимание ко всем этим мотивам трансформировало в спектакле традиционную тему борьбы за наследство. Тут борются не за наследственное дело, которое никому, кроме Вассы, не нужно. Все они, отхватив свою долю, мечтают разгуляться, освободиться, наконец, из-под гнета, но речь идет не о подлинной, а о мнимой свободе и нетрудно представить, каким разгулом может обернуться свобода звериных инстинктов, не тронутых человечностью.

{328} Тема мнимого освобождения играется не декларативно. Она прорабатывается с той же неторопливой подробностью и детализацией, которая характерна для языка спектакля в целом. А. Васильев ставит спектакль в трех актах, сохраняя горьковскую структуру пьесы. И это не формальное членение. Перед нами три отрезка жизни одного дома, три временных среза «освобождения». В первом акте, где за стеной умирает старший Железнов, где Васса еще полноправная хозяйка, а все остальные пригнетены чужой силой, тяга к «свободе» лишь иногда выплескивается в беззаконных взрывах чувственности: начинает «гулять» Людмила, и остальные с завистью и восторгом следят за этим сюжетом, готовясь к тому же. В конце первого акта приезжает Анна — А. Балтер, дочь Вассы, красавица, человек другого мира. Во втором действии все домочадцы по очереди пытаются ей исповедаться, доказать, что они тоже чего-то стоят. Вереница жутких признаний завершается истерикой Анны. Злобная ненависть друг к другу приводит к первым подземным толчкам: убийство Липы, попытка убить Прохора. В третьем акте семейная жизнь окончательно срывается с наезженной колеи. Начинается вакханалия вольницы. Хозяина больше нет. Васса, отвечая какой-то затаенной {329} своей идее, дает дому «погулять». Хмельная отрава «свободы», чувственный мир людей уже не знает контроля разума. В трагическом образе голубиного пуха, разлетевшегося по сцене и закружившего дом в белой пляске смерти, возникает основная мысль спектакля: по тому, как «на нож» сошлась семья, можно представить размах следующей за этим несоизмеримой по масштабу социальной катастрофы.

Скальпель режиссера вторгается в самые заповедные зоны. А. Васильев включает в исследование социальной болезни весь мир человека, вплоть до его подавленных желаний. При этом оказывается, что скрытая сфера интимной жизни характерна для времени не в меньшей степени, чем открытая, показная жизнь дома Железновой. Через анализ этой сферы также возникает в спектакле образ вырождающегося времени. Дикая угроза Пашки Железнова поджечь дом, безумная мечта Людмилы вырваться из этого дома, цветущий сад, который некому передать, отчаяние Вассы, воспитавшей ублюдков, звуки печального блюза, что идут через весь спектакль, непрестанное воркование заключенных в клетку голубей — все сливается в единую симфонию, отходную старой России, которая была расслышана в ранней горьковской пьесе.

В «Первом варианте “Вассы Железновой”» обрела собственный голос режиссура нового поколения. Программный характер постановки сказался прежде всего в методе режиссерского разбора пьесы, переставшем парить над текстом. Исследование идет «на уровне жизни», тех бесконечных мелочей, из которых плетется ткань бытия. Два десятилетия борьбы с бытовой режиссурой, имевшей свои причины, во многом вытравили на сцене стремление к такого рода проработке текста. Постановщики стали быстро охватывать и «пробегать» текст пьесы под социально осмысленным, но достаточно общим углом зрения. Стремясь к быстрым обобщениям, режиссеры теряли трудное искусство «медленного чтения», изучения всех ручейков и пригорков пьесы. В спектаклях появилась надоедливая схематичность. Концепции не всегда вступали в тесное взаимодействие с актером, который терял инициативу и становился творческим иждивенцем. Сцена мало стала дарить зрителям неповторимых человеческих характеров, без которых нет театра.

К концу десятилетия все это привело к общей ностальгии по «живой жизни» на сцене, по самостоятельному актерскому почерку русской школы психологической {330} игры. В конце 70‑х годов прошла шумная и страстная дискуссия о положении актера в современном театре, затронувшая проблему кризиса «внебытовой» режиссуры. Раздались даже призывы к актерам отстоять свою самостоятельность перед «агрессией» режиссуры. А между тем уже существовал спектакль на сцене Театра имени Станиславского, в котором было абсолютное единство активнейшей режиссерской воли и актерских усилий, направленных к одной цели.

Спектакль А. Васильева оказался щедрым как раз на актерские открытия, произведенные вчера еще незнакомым «младым племенем» мастеров.

## 3

«Дачники» возникли у Г. Товстоногова как итоговый спектакль горьковского цикла, растянувшегося на полтора десятилетия. За эти годы многое изменилось в театральном климате. Все более усложнялись задачи, которые должен был решать каждый горьковский спектакль. Беря ту или иную пьесу, Г. Товстоногов ориентировался не просто на ее созвучность времени, но учитывал все более и более насыщенный контекст диалога с русской классикой. Уже в «Мещанах» полемика с рутинным вульгарно социологическим толкованием пьесы по-своему учитывала работу молодых режиссеров. Ее активность была стремительной, выводы категоричны, формы — неожиданны. «Мещане» на фоне тенденциозной режиссуры конца 60‑х годов были решены «академически», но это была академичность особого рода: она была проникнута духом исторической осторожности и осмотрительности, всегда сильными у Товстоногова.

В «Дачниках» Товстоногов обращался к пьесе, исполненной отзвуков тех битв, которые происходили вокруг нее, начиная с предгрозовой атмосферы 1904 года и затем на протяжении ее долгой сценической истории. Эта «взрывчатость» пьесы внешне в спектакле почти не обнаруживалась, но сознательная сниженность температуры, ледяная холодность и отстраненность имели свою причину.

«Дачники» прежде всего поняты и раскрыты в сложном контексте той эпохи, когда они возникли. С удивительной ясностью было показано, что горьковская пьеса полемически наследует чеховский мир, и на этом стыке двух начал, двух представлений режиссер переосмыслил {331} всю структуру пьесы, вывел ее героев на суд «чеховского пространства», воссозданного Э. Кочергиным.

«Мусатовские» пейзажи, зеленовато-просветленная сетчатая волна, огибающая сцену. Игра света и теней. Зеленая симфония костюмов, широкополых шляп, роскоши, пленительного изящества и неги. Непрерывный птичий гомон. В таких декорациях можно было бы, наверное, играть «Три сестры», и когда Товстоногов выводит на авансцену одновременно трех страдающих горьковских героинь, оптический обман обретает черты реальности. Все замедленно, блаженство природы, разлитое в воздухе, будто завораживает спектакль. Нет ярости обличения, нет никаких вырубленных пней и сора, присутствующих почти неизбежно во всех постановках горьковской пьесы, которые нам приходилось видеть в последние годы.

Но стойкое ощущение красоты постепенно замещалось иным впечатлением: жестоким опустошением людей. Каждый из них был выслушан по-товстоноговски объективно, в их слезах и тоске, мрачном безверии и холодной ненависти к идеям, от которых дачники устали и от которых хотят «отдохнуть». В чеховском пространстве существует уже другой мир — мертвая и страшная цивилизация «дачников». Последние разговоры герои пьесы ведут в лилово-зеленоватом сумраке, окружающая красота становится зыбкой, закатной и наконец исчезает, растворяется в темноте.

«Чеховское пространство», как и вообще чеховская тема, в «Дачниках» — не только важнейший мотив товстоноговского спектакля, но именно тот мотив, которым спектакль непосредственно подключается к давнему спору вокруг горьковской пьесы, приведшему в свое время к резкому и тяжелому разрыву писателя с Немировичем-Данченко. Стоит коротко вспомнить этот эпизод, память о котором явно хранит современный спектакль.

Легко заметить, что горьковская пьеса как бы зарождается в чеховском «Вишневом саде», над которым витает идея «дачников». Лопахину она кажется спасительной. Раневской — пошлой. Категория «дачников» да и само это слово для чеховских героев еще совершенно ново. «До сих пор в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. … И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности», — пророчествует Лопахин.

{332} Не прошло и года, как Горький пишет пьесу, в которой дачники уже стали полными хозяевами вишневого сада. Горький берет чеховских героев, чеховскую тему и договаривает ее с той ясностью и категоричностью, которые были свойственны его художественному сознанию — Чехов в это время кажется Горькому вялым, «Вишневый сад» он не принимает. Он не чувствует в пьесе ни одной новой идеи и предсказывает, что на публику со сцены «повеет зеленой тоской». «А — о чем тоска — не знаю». В свою очередь в «Вишневом саде» в тексте драмы оспорено горьковское понимание человека. Уже отмечалось (например, в книге Б. Бялика «Драматургия Горького»), что в монологе Пети Трофимова отчетливо звучит антигорьковская нота. «… Какая там гордость, — говорит Трофимов, имея в виду, очевидно, монолог Сатина, — есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно… Надо перестать восхищаться собой».

В «Дачниках» полемика с Чеховым развернута широко: здесь оспорены понимание среды, способ конструирования характеров, основные чеховские типы, финалы отдельных типичных для Чехова судеб и финалы его пьес.

У Горького совершенно иначе раскрывается человек в монологах, иначе трактована любовь и тема отношений мужчины и женщины. В конце концов резко оспорен взгляд на положение и роль той социальной прослойки, которую Чехов описывал.

Понятно, что в 1904 году эти вопросы имели совсем не академический интерес. Пьеса возникала в разгар идейной битвы, в момент самоопределения интеллигенции по отношению к революции, приближение которой, пусть по-разному, но ощущали все.

В апреле 1904 года, незадолго до смерти Чехова, Горький читал «Дачников» в Художественном театре. Пьеса вызвала резкое неприятие не только Немировича-Данченко, но и многих ведущих актеров. В письме к Чехову Книппер-Чехова сообщает о читке «Дачников»: «Тебе я скажу, что это ужасно. Не чувствуешь ни жизни, ни людей, сплошная хлесткая ругань, проповедь. Мне было тяжело за Горького». То же ощущение у Москвина: «Вообще меня Горький удивил, никакой любви к людям. Холодный. Жестокий. Ужасно досадно». Немирович написал Горькому письмо, в котором объяснил, почему пьеса неприемлема для Художественного театра.

