# Александр Петрович Свободин

# Зримое время

## *Аннотация*

Размышления о театре и современности классики известного театрального критика Свободина А. П.

## В чем современность классики

Почему так много спорят о постановках классических пьес? Ведь речь идет о произведениях, написанных давно, в них действуют персонажи прошедших эпох. Так ли уж актуально, как будет объясняться Чацкий с Софьей в «Горе от ума», выйдет ли Городничий в «Ревизоре» худым и энергичным или толстым и медлительным?

Мы не поймем страстности этих дискуссий, коль скоро забудем простую истину: спор об искусстве – своеобразная форма спора о жизни. Тем более спор о театре, где главный инструмент творчества – человек, где самопознание произведения происходит в живом общении человека на сцене с человеком в зрительном зале, где и рождение то спектакля возможно лишь в этом общении.

Пьесы, называемые классикой, написаны давно – иначе и быть не может: титул «классическое» присваивает творению художника лишь время. Оно может быть сокращено – известны случаи, когда произведение очень быстро (с точки зрения истории, разумеется) становилось общепризнанной классикой. Но не было так, чтобы сразу по обнародовании своем оно получало столь высокий титул. Как ни трудно и невозможно даже нам это вообразить, но великие создания Пушкина, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького не сразу становились классикой. Они были явлениями текущей художественной и общественной жизни своего времени. Их разбирали, критиковали, даже не принимали, хотя ощущение незаурядности возникало у читателей сразу. К ним поначалу не относились как к неприкасаемой ценности. Подобное отношение возникло позже.

Взгляд современников на великие произведения естествен, более того – замечателен. Как замечательно и то, что сегодня мы не можем определить, вычислить или постановить, какое из только что опубликованных произведений возбудит или не утеряет интерес читателя и зрителя через 50, 100 лет.

Первое испытание на прочность творение писателя проходит сразу после своего появления на свет. О нем спорят, возникают целые критические баталии. Но проходит время – великий испытатель, оно может и не согласиться с оценками современников, однако из этого вовсе не следует, что современники были неправы. Истина конкретна, оценка художественного произведения – категория исторической диалектики, она движется вместе со временем.

Что же отличает пьесы, выдержавшие испытание?

Как расшифровать несколько загадочное, как правило, дискуссионное, но объективно существующее в жизни театра понятие «современное прочтение классики»?

Лишь ответив хотя бы в общих чертах на эти вопросы, мы ответим и на вопрос: в чем современность классики?

Они сочинены давно – «Гамлет» и «Горе от ума», «Тартюф» и «Ревизор», «Царь Федор Иоаннович» и «Цезарь и Клеопатра», «Гроза» и «Перед заходом солнца», «Чайка» и «Пигмалион». Давно написаны «Живой труп», «Мещане», «Дни Турбинных», «Любовь Яровая». Их ставили много лет в сотнях театров, но снова и снова делаются постановки, режиссеры и актеры соперничают между собой в оригинальности взгляда на эти пьесы, их жажда сообщить этот взгляд своим зрителям неутолима.

Зал аплодирует им, критики посвящают им статьи и книги. Но проходит время, появляется новый спектакль все той же классической пьесы, и то, что еще недавно представлялось образцом, казалось «полным совпадением» с тем, что хотел выразить автор, уже не образец и «полное совпадение». Немало зрителей в изумлении останавливаются перед этим феноменом – что происходит? Ведь текст тот же самый? В этом недоумении отражается один из распространенных конфликтов между зрителем и сценой, одно из тех, если можно так сказать, природных противоречий преодолением которых движется искусство театра.

Нередко произносят привычное театр идет вперед. Но как отнестись тогда к образцам прошлого, к гениальным исполнителям гениальных ролей, к актерам и режиссерам, составившим эпохи в театре? Не точнее ли будет сказать: театр движется вместе со временем.

Истина, очевидно, в том, что театр «совпадает» и с пьесой, и со временем, с заботами и думами современников. Театр «соответствует» (обязан соответствовать!) духовным потребностям своих зрителей, их духовному и социальному опыту, зрительской психологии, наконец.