{333} Смерть Чехова Горький пережил как личное потрясение. Но его творческая позиция осталась неизменной. Вскоре после похорон Чехова Немирович и Горький обменялись резкими письмами. Горький писал: «… Для меня гораздо более важно и интересно мое отношение к людям, а не отношение людей ко мне». На это Немирович ответил: «Ударить вас словами так, как Вы меня ударили, — я не умею». Станиславский в «Дачников» тоже не верил. Пьеса из Художественного театра ушла, а ее премьера в Театре В. Ф. Комиссаржевской превратилась в общественный скандал. Горький в письме к Е. Пешковой напишет, как улюлюкали либералы, какое он испытывал «упоение в бою», как покинула зал группа художников из «Мира искусства» во главе с Дягилевым, того самого «Мира искусства», который в декорациях Кочергина ожил сегодня и стал средой обитания для горьковских «Дачников».

В пьесе не принималась тенденциозность, памфлетность тона, а за спором о «тоне» проглядывало гораздо более существенное — расхождение в оценке русской общественной ситуации. Горький представлял уже пролетарскую точку зрения, а его оппоненты — общедемократическую.

Режиссер не принимал горьковской постановки вопроса «если не революционер, то дачник-мещанин», ему казалось, что «Дачники» не только античеховская, но и антигорьковская пьеса. Режиссер не понимал «на кого так обозлился» писатель, создав «пьесу, до такой степени озлобленную, что не может уже быть и речи об “уважай человека”».

Острота спора усиливалась еще и тем, что Горький открывал тему достаточно новую, специфическую — процесс омещанивания только что народившегося, тоненького, как пленка масла на воде, слоя русской демократической интеллигенции (совсем не случайно в пьесе представлены люди самых распространенных интеллигентских профессий: врач, инженер, адвокат, писатель). Этот процесс вызвал яростное сопротивление Горького. Тема, у Чехова окрашенная драматизмом, под пером Горького становилась открыто памфлетной.

Горького в эти годы, может быть, впервые с такой силой захлестнула волна ненависти к российскому полупросвещенному обывателю, спокойно взирающему, как льется русская кровь. Один из реакционных критиков в статье о Горьком тогда же припомнил, как в раннем {334} рассказе его босяк, мечтающий стать великим писателем, восклицал: «Я собрал бы остаток моей истерзанной души и вместе с кровью сердца плюнул бы в рожу нашей интеллигенции, черт бы ее побери! Я бы им сказал: “О, гниды!”»

Зная завершенный путь Горького, нам теперь не стоит труда опровергать единство босяка и его создателя в отношении к интеллигенции, на котором настаивал современный Горькому критик. Но подобного рода чувства Горький испытывал. В 1908 году потрясенный зрелищем послереволюционного погрома, Горький напишет: «Какой-то немец, бактериолог, сказал однажды: холера — экзамен желудка. Русская революция, видимо, была экзаменом мозга и нервов для русской интеллигенции. Эта “внеклассовая группа” становится все более органически враждебной мне, она вызывает у меня презрение, насыщает меня злобой. Это какая-то неизлечимая истеричка, трусиха, лгунья. Ее духовный облик совершенно неуловим для меня теперь, ибо ее психологическая неустойчивость — вне всяких сравнений. Грязные ручьи, а не люди». Такая резкость в толковании проблемы, как бы не желающая знать различий и оттенков, объясняется конкретно исторически. «Я дьявольски один… Хочется драться, ругаться, кричать… Начинаешь думать о родной стране, как о существе, к жизни не способном…». Конечно, 1908 год не 1904‑й, но отношение к «дачной» интеллигенции было сходным. В приливе подобного рода чувств создавались «Дачники», что в конечном счете и развело писателя с Художественным театром.

Горький в письме к М. Рейнгардту, сопровождавшем «Дачников», напишет, что вряд ли его пьеса заинтересует немецкую публику: «Это слишком наше, чисто русское, семейное дело».

Мы воспроизводим коллизии давнего спора, потому что он относится к числу тех идейных расхождений, которые в том или ином виде возникали на многих крутых поворотах отечественной истории. И без ясного отношения к истокам этого «семейного дела» невозможно оценить сегодняшний момент, когда режиссеры вновь и вновь сверяют аргументы и ярость Горького с исторически объективной реальностью…

Итак, еще не вышел на сцену вальяжный адвокат Басов (О. Басилашвили), не потянулся, вдохнув в себя свежесть дачного солнечного утра, не побренчал на фортепьяно. {335} Еще Калерия (З. Шарко) и Влас (Ю. Демич) не начали свою привычную пикировку. Еще не пришла с соседней дачи любительница понаблюдать чужие ссоры жена врача Дудакова (Э. Попова). Еще не разыгрались ни скандалы, ни идейные споры, ни любовные дрязги — еще ничего не произошло, но Товстоногов уже вынес приговор. Его любовь к эпиграфам в спектаклях по русской классике сказалась и на этот раз.

Режиссер вывел на авансцену, посадил сбоку на скамеечке двух сторожей, старого и молодого, а их разговор, идущий в середине пьесы, переставил в пролог. Так возник эпиграф. Налегая на «о» и тем самым как бы напоминая о волжском происхождении автора, тот мужик, что постарше (А. Гаричев), внушал молодому: «Дачники — все одинаковые. За пять годов я их видел — без счету. Они для меня — вроде как в ненастье пузыри на луже… вскочит и лопнет… вскочит и лопнет… Так-то». Это брезгливое, сакраментальное «так-то» сразу определяло точку зрения, с которой нам предлагали рассматривать «дачную» жизнь.

Режиссер этим эпиграфом устанавливал дистанцию между собой и героями пьесы и потом на протяжении всего спектакля ее строго сохранял. Исследуя пьесу, он почти не принимал лирического участия в судьбах ее персонажей. Это был рассказ не о себе — о чужих людях, и все они, исключая Варвару, были выслушаны с абсолютным спокойствием и полной отстраненностью, лишь иногда звучал где-то в вышине грустный вальс.

Горький, смятый и оглушенный спектаклем «Дядя Ваня» в МХТ, написал Чехову, что так ударять по душе человека — страшно. Ему казалось, что Чехов тут «к людям — холоднее черта, равнодушен к ним, как снег, как вьюга». Горький сравнивал свое страшное и тоскливое чувство после «Дяди Вани» с одним детским воспоминанием: «Был у меня в саду угол, где сам я, своими руками, насадил цветы, и они хорошо росли там. Но однажды я пришел поливать их и вижу: клумба разрыта, цветы уничтожены, и лежит на их смятых стеблях наша свинья — больная свинья, которой воротами разбило заднюю ногу. А день был ясный, и проклятое солнце с особенным усердием и равнодушием освещало гибель и развалины части моего сердца».

Подобной безучастностью и отчужденностью от судеб «дачников», казалось, исполнен спектакль Товстоногова. Вместо «проповеди», «хлесткой ругани», яростной {336} атаки против идейных отступников, предавших дело революции в критический момент, Товстоногов снимает накал страстей, скрывает нарыв. Он пытается выслушать героев с чеховской объективностью. В этом разительное отличие спектакля от всех известных толкований пьесы: от испепеляющей ненависти к российскому обывателю, которую явил Б. Бабочкин в истерическом саморазоблачающем монологе Суслова; от той гротескной, изобличаемой на каждом шагу сопоставлением с бездарным любительским спектаклем жизни, которую представил во мхатовском спектакле 1977 года В. Салюк, а за несколько лет до него В. Ланской в спектакле Кировского театра драмы.

Инженера Суслова в спектакле БДТ играет О. Борисов. Инженер оказывается человеком наглухо закрытым, все его эмоции будто сдавлены под прессом. Актер наделил своего героя особой, чрезвычайно значимой чертой, которую можно было бы назвать «комплексом Самгина». Последний, побывав среди либералов и сектантов, мистиков и декадентов, изучив и «назубок» попробовав все российские идейные «измы», пришел к одному глобальному выводу: все ряженые, все вывешивают над пустотой флаг индивидуальности, за которым ничего нет.

Колючие, ненавидящие глаза Суслова смотрят на мир изучающе. Инженеру кажется, что он всех видит насквозь, и формулирует он просто, без затей, вполне по-самгински: «Все скрытые мерзавцы».

Когда-то Блок назвал «великой темой нашего времени» тему «чертовой куклы». Чертова кукла — пустая душа, наделенная только иронией. Самгин, который сводит любого человека к системе фраз, может быть, самое сильное воплощение этой темы в искусстве Горького. Но истоки ее здесь, в «Дачниках».

Товстоногов объединил общим признаком «чертовой куклы» инженера, писателя и адвоката, и в этом была заключена основная идея постановки. О. Борисов играет тему пустой души, как неизбежное следствие выродившейся идейной жизни, в которую никто из дачников не верит и никогда не верил. Тема «тысяч, изменивших клятвам юности» не чувствуется в спектакле, потому что никому из дачников не оставлено даже намека на идейное прошлое.

Иванов у Чехова, который только что был «идейным человеком», мучается, страдает и кончает с собой. Горьковский дачник ничем не мучается, гамлетизм не исповедует {337} и притом существует на свете с большим вкусом и удовольствием.

Суслов Борисова не вскрикивает, когда сообщают о несчастье на строительстве, где он служит. С холодным, почти мазохистским наслаждением он будет наблюдать роман своей развратной жены с пошляком и нечистым на руку Замысловым. Кажется, все подлости, на которые способен человек, в каком-то смысле радуют инженера. Каждый день, каждый поступок приносят только новое и новое подтверждение изначальной гнусности человеческой, и потому в финале Суслов у Борисова не срывается в истерику, не взывает к состраданию. Он произносит клятву русского обывателя с такой продуманной, выношенной самгинской убедительностью, которая пострашнее любой истерики. Он начинает говорить, сидя рядом с Марьей Львовной, «идейной женщиной». Говорит спокойно, логически четко, и только одна мысль подается им крупным планом, на взвизге, с оскалом перекошенного судорогой лица. Это фраза о «россказнях, призывах и идеях», в которые не верит не только инженер, но и «все мы» (Суслов говорит от имени сословия). {338} «Россказни, призывы и идеи» — слова эти Суслов ненавидит физически, акустически. Произнося их, он еще нервно начертит руками в воздухе контуры какого-то ненавистного лозунга.

Немирович, отказываясь ставить «Дачников», считал пьесу жестокой, несправедливой, преждевременной по заключениям. Товстоногов ставит пьесу и воспринимает диагноз Горького как сам собой разумеющийся, как давно и непреложно свершившийся факт. Оттого и лишены его дачники воспоминаний о вчерашнем идейном существовании.

Горький застает своих интеллигентов в процессе превращения в «дачников». Товстоногов сразу выдает результат.

Режиссер не соблазнился возможностью обыграть жизнь дачников как любительский спектакль. На это существует едва заметный намек, когда Басов, объяснившись с Варварой, вдруг раскланяется, как актер после спектакля, перед гуляющей дачной публикой. Но это скорее дань позерству Басова, чем общая постановочная идея. Нет, Товстоногову эта жизнь представляется не театральной, а вполне заурядной, обыкновенной, дачной скукой.

Пытаясь расслышать смысл этой неторопливой скуки, пытаясь понять, какой же вопрос тут задан Горькому, критики почти сразу внесли спектакль в разряд, где противопоставляются «духовность — бездуховность». Ст. Рассадин, задаваясь вопросом о смысле «Дачников», писал, что спектакль поставлен «о бездуховности, о невыносимости бездуховности даже для носителей ее».

Сказано было красиво, но к спектаклю Товстоногова не имело, на наш взгляд, отношения. Вся горечь и новость его как раз в том и заключались, что никакой тоски по духовности, никакой тяжести бездуховного существования дачники не испытывали. Они жили налегке и удобно, их мир предстал как мир жизнерадостных, комфортабельно устроившихся и веселых едоков, добравшихся до своего куска. Их ничем не смутишь, никаким лозунгом не взбудоражишь, и тот отвратительно счастливый хохот, которым адвокат Басов и писатель Шалимов завершают спектакль, не оставляет на этот счет никаких сомнений.

Сто лет коров доили — вот вам сливки, говорится в «Жизни Клима Самгина» и это точно определяет существо спектакля.

{339} Каковы же сливки?

Писатель Шалимов в идейно-сюжетной конструкции пьесы занимает центральное место. Его приезд на дачу переломил судьбу Варвары и подтолкнул к развязке многие другие судьбы. Варвара ждет приезда Шалимова, как ждут «наступления весны», на нем сосредоточены сильнейшие переживания юности. Она ждет властителя дум, писателя, потому что живет в стране, где только писатель может быть глашатаем правды. Шалимов для Вари был тем, кем для чеховской Нины — Тригорин.

Фигура Шалимова, пародирующая Тригорина и соответственно определенный литературно-житейский тип, как считают исследователи, была, вероятно, одной из причин, по которым Художественный театр не захотел ставить «Дачников». В спектакле нынешнего Художественного театра Шалимова играет А. Калягин и, вполне совпадая с общим решением пьесы, открывает в своем герое еще одного ряженого, причем ряженого и в буквальном смысле слова: в минуту решительного объяснения Шалимова с Варварой с него сползает парик, обнажая лысину. Тут все ясно.

В том, что играет В. Стржельчик, тоже нет особых загадок. В обычной для актера импозантно чарующей манере нам представлен закоренелый пошляк, который настолько же отдалился от творчества, насколько приблизился к рыбной ловле.

И здесь мы видим не процесс, а давно свершившийся результат, в котором сомневаться может только романтически экзальтированная Варя.

Не пишущий писатель — свет погасшей звезды. На эту тему в спектакле БДТ сыгран тонкий и достаточно ехидный этюд. Оставшись после купания вдвоем на природе, блаженно вдыхая воздух и отмахиваясь от надоедливых комаров, Басов и Шалимов неторопливо беседуют. Беседа содержательная: адвокат намекает, в какую сторону надо направить приятелю свои мужские усилия, которыми бывший писатель по закону сублимации переполнен. Басов — О. Басилашвили, в истоме закрыв глаза, от нечего делать, по заведенному обычаю, все же задает приятелю и сакраментальный вопрос: «Ты ничего не печатал, Яков. Пишешь что-нибудь большое?» Вопрос был задан просто так, по тону ничем не отличался от предшествующей беседы, но все же испортил настроение Шалимову. Будто в ясный солнечный день откуда-то наползло черное облако.

{340} У Горького затем следует важный разговор о потерянном и новом читателе, которого Шалимов не понимает и не чувствует.

Басову невдомек, как это можно «потерять читателя», он утешает Шалимова, что вся интеллигенция читает его. Тревожный и важный монолог Шалимова очень напоминает исповедь Тригорина о потребности непрерывно писать и о мучительном разрыве между желанием художника описывать пейзаж и обязанностью гражданина говорить о народе, его страданиях, о правах человека и т. д.

{341} У Чехова монолог, когда до него доходит дело, становится высшей исповеднической точкой, в которой раскрывается человек. И почти всегда у Чехова человек открывается здесь драматически и сочувственно, как в случае Тригорина, которому доверены многие сокровенные авторские мысли.

В «Дачниках» каждый герой наделен монологом и почти каждый монолог становится выражением «ряженности», таившейся гнусности, надрыва. После финальной исповеди Суслова врач Дудаков поставит диагноз: «Это нарыв! Понимаете, прорвался нарыв в душе… Это у каждого из нас может быть». Монолог в «Дачниках», монолог «дачника» — всегда прорвавшийся нарыв.

В исповеди Шалимова Товстоногов и Стржельчик этого нарыва вскрывать не стали. В спектакле за дачным разговором не открывается общей кризисной ситуации, отраженной в пьесе, изолгавшейся и растерянной литературы, грозно вопрошающей страны, обступившей дачный оазис. Создатели спектакля, преследуя свои цели, не обратили внимания на то, что Горький разрезает монолог Шалимова тихой песней нищих за углом дома, просящих милостыню. Шалимов у Горького всматривается в глаза людей на улице и ужасается, что читать его не будут, что он им не нужен, как латинский язык. Шалимов у Стржельчика не ужасается. Он посмеивается, пошучивает, и мы понимаем, что этого писателя читать не только никто не будет, но и не читали никогда. Этот писатель лунной ночи, отраженной в осколке бутылочного стекла, не увидит.

У создателя Шалимова, судя по некоторым свидетельствам, в глазах стояла такая крупная фигура, как Бердяев. У Стржельчика перед глазами находились объекты совсем иного масштаба. Горький яростно обличал бывшего властителя дум, предавшего свое идейное прошлое. Товстоногов с усталым равнодушием энтомолога как бы накалывает в свою коллекцию еще одну заурядную разновидность вульгарной бабочки, сотканной из гнилостного воздуха безвременья.

У Горького Басов просит приятеля «распустить хвост на все перья этаким павлином», ему надо хоть как-то отвлечь свою жену от тяжелых мыслей: он хочет хоть на время вернуть ей старую идейную среду, без которой Варвара задыхается, гаснет. По всей роли О. Басилашвили тонко провел тему испуга веселого пошляка перед молчаливым презрением жены, знавшей его в иные времена. {342} В пьесе отчетливо звучит тема утраченных иллюзий. В спектакле Товстоногова и эта сюжетная пружина не работает: иллюзий по поводу Шалимова на сцене БДТ иметь невозможно. Стржельчик не только не прикидывается павлином, но сразу и с большой охотою выщипывает из своего героя остатки перьев. С особым скрупулезным мастерством нам показывают писателя, которым владеет одной лишь думы власть — мечта о дачном романе. Шалимов переходит от женщины к женщине, волочится за каждой юбкой, пока, наконец, не доходит черед до Варвары. Воровато оглянувшись, он попытается приласкать и ее, но, увидев совершенно обезумевшие оскорбленные глаза женщины, процедит: «Надо быть великодушной… Надо понимать». И в этом «надо понимать» была такая житейская, «дачная», неоспоримая убедительность, которая могла вызвать даже некоторое сочувствие.

«Я сказал в свое время все модные слова и знаю им цену. Консерватизм, интеллигенция, демократия… И что еще там? Все это — мертвое… Все — ложь! Человек прежде всего — зоологический тип, вот истина… И как вы ни кривляйтесь, вам не скрыть того, что вы хотите пить, есть и иметь женщину». Вся сцена пикника, кульминацией которой был истерический пьяный вопль Суслова, а завершением «надо понимать» Шалимова, стала как бы развернутой иллюстрацией этого сусловского тезиса.

В «чеховском пространстве» вырос стог сена, рядом с ним — большой ковер с узорами. Вот на этом фоне разыгралась сложная комбинация по обнаруживанию в дачнике «зоологического типа». Жена Суслова Юлия (Н. Тенякова) изменяла мужу с Замысловым. Стареющая правдолюбка Марья Львовна тянулась к молоденькому, одетому в «горьковскую» косоворотку Власу, исповедовалась в том, что она просто баба, как все, что она изголодалась по любви. Ольга Дудакова, мать четырех детей, тупая скандалистка, подвыпив, откровенно обольщала собственного мужа. Рюмин (В. Рецептер) бездарно объяснялся Варваре. Ей же, получив отказ в других местах, предлагал себя Шалимов. А упившийся Басов, до смерти запуганный своей неприступной супругой, «всегда изрекающей от какого-нибудь апостола», искал чего-нибудь попроще и тискал горничную Сашу.

Любовь, влечение к женщине в чеховском мире потрясают, освежают душу человека, как дождь в знойный {343} день. Любовь может быть коротким счастьем, чаще — драмой, мукой, трагедией, но никогда пошлостью. В «Дачниках» «интеллигентность» сдирается с героев, как кожура с апельсинов, и обнажается двуногое, нищее духом и чувством существо.