Театр – искусство сегодняшнее.

Оно возникает здесь, сейчас. И ему не дано, даже очень старую пьесу играют сегодняшние люди – актеры. Ее ставят сегодняшние художники – режиссер и автор декораций. В зале сидят сегодняшние зрители. И все эти люди совместно образуют неповторимый облик спектакля.

Спектакль, строго говоря, всегда современен. Но если это так, то как быть с тем, который кажется нам старомодным, архаичным или, напротив, надуманным, непонятным?

Дело в том, что само понятие «современный» – многосложно и внутренне противоречиво.

В любом явлении общественной, духовной жизни есть элементы прошлого и будущего. Театр – не исключение, скорее, он наглядное средоточие всех трех времен в едином акте творчества. Спектакль, как говорил Станиславский, это путь из «вчера» в «завтра». Три времени и в зрительном зале, театральная публика тоже неоднородна. То, что для одних современно, для других старомодно, а для третьих – дело будущего. Понятие «современный» – словно белый свет солнца, оно всегда содержит в себе цвета спектра.

«Искусство вечно – жизнь коротка!», – говорили древние, одной человеческой судьбы не хватит на познание вечного в своем движении искусства. Психология восприятия искусства такова, что наша способность к освоению нового в нем развивается медленнее, нежели меняются, например, формы театра. Известная стабильность художественных представлений зрителя – закономерность. При этом рассуждении мы имеем в виду основную группу зрителей, регулярно посещающих театр. Нет нужды доказывать, что эта группа, а не отдельные зрительские слои, отличающиеся от нее как в ту, так и в другую сторону, определяет тонус зрительного зала.

Заметим, что вкусы этой основной группы, как показывает опыт истории театра, обладают известной устойчивостью и что такая стабильность не есть что‑то «консервативное». Напротив, диалектика театра такова, что как раз эта устойчивость и обеспечивает театру возможность развития своих достижений, совершенствования своих новаций. Но все‑таки подчеркнем, речь идет об устойчивости, а не о неподвижности, косности. Не станем путать этих понятий!

Если же обратиться к более продолжительным периодам времени, то не трудно будет заметить, что художественные представления всех зрителей неизбежно меняются. Под воздействием общественных перемен и, что не менее важно, под воздействием перемен в самом искусстве. Напомним Маркса: «Предмет искусства… – создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой». Не забудем при этом, что понятие «красота» также исторически переменчиво.

Живой театр – фокус разнообразных, поразительно сложных, порой трудноучитываемых движений общественной жизни и искусства, единство их противоречий.

В зале сидят люди разных поколений, разного уровня развития и художественного опыта. С другой стороны (и фигурально и буквально!), неоднородны и те, кто на сцене, кто создает спектакль. А ведь последние должны победить зрительный зал, по крайней мере его большинство. В этом драматизм самого театра. Недаром в закулисном его обиходе говорят: «борьба со зрительным залом». Победа же над ним, взятие его в духовный плен – одно из счастливейших мгновений актера и всего театра.

Сцена может предложить такое прочтение классической пьесы, которое не примут большинство зрителей, ибо оно расходится с их художественным и общественным опытом. Но следует присмотреться к тому, что произошло, – само расхождение сцены и зала не однозначно.

Например, театр может оказаться как бы позади опыта зрителей. Приговор спектаклю последует быстро: «скучно», «видено‑перевидено», «так, знаете ли, играли в старину». Театр может оказаться и впереди или вне зрительского опыта. И в этом случае приговор неумолим: «непонятно», «легкомысленно», «так, знаете ли, играть нельзя – это насилие над классикой».

Но проходит время… То, что отжило, исчезает. Многое из того, что казалось «легкомыслием», «непонятным», «насилием», становится всеобщим достоянием и никого уже не смущает.

Как будто бы мы близки к формуле взаимоотношений сцены и зала?

Возможно. Но не будем спешить – нас ждет новый парадокс. В том, что пришло на сцену и ощущается нами как безупречно современное, нежданно обнаруживаются пласты того, чему полагалось уйти, безнадежно устареть.