Король пикника — Басов. Он украшает себя венком из полевых цветов. Упившись и встав на карачки, адвокат приглашает собратьев наслаждаться природой. Он философствует: пальцами разлепляя пьяные слипающиеся веки, призывает смотреть на жизнь доверчивыми, детскими, дружескими глазами. Он полагает, что Россия прежде всего нуждается в благожелательно настроенных людях. Придя в соответствующий подпитию градус гражданской скорби, адвокат вдруг воспылает любовью к своей Родине: «бедной, огромной, нелепой стране». «Россию мою! Все и всех я люблю!» Вслед за этим любовным признанием Басов смачно и трубно высморкается, и этой краской актер завершит изумительную характеристику до боли знакомого «благожелательного» мерзавца в венчике из полевых цветов.

А в последнем действии Басов наденет белый фартук и белый поварской колпак. Душа компании, он изготовит замечательный шашлык, расскажет соленые анекдоты. Когда Влас будет декламировать под фортепиано свои крамольные стихи о «маленьких нудных людишках», Басов, совершенно не вникая в их содержание, почти машинально отстукает ногой и поддержит музыкальный ритм, порадуется удачной шутке молодого письмоводителя.

Нас настойчиво убеждают в том, что этих людей ничем не проймешь: глотки у них — луженые, подбородки — чугунные, мозги — железные.

«Героев своих надо любить», иначе вы «получите крупнейшие неприятности». Видимо, опасаясь этих неприятностей, Товстоногов на резком и беспощадном общем фоне спектакля попытался выделить хоть один лирический образ — «противовес». Это был его метод решения горьковской драматургии, уже дважды приносивший успех. Так в «Варварах» возникала незабываемая трагически-нелепая, сжигаемая страстью Надежда Монахова (Т. Доронина). Так в «Мещанах» впервые была явлена трагическая судьба Татьяны (Э. Попова). Так в «Дачниках» выделена Варвара. Режиссер несколько раз приблизит ее прямо к зрителям и даст нам возможность как бы ее глазами увидеть балаган пошлого {344} полуживотного существования. Но Варвара совсем не удалась ни С. Головиной, ни пришедшей ей на смену Л. Малеванной, всеми силами старающейся одушевить стерильную роль. Рядом с отставником-писателем Шалимовым, с веселым едоком Басовым, в которых интеллигентности уже и рентгеном не сыщешь, рядом с Марьей Львовной, растерявшей половину своих идейных принципов и озабоченной только надвигающейся старостью да тремя вставными зубами, — рядом с этим устоявшимся миром Варваре оставалось только вздыхать, страдать и, выходя на авансцену, закрывать глаза.

{345} С равнодушной неприязнью поглядывая на жизнь дачников, Товстоногов с тем же равнодушием присматривался и к тому, как они умирают.

Здесь спектакль БДТ открывал еще одну пропасть, отделяющую мир «дачников» от мира, воссозданного Чеховым. Почти в каждой пьесе Чехова герой или стреляется, или делает попытку к самоубийству, или стреляет сам в ненавистного ему человека. Но всегда и везде акт смерти или порог смерти становится высоким духовным испытаньем. Монтень говорил, что размышлять о смерти — значит, размышлять о свободе. У чеховских героев, запутавшихся в паутине житейских необходимостей, смерть становится подчас актом освобождения, единственным способом утверждения своей свободы.

В «Дачниках» и смерть и размышления о смерти выглядят унизительно и оскорбительно для человека. Этим людям не дано ни подлинной жизни, ни достойной смерти. Когда Юлия у стога сена предлагает Суслову застрелиться и они начинают торговаться, кто первый, когда Рюмина в финале после попытки самоубийства принесут в дом, а потом выяснится, что эта жалкая инсценировка, «самоубийца» встанет и заковыляет вон — это завершит построение спектакля. Смерти как выхода «дачникам» не дано. «Идем продолжать жизнь» — эту последнюю фразу спектакля Шалимов с Басовым сопровождают раскатами долгого жирного победного смеха, и, пожалуй, никогда еще в спектаклях по русской классике слово «жизнь» не звучало в такой омерзительной оркестровке.

«Тревожное ощущение духовной оторванности интеллигенции — как разумного начала — от народной стихии», которое, по собственному признанию Горького, всю жизнь преследовало его, а в годы создания «Дачников» превратилось в предчувствие катастрофы, — это ощущение продиктовало особую эмоциональную окраску пьесы. «Чисто русское, семейное дело» приобретало под пером Горького негодующие черты щедринского памфлета. И совершенно не случайно Горький вспоминает о Щедрине: «Тяжело и очень грустно. Щедрина надо бы нам в эти шалые дни».

Немировича памфлетность отпугнула, показалась антихудожественной. Он утверждал, что автор почти никого из своих действующих лиц не любит, «или, вернее, не успел полюбить». Речь шла не о любви к тем, кто стоял за Басовыми и Шалимовыми. Речь шла о любви {346} художника к своим созданиям, той самой любви, без которой рискуешь «получить крупнейшие неприятности». «Горький не может любить барона Бутберга, пьяницу и пошляка до мозга костей, но Барона, каким он вылился в драме “На дне”, он любит, как родного сына, как художественный творец его, как бог любит своих людей, самых порочных, и эта любовь сообщается зрителю, заражает его и привязывает к произведению и его идеям».

На долгом и трудном пространстве XX века наша театральная мысль, обращаясь к «семейному делу» «Дачников», то еще более усиливала горьковское негодование, доводила его до испепеляющей ненависти, то старалась высветлить фигуры тех, кто мог противостоять «дачникам» и сохранить в себе душу интеллигента. В спектакле Товстоногова горьковское негодование переплавилось в иное качество. Презрительный, равнодушно-печальный, спектакль выслушивал дряхлеющее сердце «дачника» и не находил в нем никаких признаков духовности, даже простой душевности.

На притемненной сцене в лиловатом сумраке светилась одиноким белым пятном скатерть на большом овальном столе. Будто птицы поздней осенью, разбрелись и расселись по разным углам ничем не связанные между собой люди, и одна из них, та, что первой пришла сюда, Ольга Дудакова, никак не хотела уходить, ожидая, что, может быть, еще что-нибудь покажут в этом печальном балагане.

Единство «политики» с «красотой и правдой» давалось с огромным трудом. Спектакль, поставленный Г. Товстоноговым, исчерпал идеи «театра Горького» 70‑х годов и в известной степени стал фактом этой исчерпанности.

Для горьковской драматургии наступила пауза — преддверие новых отношений современного театра с автором «Дачников».

# **{347}** Вместо заключения

## 1

Трудно подводить итоги в книге, обращенной к живой театральной современности. Только поставил точку, а тут уже новые премьеры, а значит, и новые проблемы, которые грозят опрокинуть уверенные пророчества и логически выверенные построения. Театр, как и жизнь, к счастью, мало предсказуем.

Так вот, попробуем вместо точки поставить многоточие, вместо итоговой теоретической формулы дать формулу, так сказать, пластическую — портрет спектакля, будто по заказу возникшего в самый канун нового, 1980 года и в какой-то резко показательной степени представившего основные вопросы и трудности, которые решал наш театр в 70‑е годы, постигая классику.

Спектакль этот называется «Дорога». Поставил его Анатолий Эфрос в Драматическом театре на Малой Бронной по поэме «Мертвые души» и письмам Гоголя.

## 2

Гоголевская поэма обладает каким-то коварным свойством. Ее смысл все время двоится, перетекает из одного плана в другой, из реальности в фантастику, из быта в мистику. Можно даже сказать, что в «Мертвых душах» нет ни одного предмета, лица или движения, которые бы имели окончательное и самодовлеющее значение.

От «птицы-тройки», несущейся в будущее, до реальной тройки, в которой восседают Петрушка с Селифаном да Чичиков, выражаясь современным языком, — космическое пространство, но ведь они у Гоголя каким-то таинственным образом связаны.

{348} Помните, в рассказе В. Шукшина отец, слушая, как сын зубрит наизусть «Русь-тройку», случайно споткнулся на одном «детском вопросе». Как же это получается, что в «птице-тройке», которой уготовано великое будущее и которой все уступают дорогу, сидит такой прохиндей, как Чичиков? «Тут же явный недосмотр», — встревожился взрослый человек и пошел за разъяснениями к местному учителю литературы. Но оказалось, что и тот, тридцать лет задавая на дом учить эту самую Русь-тройку, никогда не подозревал такого коварства в утвержденном тексте. Наивный вопрос о том, кто сидит в бричке, влекомой Гнедым, Чубарым и Заседателем, вызвал расстройство мозгов, появились какие-то ненужные мысли. Рассказ называется «Забуксовал»…

На этом же самом месте целый век «буксовал» и отечественный театр, не зная, как ответить на «детский вопрос» русской литературы, загаданный нам Гоголем. Поэма почти не ставилась, а если и обретала сценическую жизнь, то удовлетворялась обычно яркими анекдотами о визитах Павла Ивановича к разным помещикам, «символизирующим» и т. д. Определяющая поэму интонация рассказчика, образ столбовой дороги, то исчезающей, то чуть проглядывающей сквозь сумерки истории, образ русской распутицы и хляби, огромного «беспорывного пространства», по которому «от моря до моря» несется тоскливая песня, — все это было для нашего театра запечатанной тайной. Может быть, этот образ был недоступен сцене как таковой?

М. Булгаков, попав по воле судьбы ассистентом режиссера в спектакль «Мертвые души», который готовился в МХАТ, писал близкому своему корреспонденту П. С. Попову: «“Мертвые души” *инсценировать нельзя*. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение. Мне сообщили, что существует 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но, во всяком случае, играть “Мертвые души” нельзя».

В главе о Гоголе мы этой темы и ее драматических результатов касались. Театральная история редко пишет набело. Булгаковский черновик оказался нужным только спустя несколько десятилетий. В Драматическом театре на Малой Бронной на пороге 80‑х годов он как бы воскрес для новой жизни. Создатели спектакля вновь пытаются постичь загадку гоголевской поэмы, которую начинали разгадывать в Художественном театре. Для этого пришлось совершенно разрушить сюжетную последовательность {349} «Мертвых душ», создать небывалую драматическую окрошку (автор пьесы В. Балясный), которая не похожа ни на одну из существующих версий поэмы, имея точку опоры только в давнем булгаковском замысле. В центре этой математически вычисленной и одновременно причудливой, как сон, пьесы — Гоголь и его отношения с героями, прежде всего Павлом Ивановичем Чичиковым.