Вот пример. Сейчас нередко на сцене, в том числе и при постановках классических пьес, выстраиваются «балаганы» и «помосты», прообразы и устройство которых можно увидеть лишь в специальных театральных книгах, на старинных гравюрах и олеографиях. От театра не отстают цирк и эстрада. Веселые толпы скоморохов Древней Руси выходят к рампе современного театра. Между тем «скоморошьему действу», казалось бы, следовало исчезнуть из нашего обихода, как исчезли из него предметы быта, которые мы с несколько отвлеченным интересом рассматриваем в музее, спокойно подчиняя свое любопытство строгой надписи: «Экспонаты руками не трогать».

Театр свободно «трогает» экспонаты прежних времен. Театр – единственная в своем роде машина времени, вольно перемещающая нас по пространству истории. Однако если приглядеться к механизму такого перемещения, легко заметить – он всегда сегодняшний. К рампе выходят все‑таки «скоморохи» конца 20‑го столетия.

Почему театр вспоминает о тех, древних? Зачем он обращается к «потехе» времен Ярослава Мудрого? – это уже иная тема, а мы привели наш пример лишь затем, чтобы еще раз показать великую сложность театра, являющего собой живое сплетение (поистине солнечное) культурных накоплений человечества.

Теперь, кажется, можно вывести и формулу. Современное прочтение театром классической пьесы должно учитывать художественный и социальный опыт основной группы зрителей. Театр, предлагая новое и оригинальное сценическое решение, обязан в полной мере использовать его.

Театр, лишь удовлетворивший зрительские ожидания, вряд ли оставит в душах зрителей заметный след, даже если они уйдут домой довольные собой и представлением.

Спектакль, предложивший сплошную неожиданность, по меньшей мере рискует остаться непонятым.

Театр, тактично оперевшийся на зрительский опыт, в своей оригинальной постановке обобщивший то, что «носится в воздухе», что уже назрело, но еще не выражено, выигрывает. Его спектакль становится на данный момент образцом трактовки классической пьесы, радостно воспринимается как новое и одновременно представляется тем самым совпадением с автором, которого ждут зрители. Такой спектакль ненавязчиво, но неотразимо очаровывает зал, видится уроком, откровением…

Вернемся теперь к начальному вопросу: что же отличает пьесы, выдержавшие испытание временем, те, что мы, называем классикой?

Что в этих пьесах такого, что делает их пьесами на все времена и позволяет театрам предлагать все новые и новые варианты их сценического воплощения? Предшествующее рассуждение, будем надеяться, уже подвело читателя к мысли, что нас интересует здесь, если можно так сказать, практическая сторона этого вопроса.

Классическая пьеса – пьеса двувременная.

Написанная автором о людях его времени, отражающая их характеры и конфликты, выигравшая соревнование с другими пьесами по художественному совершенству, она заключает в себе и гигантский потенциал на будущее, как бы скрытую перспективу, бесконечного обновления своей жизни на сцене.

Где же содержится этот потенциал, где он заложен?

Биологи, как известно, расшифровали генетический код передачи наследственности живых организмов. Что‑то похожее заложено и в основание классического произведения. Вечные темы, вечные проблемы бытия человечества и человека, соединенные с конкретной жизнью героев. Эти темы пронизывают их судьбы, как бы растворяются в них и в то же время освещают их. Жизнь, Смерть, Любовь. Отношения людей между собой и человека с обществом. Справедливость и Несправедливость. Горе и Радость. Страдание и Счастье. Но вечные темы каждое поколение рассматривает по‑своему, хотя люди всегда опираются на опыт предшественников.

Известно, всякое искусство ассоциативно. Представление классической пьесы вызывает в нас множество сложных ассоциаций, посредством которых мы приплюсовываем к тому, что видим и слышим со сцены, свою жизнь, свои раздумья, свои радости и страдания. И чем универсальнее происходит слияние нашего душевного опыта с образами спектакля, тем он выше, тем действеннее он для нас, тем сильнее наше волнение и тем глубже, философичнее наслаждение, которое он нам приносит.