Первое булгаковское видение будущего спектакля (помните — «человек пишет в Италии!.. Гитары. Солнце. Макароны») оживает сразу же в современной «Дороге». В маленькой комнате, как бы небольшом театрике с раскрашенным задником, на котором палящее солнце высвечивает желтый берег залива, какое-то экзотическое растение на берегу, одинокие лодки, в маленьком квазиитальянском пространстве, сотворенном фантазией В. Левенталя, появляется Автор — М. Козаков. У него в руках — большая, темная клеенчатая тетрадь. Фоном звучит народная итальянская мелодия, заливается-заходится тенор, а в зал обращаются первые слова о горечи чужбины и о Руси, которая «одна в сердце». «“Мертвые” текут живо, — рассказывает Автор, — и мне совершенно кажется, как будто я в России: передо мною все наши».

И вот они потекли, как в сновидении, никуда от них не деться. «Наши» выстроились в ряд, как на параде, яркие карнавальные фигуры: выкроенный из одного куска сукна, с шерстью, прорастающей на спине сквозь материю, Собакевич — Н. Волков, огненно-рыжий, курносый Ноздрев — Л. Дуров, «заплатанной», в живописных лохмотьях Плюшкин — А. Дмитриева, маленькая куколка с вечно надутыми щеками, будто у нее флюс, Коробочка — О. Яковлева, наконец, без особых примет, улыбающийся сахарной улыбочкой Манилов — В. Лакирев. Все они предстали в воображении Автора, как представали в эфросовской постановке «Женитьбы» будущие женихи перед Агафьей Тихоновной. Но при внешнем сходстве приема сразу же можно было отметить явную театральную новость: Эфрос, почти всегда пренебрегавший любой внешней утрировкой, гротесковым костюмом, сильным гримом, скрывающим человеческое лицо, на этот раз по старой дороге идти не пожелал. Живые, «свои» лица оставлены только Автору и Чичикову, остальные сразу же предстают в виде кукол или марионеток с одной резко выпяченной до карикатуры чертой.

Этот внешний сигнал, поданный в ответственном месте пролога «Дороги», призывал нас к новой игре, к игре {350} по новым правилам, которые были поддержаны по-своему и В. Левенталем. На сцене стоят три бутафорских коня — как бы распряженная и разбежавшаяся по разным углам тройка. Сверху, придавливая и зависая над всем, находится распластанное огромное Колесо, видимо, то самое, о котором говорят мужики в самом начале поэмы. Центр сцены перед маленьким театриком с меняющимся задником занимает знаменитая бричка. Нам сразу же предстают основные, «школьные» символы гоголевских «Мертвых душ».

«Дорога» начинается с простых вещей, с каких-то детских ощущений, только преувеличенных, разросшихся и набухших. Не стоит спешить с догадками и озарениями, не стоит репетиловским шепотком восхищаться тем, что тройка-то распряжена и никуда не мчится. Дорога еще только начинается, и вот уже звучит ее первый зов — грозным, тревожным, захватывающим ритмом Восьмой симфонии Д. Шостаковича. И мы вовлекаемся в это трудное движение, в этот мучительный, никак не разрешающийся диссонанс, захватывающий четыре круга спектакля, четыре среза гоголевской поэмы, четыре среза гоголевской судьбы.

«Дорога». «Торг». «Бал». «Суд». Спектакль делится на четыре части, он строится как симфония. Все герои пройдут испытание четырьмя основными темами, а лейтмотив дороги будет разработан во всех его оттенках, от трагически-рокового до бесконечно-земного и пошлого. Сквозь хаос хоров, дуэтов, трио и неожиданных коротких соло с жесточайшей последовательностью и прямотой проведен мотив авторской судьбы, образ того, в чьей голове слагается некий мир, тут же на наших глазах и реализующийся.

Режиссер исходит из того, что «Мертвые души» еще не написаны. Они как бы создаются на наших глазах, вот в этой самой бричке, в которой Автор и Чичиков сидят попеременно. Поэма сочиняется на российской дороге, питается ее бесконечно разнообразными впечатлениями. Здесь еще все не установлено, не отлилось в хрестоматийные формы, все перетекает, гримасничает, стремится обособиться и разлететься в стороны — и снова возвращается к центру, к Автору, пытающемуся понять, «где выход» и «где дорога».

«Почва была глиниста и цепка необыкновенно… дорога расползалась во все стороны, как пойманные раки, когда их высыплют из мешка».

{351} Мотив выбора истинного пути становится определяющим в спектакле. А. Эфрос стремится проникнуть в источник того, что называется миром Гоголя, в тот источник, откуда излились и сами «Мертвые души». Он пытается говорить с автором поэмы без посредников.

Тема дороги начинается с того же детского ощущения несмыкаемости двух планов, на котором «забуксовал» шукшинский герой. «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: “черт побери все!” — его ли душе не любить ее?» — это признание Автор обращает в зал в торжественных, плавных строках ритмической прозы, будто отвечающей ритму Дороги, который звучит в душе творца. И тут же без паузы, встык, в левом углу сцены Павел Иванович, сидящий рядом с Селифаном, тоже повторяет, смакуя: «И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе…», и так далее. Павел Иванович тоже любит быструю езду. И у него есть своя цель. И своя дорога.

Тема первой части складывается мучительно, все время разбивается на какие-то жалкие ручейки и осколки. Пафос никак не может зацепиться за реальную русскую почву. Будто колесо попало в яму и прокручивается, прокручивается, прокручивается, не в силах двинуться вперед. И так же прокручивается, не складывается, не выпевается у Автора то, что в школе потом назовут лирическим отступлением. Хрестоматийные фразы рождаются с величайшим трудом, отчаянием, десятки раз перепроверяются, интонируются, пробуются на зубок, пытаются охватить облик реальной Руси, реальных ее людей, вот этой самой непролазной и жуткой дороги, с выбоинами и ухабами, по которым переваливается чичиковская бричка.

Реальная дорога не дает воспарить и залететь высоко, тут же возвращая к ощущению действительности. Только сложится торжественная рулада о расторопном ярославском мужике, который сочинил нехитрый дорожный снаряд без железного винта, а при помощи топора да долота, как Селифан — А. Грачев, так тряхнет «нехитрый снаряд», что он чуть ли не на кусочки разлетится. Только наладится у Автора торжественный гекзаметр о конях, что дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, как тот же Селифан сделает свое «замечание из жизни», будто холодной водой окатывая {352} восторг творца: «Сударь, чубарого коня, право, хоть бы продать, потому что он, Павел Иванович, совсем подлец».

Не складывается поэма. На наших глазах размывается великий замысел, засасывается глинистой почвой, не дает разгуляться воображению. Мелькают лица Манилова и Коробочки, дьявольским наваждением настигает повсюду смех Ноздрева, тащит к своей цели Павел Иванович, пьянствует и мелет чушь Селифан. И отчетливо ясно, как это может быть только в театре, перед нами пытаются реализовать гоголевский образ «бессемейного путника», одиноко стоящего посреди дороги, образ писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами, — «всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога».

Чем дальше, тем труднее сочиняется поэма, все более печальной и скорбно-презрительной маской застывает лицо Автора. С трагическим пафосом открытия вырываются в финале первой части школьные, гордые, пророческие слова о «птице-тройке»… «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Автора играет Михаил Козаков.

Нет труднее и неблагодарнее задачи для актера, чем играть писателей-классиков. И не в том дело, что, не будучи гением, не сыграешь гения. Проблема в том, что каждый в зал приходит, как говорится, со своим гением. На актера оказывается страшное давление со всех сторон. Он должен ответить ожиданиям зала. Он должен воплотить образ, витающий в сознании режиссера. Он должен, наконец, выразить свое собственное представление. И в каждую секунду с любой стороны ему готовы крикнуть: «Ну разве это Гоголь?!» (Пушкин, Чехов, Толстей.)

Режиссер иногда от отчаяния, испробовав десяток исполнителей, решает играть сам: обычно скрытый процесс уподобления себя классику («Мой Пушкин») выходит наружу. Так, О. Ефремов, не имея на то прямых актерских оснований, стал играть Пушкина в своем спектакле. {353} И это понятно, потому что надобен был только «мой (его, Ефремова) Пушкин».

В телевизионном спектакле А. Эфроса «Несколько слов в защиту господина де Мольера» по пьесе М. Булгакова Мольера играл Ю. Любимов. Режиссерская идея оказалась на редкость содержательной. Современный комедиант играл старого французского комедианта с тем пониманием, с каким плотник понимает своего брата плотника. Это и создавало ничем не заменимый, никакими иными средствами не выразимый объем роли.

В «Дороге» А. Эфрос тоже сам на сцену не вышел. Он выбрал актера, который должен был прожить судьбу чужую, выступить от ее имени.

Как было сказано, Автора играет Михаил Козаков.

Можно ему посочувствовать.

Видимо, тонкий и расчетливый сценический ум этого актера надобен был для целей «Дороги» прежде всего. Эфросу важно было донести мысль о Гоголе, сегодняшнее понимание его драмы, а не живой и объемный образ писателя. Для решения последней задачи в пьесе В. Балясного не было никаких оснований, никакого материала. М. Козаков на Малой Бронной не настаивает на том, что он Гоголь. Это фантазия режиссера и актера на тему гоголевской судьбы. Это не конкретный писатель, а Автор, то есть любой пишущий о России серьезный художник.

Но публика этих тонких различий знать не желает. Автора от Гоголя отличать не хочет. М. Козаков выходит с рукописью «Мертвых душ», и, хоть нет у него ни косого пробора, ни льющихся волос, он воспринимается не как представитель Гоголя, но как сам автор поэмы. И начинается обычное сопоставление «своего Гоголя», того, с которым пришли в театр, с тем, который ходит по сцене Театра на Малой Бронной.