Итак, классическая пьеса существует в двух временах – в своем и в том, когда ее ставят в Театре. Если же речь идет об исторической пьесе, скажем, о «Борисе Годунове» Пушкина или «Юлии Цезаре» Шекспира, то такая пьеса живет в трех временах: в том, о котором в ней идет речь, в том, когда она написана, и в том, когда ее ставят.

Можно было ограничиться лишь этой формулой, опустив предшествующие ей соображения, если бы в нашем театральном обиходе столь часто не повторялась одна ошибка – требование, чтобы классический спектакль располагался в одном, а не в двух временах, а именно в том, о котором писал автор.

О подобных требованиях, о детском страхе перед живым воздействием сценической классики Сергей Михалков писал в «Правде»: «Сатира всегда беспокоит мещанина, нервирует его, выводит из равновесия, нарушает, по словам Горького, «удобную обстановку а его душе». Узнавая в том или ином персонаже себя или себе подобного, мещанин начинает негодовать, обвинять авторов в клевете, в искажении действительности. Даже в грибоедовском Фамусове ему спокойнее видеть добродушного дядюшку, а в Скалозубе – безобидного и чудаковатого ветерана войны. Ему не объяснишь, что классические творения бессмертны именно тем, что они обращены к жизненному и художественному опыту читателей и зрителей любого времени, взаимодействуют с этим опытом. А так как исторически он меняется, то изменяется и прочтение произведения, которое в каждую новую эпоху начинает жить новой жизнью. Вот почему Гоголь и Салтыков‑Щедрин, Островский и Чехов и сегодня рядом с нами…»[[1]](#footnote-2)

Да, совсем не все равно, как будет объясняться Софья с Чацким, какие чувства и ассоциации вызовет у зрителей их объяснение, и очень важно, каков будет Городничий.

Однако есть же все‑таки что‑то неизменяемое в классической пьесе, есть то, что уже нельзя тронуть, святая святых, в чем заключен дух автора? При всех трактовках, при всех ассоциациях существует магический кристалл, нерастворимый осадок, без которого эта произведение просто перестанет им быть?

Конечно же, есть, конечно же, существует.

Иное дело, что понимание этого «неделимого ядра» само по себе очень сложно, что дух автора нередко не там, где его ищут. В одном случае можно все изменить – и костюмы, и способ речи, и даже действие перенести в другое время, а дух автора сохранится и столь же могуче будет действовать на нас, как это произошло (возьмем пример из «смежного искусства» с японским фильмом «Идиот» по Достоевскому, поставленным великим режиссером современного кинематографа Акирой Куросава. В другом случае достаточно, казалось бы, незначительных изменений и… дух автора покидает сцену.

Дух автора непременен. Невнимание к нему, разрушение неделимого ядра – все это мстит за себя. Выбирая классическую пьесу, театр должен ясно представлять, что имеет дело с национальным достоянием, с произведением, вошедшим так или иначе в духовный обиход народа, и что требования к спектаклю будут предъявлены особые.

Классику ставят много и охотно. На нее ходят. Прошедший юбилей А. Н. Островского засвидетельствовал взрыв интереса к его драматургии. Предлагаются все новые и новые спектакли чеховских пьес. Один из репертуарнейших драматургов – Горький. Непреходяще внимание публики к спектаклям по произведениям Достоевского. Ставят Шекспира, Мольера, Шоу, Гауптмана. Классиков играют не только старые театры, традиции которых уходят далеко в прошлое, но и театры молодые, театры молодежные.

По всей вероятности, на то есть основания.

Интерес к классике – учит нас история театра – возбуждается с новой силой в те времена, когда общество поднимается на новую ступень взаимодействия экономических, политических, нравственных факторов, когда перед ним и перед отдельным человеком встают новые и крупные проблемы. Мы живем в такое время.

Велико художественное наслаждение от талантливо и современно поставленной классической пьесы, но не менее велико нравственное влияние такого спектакля. Он утоляет духовную жажду, он тот таинственный осколок, на котором проверяется повседневность…

Мы предлагаем вниманию читателя три небольшие монографии о трех спектаклях, идущих сегодня на сценах известных театров: инсценировка романа Салтыкова‑Щедрина «Современная идиллия», пьеса Чехова «Вишневый сад», пьеса Рахманова «Беспокойная старость». Выбраны они не случайно, и мы надеемся, что читатель обнаружит их внутреннюю связь.