Тут возникают резкие и неожиданные смещения. Шутка сказать, на место первого насмешника Руси, религиозного мыслителя и пророка приходит наш современник, сын «Современника», со всем комплексом проблем, которыми он обладает, причем обладает непроизвольно, не сознательно, а просто всем своим опытом, обликом, нервами человека 60‑х годов, которые кричат из каждой интонации, из каждого жеста, из каждого внятного акцента.

М. Козаков предельно серьезен. Он не улыбнулся, кажется, ни разу за весь спектакль. Он скорбен, язвителен, {354} печален, умен, поэтичен и патетичен. Но в нем и следа нет «состава Гоголя», его способа видения мира, людей, тех самых «наших», которые выстроились в его сознании в прологе спектакля. М. Козаков следит за героями Гоголя, как строгий учитель, выставляющий последние оценки. На протяжении всей «Дороги» с каким-то труднообъяснимым мужеством он сохраняет дистанцию между собой и всем, что ни есть вокруг, никого «не допускает» до себя. Он отделен от своих героев непроницаемой прозрачной стеной, не позволяющей повернуть любой тревожный вопрос от них к себе, «на себя» примерить Собакевича и Плюшкина, Чичикова и Манилова. М. Козаков оказывается неспособным произвести ту самую операцию, которую производил над собой Гоголь публично, перед всей Россией, чем, по существу, и начал великую исповедническую русскую литературу.

Автор в «Дороге» критичен и весь устремлен вовне. Никакой собственной душевной муки, тоски по собственному несовершенству ему не дано. Он гражданин, обличитель, он презрительно рассматривает персонажей балагана, как бы забыв, что все они вышли, как сказал бы Блок, из департамента полиции его собственной души. Блистательная сочувственная интонация начала, вот это самое грустное, доброе, проникающее «все наши» — было очень быстро и безвозвратно потеряно актером. Не удается внутренний диалог с героями, сокрушающий писателя. И нет любви к ним, той самой любви, которая дарована творцу к самому последнему из его творений.

Эфрос, заставив нас смотреть на гоголевский мир глазами такого Автора, разрушил контакт зрителей со сценой, с людьми, ее населяющими.

Финальный суд и финальное одинокое сумасшествие Автора оказываются эмоционально не подготовленными — мы не можем сопереживать тому, кто в нашем сопереживании совершенно не нуждался и ни к какой внутренней цели не стремился. Даже Чичиков оказывается в большей степени «героем пути», некоей, пусть и ложной, цели, нежели спорящий с ним Автор, окостеневший в своем брезгливом неприятии окружающего. Недаром спектакль и завершается той же нотой абсолютной разъединенности Автора и персонажа, которая правила зрелищем: Чичиков в своем углу лелеет новую авантюру, обдумывает новую кривую дорогу к наживе; Автор же, замкнувшись в одиноком отчаянии, обращает последнюю молитву в небеса и ищет спасения в работе, работе, работе, {355} только и дающей выход из хаоса и путаницы жизни. Он забывается под стук колес.

А «Дорога» идет вперед. Отзвучали последние аккорды Шостаковича, завершающие тему первой части, и начинается часть вторая — «Торг». В пьесе она имеет и подзаголовок — «Сеанс одновременной игры». Этот сеанс обрамлен прямым диалогом Автора с Чичиковым, преследующим важную цель — объяснить природу этого загадочного персонажа, поставленного в центр поэмы. Писатель и проходимец взаимно вежливы, называют друг друга только по имени-отчеству. Николай Васильевич все пытается понять, зачем Чичиков тратит столько сил на пустое и жуткое предприятие, а Павел Иванович в свою очередь оправдывается, объясняет Николаю Васильевичу, что никто сейчас не зевает на должности, все приобретают. Павел Иванович все объясняет попросту, по-житейски, заботой о будущей семье и детках. Он говорит о том, что сознательно избрал «косую дорогу», потому что «косой дорогой более напрямик». Ничего не может сделать Автор со своим героем, он его и обличает, и стыдит, и даже подлецом называет. А Павел Иванович обижается и в доказательство каторжности труда своего начинает «сеанс одновременной игры»: он торгуется со всеми помещиками разом, он торгуется со всей Россией, и этот поединок есть высшие минуты его жизни.

Неторопливая последовательность «помещичьих» эпизодов разбита вдребезги. По замыслу все должно играться разом, будто сдавленное мощным прессом. Чичиков долго раздумывать не может, он должен перебегать «от доски к доске», от помещика к помещику, он обязан знать все пружины человеческой психологии и играть на них, как виртуоз. Никаких психологических пауз, удар за ударом, герой только успевает поворачиваться под натиском кукольных дураков. Тут начинаешь понимать нешуточное положение героя поэмы, которого недаром же гоголевский современник воспринимал «поэтом своего дела», Ахиллом, способным на «самопожертвование мошенничества».

Правда, внешне наш Ахилл непритязателен. А. Мартынов помещает Ахилла в оболочку существа «ни се ни то». Ни знаменитой фрачной пары брусничного цвета с искрой, ни легендарного ларчика красного дерева с штучными выкладками из карельской березы. Вместо брусничной пары — вылинявший темный фрак, прозодежда {356} девятнадцатого века, вместо ларчика — простой черный саквояж, как у трудяги врача.

Когда-то в Художественном театре хотели, чтобы Чичикова сыграл Качалов, мечталась именно такая мощная фигура. Эфрос взглянул на дело проще: его Ахилл — нормальный «деловой человек», как окрестили гоголевского героя в одном газетном отклике, и этот деловой человек сталкивается с людьми неделовыми, куклами, в которых выжато все человеческое. И Чичиков — А. Мартынов слишком быстро слился с общим фоном, из которого он был поначалу извлечен.

В такой художественной прессовке резко усилилась сюжетная динамика, но *лиц играющих* стало не видно. Вернее, все стали *на одно лицо*. Чудесное ослепительное своеобразие каждого, даже в глупости своей ни на кого не похожего, утратилось в сеансе одновременной игры. Тут серость сражается против серости, любитель — с любителями.

За мельканием искрошенного диалога почти не различить людей, как не различить тех безымянных, которые сражаются с гроссмейстером и которых считают не по головам, а по доскам.

На новой дороге Эфросу, очевидно, не так стали важны оттенки и переливы людской психологии. Он также совсем не занят очеловечиванием монстров, которое принесло ему успех в «Женитьбе», открывшей секрет Гоголя в современном театре. Там каждый, самый жалкий человеческий мир был целым миром, просвеченным и согретым изнутри любовью и пониманием. Нет, это была не жалость к «маленькому человеку», как иногда определяли. Этой темы режиссерское искусство Эфроса, в сущности, не знало. В «Женитьбе», как всегда, глубоко лирическом и личном спектакле, режиссер просто «примеривал» судьбы гоголевских персонажей «на себя». Он сам испытывал вместе с гоголевскими героями жуткое одиночество и заброшенность и одновременно тоску по общению, взаимности, любви, которыми оказалась переполнена комедия о женихах.

В «Женитьбе» Эфрос монстров превращал в людей и очеловечивал.

В «Дороге» людей превратил в монстров. В «Женитьбе» типы становились реальными, до боли узнаваемыми лицами.

В «Дороге» человеческие лица сведены к типам, вплющены в одну гротесковую черту и этой чертой исчерпаны.

{357} В «Женитьбе» с бесконечной смелостью побратался он с самым последним из «женихов», каким-нибудь отставным моряком Жевакиным, с петушьей ногой и головой, обсыпанной перхотью.

В «Дороге» он отделился от героев фигурой Автора, а принимая во внимание коренные черты этого персонажа, он отделился от всего им сотворенного мира. Возникало такое ощущение, будто перерезали невидимый провод, по которому ток шел в зал.

С бесконечным презрением обращается в финале второй части Автор к Павлу Ивановичу. Он видит, что великие силы души растрачены впустую: «Ах, Павел Иванович, Павел Иванович, какой бы из вас был человек, если бы также, и силою и терпеньем, да подвизались бы на добрый труд и для лучшей цели!» Они перебрасываются, словно мячом, саквояжем, перебрасывают друг другу мертвые души — и никак не могут договориться. Правда, возникает даже секунда близости, общей печали, когда Чичиков стал фантазировать о тех, кого он приобрел, и вдруг нахлынула некая меланхолия и нежность. Но это лишь на секунду, все побеждает проклятый практицизм. Павел Иванович окончательно поселяет свой товар в метафизическую область, Херсонскую, и мы на полдороге теряем к нему всякий интерес; Николай же Васильевич отходит на исходные рубежи — в маленькую комнатку с итальянским пейзажем и двумя лодками в южном теплом заливе.

То, что Чичиков — главный собеседник Автора, было понято Эфросом впервые на отечественной сцене. Это как раз одно из тех прозрений, которые давно таились в театральной культуре, в ее черновиках и набросках. В 1932 году, когда вышел мхатовский спектакль, Андрей Белый, огорченный и обескураженный «непонятым Гоголем», советовал, не зная булгаковского замысла: «Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло бы быть интересно! Ибо главный герой “Мертвых душ” не Чичиков, а Николай Васильевич Гоголь и то, что Гоголь думал о Чичикове».

Читая эти строки полувековой давности, можно только подивиться прихотливости театральной истории, которая так долго блуждала окольными дорогами, чтобы выйти наконец на дорогу столбовую. И тут же потерять ее!

Проглядев только что написанные страницы, автор их пришел в некоторое смятение. Мы представили глаза {358} режиссера, читающего этот текст (а когда пишешь, поневоле представляешь и предвосхищаешь самую важную для тебя реакцию). Мы представили эти глаза, которым сразу стало скучно, потому что нет ничего глупее в нашем деле, чем требовать от художника делать так, как прежде, или укорять ранее сотворенным. Мы всегда склонны к консерватизму, нам подавай то, что мы уже знаем, любим, понимаем. К чему привыкли. А художник часто с отвращением смотрит на содеянное, он готов все сжечь, от всего отказаться, убежать от самого себя. Он ищет новую землю. Не из позы, не из желания новизны во что бы то ни стало, а просто потому, что невозможно, нестерпимо, стыдно жить по инерции. Когда ты, едва начав ставить, уже знаешь, как ты это поставишь. Когда артисты, еще ничего не попробовав, знают, как они будут играть на премьере. Когда зритель знает, что он увидит, а критик — что напишет. Вот от этой инерции стиля удавиться можно. И тогда жгут рукописи, едут на Сахалин, ударяются в запой, бросают театры, открывают студии, начинают учить грамоте деревенских ребятишек (и у них учиться, переучиваться!). Тоска «по новым формам» есть часто тоска по новой правде, по себе самому, еще не утраченному и не оплывшему уверенным мастерством. По жизни еще немой, не понятой, не выраженной. Потому что вчерашний язык искусства для этого опознания не годится. Он уже мертв для художника. Помните: «улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать»? Помните, как у поэта осталось «только два» слова — «сволочь» и «борщ»? Вот, что такое изношенность искусства, вот что такое уверенное мастерство.

Но, понимая все это и зная бессмысленность тоски по прошедшему, мы говорим о «Женитьбе» как о потерянном рае. Говорим после «Дороги», после этого в куски раздробленного и не сведенного единым чувством мира. Где актеры играют по-разному, по-новому и по-старому, но каждый сам по себе и за себя, представляя зрелище вот этой самой распряженной тройки, что весь спектакль уныло маячит перед глазами. Да, эффектен Лев Дуров, энергичен, интересен, талантлив. Любимец публики, он может позволить себе все — вцепиться зубами в филейную часть Павла Ивановича или прибежать в нижнем белье на бал давать бредовые показания. Его напор поразителен, его дьявольская вертлявость несравненна. Тут уже нет и следа старой техники: впервые Л. Дурову не дано минуты высокой жалости, прозрения, вызова богам, {359} которые сопровождали почти все его роли в эфросовских постановках классики — от Чебутыкина и штабс-капитана Снегирева до Сганареля и Жевакина. Отправляясь в новую дорогу и безжалостно вырубая прежние актерские навыки, Л. Дуров новых еще не приобрел. Напротив, техника, в которой исполнен Ноздрев (а это самая заметная работа), парадоксально напоминает технику старого, «представленческого» театра, лишенного одухотворяющей идеи. Да и все они, может быть, за исключением О. Яковлевой, которая с живым петухом в руках и вечно надутыми щечками бывает порой трогательна в своей немыслимой тупости, — повторяем, за этим исключением, актерский мир спектакля насквозь функционален, не освещен внутренним светом личной инициативы и не согрет теплом тех уютных, бесконечных подробностей, на которые был всегда так щедр режиссер. Кажется, «всесильный бог деталей», много лет осенявший Эфроса, покинул его на этот раз.

Хорошо сконструированная пьеса, опоздавшая на десять лет и выражающая, на наш взгляд, представления о Гоголе образованной части студенчества конца 60‑х годов, — пьеса эта как-то мало согласуется с особым умением Эфроса лирически перечитать традиционную, не раздробленную и не распыленную структуру старой драмы. В эстетике концертных номеров, мгновенных, как укол, в мозаичной, лишенной какой бы то ни было протяженности структуре эфросовским артистам стало трудно дышать.

Обычная мизансцена Эфроса — противостояние двух человеческих воль, темпераментов, чувств. Он мог поставить двух неподвижных актеров друг против друга, и мы, как завороженные, следили за тем, что между ними происходит.

Эти межличностные отношения в «Дороге» перестали его интересовать. Он пытается создать общий коллективный портрет хамства и тупости, не заботясь о человеческом обеспечении такого замысла.

«Дорога», если хотите, самый «таганковский» спектакль Эфроса. Старое умение вить тончайшую сеть психологических сплетений, ту самую «изогнутую проволочку», про которую Эфрос не раз писал, отброшено. Действие разбито на тысячи осколков, фраз, микросценок — проволочку изгибать некогда.

На новой дороге актеры ведут себя по-разному. Один хватается за какие-то старые, почти студенческие умения, {360} другой отважно отсутствует, третий послушно выполняет чужую волю. Автор все более и более сползает в элегическую декламацию, почти салонную, яростно заламывает руки, закатывает глаза и не знает, как ему совладать с им же порожденным миром.

Второй акт начинается с письма о гибели Пушкина: Автор начинает «Бал» с грустной сиротской ноты — он остался с Россией один на один. Потом этот мотив практического развития в пьесе не получит и останется чистой случайностью, неким общим интеллигентским довеском, чуждым сюжету «Мертвых душ» (и подлинной сложности темы «Пушкин и Гоголь» в реальной истории). Действительная дорога второго акта начинается с «Бала». Тут происходит новое испытание Автора и его героев. Перед нами — новелла о бессмысленной суете жизни, которой оставлен план выражения без всякого содержания. Это новелла о прорастании абсурда, чепухи, бреда, который увеличивается с каждой минутой и разливается, как вода в половодье.

Эфрос сочиняет сложную пространственно-временную среду, в которой скрещиваются точки зрения Автора и Чичикова, существующего как бы в двух измерениях: Павел Иванович все время «соскакивает» в воспоминания, голоса помещиков настигают счастливого победителя. Откуда-то из левого угла, притемненный, подает свои реплики Собакевич, с небес звучат раскаты ноздревского смеха, неотвратимого, как смерть. И тут же — неотвязные кошмарные видения Коробочки с петухом, тоненько долбящей одно и то же, одно и то же, одно и то же. Долго усаживаются есть, буквально затаскивают Павла Ивановича за стол, и едят, едят, едят, а потом, зацепившись за какое-то слово, в резко поменявшемся свете начинают играть в карты, то есть не играть, конечно, а как бы играть, ритуально смакуя основные карточные ходы и увертки. И Чичиков уже в полубреду, и Автор все больше и больше поворачивается спиной к нам и ко всему, что творится на сцене. Он одинок в своем маленьком театрике, в котором теперь уже не Италия, а Россия с ее известными видами — сереньким тоскливым небом, набухшим дождем, проселочной дорогой, покосившейся деревенькой и погостом.

Тут, на «Балу», Чичиков начинает короткий бунт. Загнанный продавцами мертвых душ, дамами неприятными во всех отношениях, он начинает обличать «Бал»: «Чтоб {361} вас черт побрал всех, кто выдумал балы! Ну, чему сдуру обрадовались? В губернии неурожаи, дороговизна, так вот они за балы!.. Ведь известно, зачем берешь взятку и покривишь душой: для того, чтобы жене достать на шаль или на разные роброны, провал их возьми, как их называют. А из чего? чтобы не сказала какая-нибудь подстега Сидоровна, что на почтмейстерше лучше было платье» — и так далее.

Гнев Чичикова — гнев лично задетого, пафос вора, которого обокрали. «Бал» слов Чичикова во внимание не принимает, Ноздрев с криком: «Бей его!» — начинает преследовать бедолагу Павла Ивановича. И на этом «Бал» разваливается.

И завершается сюжет сочинения «Мертвых душ», за которым мы следили. Теперь творение Автора входит в мир, и начинается «Суд».

Финальная часть «Дороги» берет первую и, надо сказать, неожиданную ноту. Автор, который от своего создания все более и более отчуждался, вдруг сообщает залу, что он «глубоко счастлив». Он объявляет, что собрался ехать в Россию, и просит беречь его и лелеять, потому что в той старой глиняной вазе, с которой он сам себя сравнивает, «теперь заложено сокровище».

Этот очень характерный для Гоголя мотив, идущий у него через всю поэму, мотив гордого понимания величия труда своего, понимания тайных, дальних и неведомых миру целей как-то мало согласуется с реальным характером творческого процесса создания «Мертвых душ», каким он представлен на Малой Бронной. Этот Автор никакого горького счастья или тайного восторга от свершенного не испытывает, ничего хорошего не предчувствует и не ждет, никакой любви к своему творению не знает. Его окружает тоскливое море пошлости, срединности и абсурда, и М. Козаков во втором акте смело и резко идет к теме сумасшествия писателя, не ведающего, «где выход» и «где дорога».

Герои начинают судить создателя. Полицмейстеры и помещики, чиновники и цензоры, литературные критики и почтовые служащие — все обижены. Суд над Автором переплетается со все усиливающимся абсурдом, толками и слухами о том, кто же есть на самом деле Павел Иванович Чичиков. Нелепости нарастают, как снежный ком, и завершаются грандиозным соло Ноздрева — Л. Дурова, вытащенного в нижнем белье и начинающего молоть какую-то чудовищную абракадабру. «Называю поименно {362} ямщиков», — возглашает он с восторгом, стоя на возвышении посреди сцены. И Автор вновь срывается. Он обращается к своим героям с горьким упреком, как же это они могут верить Ноздреву, ведь все, все до единого знают, что он лгун, да вот, на тебе, слушают и верят. И чем бредовее околесица, тем внимательнее слушают и тем больше верят! И тому, что Чичиков шпион, и тому, что он фальшивомонетчик, и тому, что он переодетый Наполеон. Последняя идея принадлежит «шпрехен зи дейч, Иван Андреич», почтмейстеру, и А. Песелев излагает ее с замечательной убедительностью. Правильность грамматической формы, в которой предложения цепляются друг за друга, оказывается, действует на мозги самостоятельно и неопровержимо, действует независимо от содержания в этой форме заключенного. Скажем, Англия издавна завидует России, что она так велика и обширна. Поэтому англичанин на карикатурах держит на веревке собаку, под которой надо разуметь Наполеона: «Смотри, мол, говорит, если что не так, так я на тебя сейчас выпущу эту собаку». И вот теперь они выпустили его с острова Елены и он пробирается в Россию, будто бы Чичиков, а на самом деле и не Чичиков…

Так начинается «Русский бред» (А. Блок):

*«Воз скрипит по колее*,

*Поп идет по солее…»*

Иногда глубоко запрятанный, иногда лирически откровенный мотив какой-то тяжкой и грустной нескладехи жизни, опутывающей человека, проходит практически через все эфросовские постановки классики. В «Дороге» мотив противостояния хаосу носит двоякий характер.