Не случайно два из трех описываемых нами спектаклей поставлены Г. Товстоноговым. В значительной степени благодаря его постановкам Горького, Чехова, Грибоедова в начале 60‑х годов, изменилось отношение театров и публики к классическим пьесам, началась энергичная выработка новых приемов их современной трактовки.

Особое внимание в нашем описании спектаклей мы обращаем на те моменты, которые служат наглядным выражением изменений в самом подходе художников сцены к пьесе о прошлом, то есть отражают ту связь эпох, что делает в театре зримым само время.

## Пардон общий!

«Балалайкин и К°». Петербургские сцены сатирического романа М. Е. Салтыкова‑Щедрина «Современная идиллия».

Пьеса в двух частях С. Михалкова.

Постановка Г. Товстоногова.

Художник И. Сумбаташвили.

Театр «Современник». Москва. 1973.

Никогда еще подобная проза Салтыкова‑Щедрина не становилась предметом театрального спектакля. Сатирический роман, построенный на так называемых «образах‑масках», на афоризмах и притчах, роман‑фельетон, прелесть и сила которого в поворотах фантазии могучего и острейшего ума, еще не так давно представлялся «несценичным».

В самом деле, трудно было представить, как воплотить на сцене действие «умственное» и сможет ли оно держать интерес зрительного зала.

Спектакль театра «Современник» имеет значение сценического перво‑открытия сатиры Щедрина, написанной не в реалистической манере, как, например, «Господа Головлевы» или «Пошехонская старина», а в манере условной интеллектуальной прозы.

Используя возросший культурный уровень современного зрителя, театр создал динамическое сценическое представление, где напряжение поддерживается выпуклым, рельефным показом течения гневной и язвительнейшей мысли великого сатирика.

Спектакль создает в зрительном зале атмосферу глубочайшей и непрерывной увлеченности, если можно так сказать, театром щедринского слова, которое актеры делают как бы зримым. Эта атмосфера пронизана непримиримостью к таким явлениям в нашей жизни, как эгоизм, общественная инфантильность, трусость, всяческое приспособленчество, краснобайство, беспардонность, наконец, просто глупость. Все эти «объекты» великого русского сатирика отнюдь не исчезли с лица земли. Если верно, что история учит, то воспитательное значение спектакля неоспоримо.

То, что происходит в «Современной идиллии» Щедрина, отнюдь не царство фантазии, удаленное от реальности на такое громадное расстояние, какое под силу лишь гениальному воображению художника. Когда в 1917 году открылись архивы царской охранки, то среди тридцати тысяч доносов, относящихся к эпохе щедринского романа, оказались доносы не только на революционеров той поры, но и на вполне мирных интеллигентов, размышлявших о желательности и возможности каких‑либо перемен, доносов, принадлежащих перу представителей всех сословий: от петербургских дворников до экстраординарных профессоров университета. Изрядное число было таких, состав преступления в которых изображался следующим образом: «поздно жгут свет»; «не пьют водки»; «рассуждают»; «видели с книжками»; «приходят молодые люди числом более трех»; опять: «не пьют водки» (ох, этот «вечный мотив» российской околоточной подозрительности!). Не правда ли, как то похоже на диалоги «Современной идиллии»…

Обратим внимание на даты публикации знаменитого романа. Это чрезвычайно важный момент его истории…

Начавшись в «Отечественных записках» в 1877–1878 годах (первые одиннадцать глав), он продолжился в 1882–1883 годах (оставшиеся восемнадцать глав).

Между этими двумя временными точками уместилась эпоха. В каких‑нибудь четыре‑пять лет произошло окончательное крушение надежд русского либерализма, была подорвана вера народнических пропагандистов в историческую дееспособность российского мужика, произошел давно копившийся взрыв политического отчаяния – русский революционный террор.

«Народная воля» осуществила десятки убийств, в том числе убийство «царя‑освободителя»!

Наконец, в это самое время либеральная интеллигенция покидала призрачные знамена «эпохи великих реформ», уходила в тихое духовное уединение, в забавы плоти, малые дела, чистую науку, ортодоксальное и не ортодоксальное христианство, в искусство для искусства, в философское богословие и религиозное сектантство и т. д. и т. п… Дым от гласного и келейного сжигания всего, чему еще недавно поклонялись, разносил запах душевной гари по многоликой Российской империи. В это самое время Салтыков‑Щедрин, завершая публикацию «Современной идиллии», публично и резко заявляет тем самым, что остается под знаменем Чернышевского и Некрасова. Трудно переоценить гражданское мужество сатирика. Его любимый журнал подвергается второму предупреждению, а через год закрывается вовсе. Но убив «Отечественные записки», русский царизм в романе Щедрина получил записки об отечестве, исполненные убийственного и горького сарказма…

Сцена открыта и едва освещена сверху зеленоватым светом. То ли луна, то ли отсвет зеленовато‑голубых мундирных стен. Мундирное происхождение туманно‑ночного интерьера подчеркивается устроенными на стенах, как на бравой груди, группами орденов Российской империи. Импозантные эмалевые овалы, мальтийские кресты, покоящиеся на золотых ребристых о многих лучах звездах; «Анны», «Владимир с мечами и бантами», «Владимиры» без мечей… А по верху, как на шинельных обшлагах, пущен коричневый бархатный кант. Склеп? Но обратимся к мебели. Вольтеровское кресло, стол и стулья красного дерева, того же дерева колонная тумба. На тумбе свечной канделябр. Свеча и на столе, а рядом папиросница орехового дерева. На кресле свернут шерстяной плед в коричневую клетку. А со стороны зрительного зала вся сцена как бы поддержана рядом свечных бра под зелеными колпачками.

…Нет, пожалуй, не склеп. Квартира образованных людей с солидным достатком. Однако же вроде и склеп. Вот проследовала фигура с остекленелыми, поблескивающими в полутьме глазами, дошла до середины, лунатически обогнула кресло и уселась в нем, спокойно обернув колени пледом. Покойник? Нет, живой, но вроде бы и покойник. И декорации, и люди в этом спектакле представляют собой странное и, казалось бы, неосуществимое на сцене соединение условных, почти сказочных литературных фигур с вполне реальными лицами, с вполне реальными позывами. От чисто физиологических, выраженных понятием «благородная отрыжка», до витиевато умственных, а порой и лихорадочно деятельных, выражаемых вполне житейским: «Как бы так устроиться, чтобы пронесло!»

Но соединение это осуществляется. Выраженное в интерьере двуединое петербургское начало точно чувствуемой эпохи выражено и в людях. Вот быстрым шагом откуда‑то из глубины вбежал на авансцену вполне респектабельный, но сильно взволнованный господин, бросил трость, взмахнул цилиндром и обратился к нам срывающимся голосом. Да, он только что прогуливался по Невскому, разумеется, он только что прогуливался по Невскому, и с ним только что, ну вот только что, случилось нечто такое, что повергло его в смятение чувств и мыслей. Нарушило любовно ухоженный строй внутренних идей и внешних представлений. И он спешил поделиться с нами, может быть, даже спросить нашего совета, как поступить… Во время его взволнованной речи литературный персонаж покоился в кресле. Он еще не ожил, он находился до поры до времени как бы в иной системе измерений. Позже мы убедились, что непрерывное обращение этих двух «сообщающихся сосудов», переход предельно литературного к сочно житейскому и обратно и есть характер действия. Но было бы ошибкой представить, что сцены фарсовые, балаганные, перемежаются со сценами реальными. Нет! Одно существует в другом, переход неуловим. Балаган оснащен вполне психологическим аргументом, реальные поступки – законченный балаган.