Трактуя Чичикова как своего рода лирического героя поэмы, режиссер видит, что перед ним — единственный человек пути. Что весь остальной мир замер и коснеет в полной неподвижности и кукольном автоматизме. Но «дорога» Чичикова — величайший обман, и прежде всего самообман, приводящий к разрушению живой души.

На одном полюсе — чичиковское предпринимательство, на другом — коловращение Ноздрева. Так возникает дурная зеркальная бесконечность, так возникает отрицательное переживание жизни, разделенной на обездушенную деятельную прагматику и столь же мертвую и косную неподвижность. Не создав духовного полюса, противостоящего этим двум началам, не решив образ Автора, режиссер должен был проиграть спектакль.

{363} Прикоснувшись к теме подступающего хаоса, постановщик «Дороги» прикоснулся, может быть, к самой тайной пружине поэмы, которую мы до сих пор знаем как-то изолированно, обособленно, в той видимой ее классической части, которая называется «первый том». Между тем первый том сам по себе еще не дает разгадки «детского вопроса» о том, кто сидит в «птице-тройке» и почему все более решительно уходит автор от конкретной почвы истории в чистое и свободное парение. Рассыпанные по всему тексту первого тома обещания каких-то неожиданных поворотов, намеки на будущее воскресение героя — все это отечественной сценой вслед за критикой отбрасывалось как несущественные наслоения, отголоски назревающей болезни писателя, разорванного зрелищем тяжкого разлада видимого и сущего в мире. Однако без этих «отголосков» и «наслоений», без этих, как сказано у Белинского, «мистико-лирических выходок» нет Гоголя, нет «Мертвых душ» в их целостном громадном замысле.

Тема «пустоты и бессмысленной праздности жизни», которой Эфрос в своем спектакле придает чисто сатирический и гневно-отрицающий характер, переживалась Гоголем, как известно, иначе. Спасение от подступающего хаоса он видел только на путях переустройства тех самых людей, которые населяют «Мертвые души».

На страницах второго тома мотив всеобщей мировой путаницы и хаоса развивается до последнего предела. Гоголь создает поразительную по последствиям в русской литературе фигуру некоего юрисконсульта, колдуна и мага, умеющего заварить такую кашу, такую бумажную карусель, так всех запутать и стравить, что губерния пойдет войной на губернию, вместо антихристов перебьют неантихристов и достигнут предела пустоты. Будто опухоль пожрала все живое. Но именно на обломках второго тома можно прочитать и другие, будто отчеканенные, слова о спасении Отечества, которое писатель видит только на утопических путях внутренней борьбы с неправдой: «Дело в том, что пришло нам спасать нашу землю; что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплеменных языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управленья, образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного. Установились свои условия; все оценено, и цены даже приведены во всеобщую известность. И никакой правитель, хотя бы он был мудрее всех законодателей и правителей, не в силах {364} поправить зла, как <ни> ограничивай он в действиях дурных чиновников приставленьем в надзиратели других чиновников. Все будет безуспешно, покуда не почувствовал из нас всяк, что он так же, как в эпоху восстанья народ вооружался против <врагов?>, так должен восстать против неправды».

Эти слова финала дошедшей до нас рукописи второго тома, оборванного на звенящей ноте, составляют сейчас как бы параллель, своего рода рифму к финалу первого тома, к той самой «птице-тройке», которая сразу же лишается бессмысленного «апофеоза быстрой езды» и обретает трагический контекст, столь близкий и внятный позднейшим русским художникам.

Второй том «Мертвых душ» — книга, совсем не тронутая нашим театром, — многое смогла бы объяснить в Гоголе. Но пока она для нас нема, пока она все в тех же «черновиках» культуры, которые ждут своего часа. Однако вернемся к «Дороге»…

Создавая свой сценический образ Великой Путаницы, Эфрос насквозь сатиричен. Он целиком замкнут в пределах первого тома, и дальний призыв к спасению на тех путях, которые предлагал Гоголь, отброшен как чистая химера, которую и в расчет-то принимать нельзя. Хаос заливает все пространство, захватывает все сущее, поглощая вместе с собой и сознание Автора. В эпизоде «Суда» герои совершенно распоясались, на них нет никакой узды. Эфрос резкими и гневными мазками создает галерею свиных рыл, убивающих писателя. Прессуется в один отрицательный и отвратный знак все то, что у Гоголя помечено знаком бесконечной двойственности живой жизни, вроде того самого полицмейстера, который в «Дороге», у Л. Каневского, — чистый органчик, пьяно и тупо твердящий о том, что «бунта не будет», а у Гоголя являет собой изумительный пластический образ «отца родного», грабителя, вызывающего большое сердечное уважение у своих жертв, потому как «успел приобресть совершенную народность» и «хоть оно и возьмет, но зато уж никак тебя не выдаст».

Есть известный гоголевский набросок, как бы план поэмы: «Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Как созидаются соображения, как эти соображения восходят до верха смешного… как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью… Проходит страшная мгла жизни, и еще {365} глубокая сокрыта в том тайна… Весь город со всем вихрем сплетней — преобразование бездеятельности жизни всего человечества в массе».

В этом плане «страшная мгла жизни» сокрыта у Гоголя в живой копошащейся материи. Она обволакивает ее так, как молочная плотность тумана обволакивает остывающую землю.

«Мгла жизни» в «Дороге» составлена рациональной мозаикой вырванных фраз, столкновением несоединимого, неравного, несовместимого. Это абсурд «от Балясного», а не «от Гоголя». Режиссеру не пришлось эту мглу выискивать, выпаривать, колебаниями «изогнутой проволочки» вызывать. Все задано драматической конструкцией, относящейся к поэтике «Мертвых душ» так, как вино относится к винограду. Вероятно, это «выжимание» и не дает в полную силу прозвучать ни одной серьезной теме Гоголя, волнующей Эфроса. Вернее, лишает эти темы «сокрытой тайны», которая выведена в прямой текст, на самую поверхность. Может быть, поэтому не удается и резкий смысловой переход к мотиву Смерти, внезапно прервавшему финальный «Суд».

Смерть прокурора, похоронная процессия, перерезавшая дорогу чичиковской бричке на выезде из города, — все это у Гоголя исполнено высшим предостерегающим смыслом. Режиссер это понял и заставил своих героев замолкнуть в трауре и, взглянув в лицо упавшего прокурора, даже произнести несколько печальных и тихих слов. Но упала кукла, мы ни на секунду этого не забываем. И нам сразу же напомнят, что это смерть в балагане, а кровь тут клюквенная.

И смерть никого не останавливает и ровным счетом ничего не значит. Пляска марионеток вокруг Автора продолжается с той же силой, критики и цензоры несут околесицу почище Ноздрева. Гневно и с открытой болью Автор бросает в зал слова о том, что заездили в литературе добродетельного человека и что пора «припрячь подлеца». Дискуссия на эту тему Автора чрезвычайно захватила, здесь был едва ли не самый сильный момент роли, еще раз подтвердивший старое мнение о том, что все мы дети своего времени.

Смерть пронеслась мимо героев. И «Бал», и «Торг», и «Суд» канули. Осталась только Дорога и два человека на ней — Автор и его герой. «Ну, что ж!.. плачем горю не пособить, нужно дело делать», — приговаривает почти по-серебряковски несломленный Чичиков, готовясь к новой {366} авантюре. И на той же дороге, в полном одиночестве, Автор взывает к тому, кто, вероятно, знает, зачем «мир в дороге, а не у пристани» и в чем этой дороги смысл и цель.

Вновь звучит Шостакович — быстрая часть Восьмой симфонии, созданной в годы второй мировой войны. И эта, казалось бы, не совсем уместная музыка неожиданно приближает нас к пониманию чего-то очень важного в Гоголе. Может быть, пятого круга его судьбы, перед которым остановился современный режиссер.

## 3

В последний раз коротко оглянемся на минувшее театральное десятилетие, по следам которого мы прошли. Одно впечатление преобладает над всеми: русская классика вовлечена в страстный, серьезный и неоднозначный диалог, вовлечена всесторонне, в основных временных срезах и направлениях. Дело идет, таким образом, о новой ситуации по отношению ко всему массиву русской классической литературы, а не только по отношению к той или иной пьесе.

Будучи пристрастным, как и любая театральная эпоха, седьмое десятилетие оказалось на нашей сцене внимательным к самым разным собеседникам. Конечно, одни ценности были осознаны полно, другие остались в тени.

Скажем, зияющим пробелом на сцене и соответственно в книге смотрит на нас то место, где должен был быть «театр Пушкина». Легко припомнить множество иных пробелов и поражений, которые пришлось пережить художникам, взявшим на себя миссию духовного посредничества. Однако постепенно, хотя и не так быстро, стала возникать некая культурная почва, которая позволила русской классике предстать в зеркале 70‑х годов как целостное, а в некоторых отношениях поражающее единство.

Диалог с классикой не был мирным. Смысл великого наследия пробивался с трудом. «Хрестоматийный глянец» или воинствующий «монологизм» не раз подменяли подлинный контакт с прошлым. Живое и нерасторжимое единство исторического и современного взгляда созревало очень сложно, и вся книга — развернутое свидетельство этого «восхождения к историзму», которым был занят наш театр минувшего десятилетия.

{367} Восхождение это каждый раз приходится начинать заново, выдираясь из цепкой глинистой почвы старых умений и предрассудков «любимой мысли».

Дорога к русской классике не знает конца. Чем равноправнее и свободнее становится диалог, чем интенсивнее проникают современные художники в «темный язык» иной культуры, чем острее становится слух на чужое слово, иной исторический голос, иную позицию, тем бездоннее открывается смысл классики. Тут не парадокс, а естественная жизнь великого создания искусства во времени.

Эта жизнь, как известно, и состоит в бесконечно растущем смысле, который пробивает себе дорогу сквозь «зоны молчания», паузы и даже выпадения из кругозора целых театральных эпох и непременно идет к празднику обновления и возрождения.

1. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107. [↑](#footnote-ref-2)