Вбежавший господин не был традиционным лицом «от автора». Он оказался одним из двух главных героев. Второй, которому через минуту надлежало «ожить» в Глумове, – как мы помним – покоился в кресле. Вбежавшего господина можно было бы назвать «рассказчиком», но и это не так. Скорее, время от времени он станет являться драматическим конферансье собственной и приятеля своего жизни, В литературной системе измерений Щедрина он – одна из олицетворенных идей российского либерала. Еще бунтующего, не могущего так сразу расстаться с надеждами и стилем общественного поведения эпохи реформа. В то время как Глумов – это идея либерала с такими надеждами и стилем уже расставшегося. Заметим здесь, что такое очевидное размежевание в романе Щедрина отсутствует – обе идеи у него перемешаны в том и другом персонаже. Пьеса эти изначально перемешанные качества в героях поляризует, что и создает необходимый драматический конфликт.

– Прогуливаюсь это я сегодня по Невскому и встречаю кого бы это вы думали? – Молчалина Алексея Степановича. Да, да, того самого. Подходит он ко мне этак и говорит: – Нужно, голубчик, погодить!

Эта удивительная фраза, которой вряд ли можно сыскать аналогию по бездонной ее вместимости, оказывается взрывной завязкой представления. Более того, она оказывается и его содержанием! О чем оно? О том, как «годят». Что же в нем происходит? Как что? Гожение! Щедрин наслаждается звонкостью этого слова – величайшей своей находкой. Спектакль овеществляет глагол «годить» в целый театр, выбирая у Щедрина все его производные и добавляя свое, иронически современное: «Гожу один!» – его бросит Глумов, осерчав на неповоротливость соображения приятеля. Разве что еще в «Ревизоре» завязка также внезапно выстрелена одной первой фразой: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятнейшее известие: к нам едет ревизор». Но в гоголевской комедии после этой фразы начинается стремительное действие. Здесь – стремительное бездействие.

Так что же это все‑таки такое – годить?

Это не мы спрашиваем. Это спрашивает взволнованный господин. Но объяснить этого оказывается нельзя, ибо «всякое поползновение к объяснению есть противоположное тому, что на русском языке называется словом – годить». Так отвечает ему приятель его Глумов. (Зрители понимают что Глумов раньше «все понял». Друг его еще по инерции пытается «вникать». Глумов – лидер процесса «гожения», приятель – ведомый. Действие чем‑то напоминает цирк: белый клоун с потухшими глазами, пестрый клоун – восторженный энтузиаст.)

Но если нельзя объяснить, то можно увидеть. Запущенное фразой Молчалина бездействие началось. Начался процесс вытравливания из себя не только мысли, но самой способности к мысли, естественного к ней побуждения. Эти два интеллигента, недавние либералы, смельчаки клубных дискуссий, домашние политэкономы, бурно приветствовавшие реформы, демонстрируют процесс бесконечного приспособления себя к изменившимся общественным обстоятельствам, сиречь к реакции. (Щедрин верен событиям. Как известно, за «эпохой реформ» последовала «эпоха контрреформ», когда правительство Александра II, по существу, прекратило действие «преобразований». «Нельзя так сразу…», «Россия не подготовлена», «русский народ не желает и не понимает умаления власти царя» – расхожие аргументы сторонников неподвижности государственной системы империи. Одним словом, надо погодить! Щедрин ничего не выдумал, он лишь изобразил время, когда на это «надо погодить» наложился всеобщий страх перед действиями революционеров, страх, возбуждавший лихорадочную деятельность сыска и охранительные меры, доходившие до нелепейших проектов «умиротворения» и анекдотических предписаний).

Валентин Гафт – Глумов и Игорь Кваша – его друг удобно сидят в креслах, лишь изредка оставляя их, но процесс бездействия все нарастает, становится монументальнее. Актеры играют драму мысли, вернее сказать – драму удушаемой и издыхающей мысли, соединял чисто интеллектуальный, «объяснительный» стиль игры с физиологическим. Их герои смачно проживают утробные радости. Делается это виртуозно. Многоверстые пешие прогулки наших героев, жирная еда, размышление о «важных предметах», вроде цен на говядину, – все это, по Щедрину, инструмент для извлечения остатков мысли из человеческих голов.

…Вот они сидят перед нами, то вальяжно беседуя, то озираясь. Страх растет: ан и около пошарят? А ведь чем они только не восторгались – и отменой крепостного права, и введением земских учреждений и, и… тем, что теперь и вымолвить страшно.

– Глумов, мы ведь с тобой восторгались – уже трагический шепот оглашает полуночную квартиру. Они принимают на себя схиму благонамеренности, дают обет «удивлять мир отсутствием поступков и опрятностью чувств».

Как погребальный звон по их неосмотрительной молодости раздается это дважды повторенное Глумовым: …отсутствием поступков и опрятностью чувств… Бомм!

Он стоит с опущенными руками, остановившимися запавшими глазами. Он выпотрошил себя, и мы видим, как кодекс «гожения» уже располагает в его черепе свои параграфы.

А приятель его все мельтешится, у него все позывы к рассуждениям, этакая умственная икота. То во время многоверстной прогулки по Петербургу, единственная цель которой вызвать здоровый аппетит, его вдруг увлечет величие отечественной истории, то при виде памятника Екатерине он начнет слагать оду в прозе, то припомнит имена, припомнит славу и с чувством процитирует Державина:

«Богоподобная царевна

Киргиз‑касацкие орды,

которой мудрость несравненна…»

Но Глумов мертвенно‑прохладным жестом тут же остановит его, извлечет очередной параграф «гожения» и скажет: «Восхищаться ты можешь, но с таким расчетом, чтобы восхищение прошлым не могло служить поводом для превратных толкований в смысле укора настоящему».

И приятель его осечется, засмущается, подрыгает ножкой, подернет ручкой как нашкодивший мальчишка: ну все, ну все, ну не буду больше… Но через некоторое время его вновь поведет. За кофе с калачами. Он вдруг вздохнет мечтательно и пустится в рассуждения: и как это зерно в закромах лежит, и кто это зерно сеял…

Глумов этак укоризненно посмотрит на него, а тот сразу же и поймет:

– Что, опять?

– Опять!

Процесс убиения мысли оказывается столь драматичным, что мы следим за ним с возрастающим вниманием, не в силах оторвать глаз от двух расплавляющихся индивидуумов. Мы видим, как выпрямляются извилины их мозгов, как округляются их животы, как начинают лосниться от «опрятности чувств» их существа. Каждый следующий эпизод духовного распада проходит все аритмичнее, все тише. Наступает умственная энтропия, смерть…

Каждый эпизод заканчивается музыкальным «акцентом», напоминающим перезвон старинных часов или клавесинный перебор музыкальной шкатулки. Пунктирная мелодия в «русском стиле» выводит на темную сцену силуэты официантов во фраках. Синхронными движениями они бесшумно убирают со стола, водружая на него нечто новое, помогающее дальнейшему заполнению вместилища мысли радостями плоти… «Селянка», «говядина», «икра», «белорыбица» – все эти опознавательные знаки растущей благонамеренности начинают звучать все громче, произносят их все сочнее. Точно изысканный гастрономический соус капает с каждого слова. Отупели. Кажется – достигли. Вот радость‑то! И Глумов начинает:

«Красавица подожди!

Белы руки подожми!»

Одним словом: ладушки, ладушки, где были – у бабушки! Так‑то, брат, а ты Державина! И бьют они в ладошки, а приятель уже и в присядочку.

И наконец, происходит эпизод, когда достигают они высшей степени совершенства Ночь. Все тот же зеленоватый свет. То ли луна, то ли отсвет зеленовато‑голубых мундирных стен. Появляется сонный глумовский приятель. Не спится ему – рано залегли. А навстречу, из своей спальни, Глумов в халате. Взглянули друг на друга. – Глумов! Ты не спишь? – Не сплю. – А ты? И о радость! – Они поняли, и сладостный смех узнавания потрясает их расслабленные Морфеем тела. И тычут пальцами друг в друга. – Есть хочешь?! Слюна пошла одновременно. Они впадают в детство, но не надолго, счастливый детский смех обращается в идиотский, они покатываются, они грохочут, у них колики… Глумов отправляется за ветчиной и водочкой, а приятель его с проницательностью утробного ясно‑ видения комментирует: вот он в кабинет вошел, вот поворотил в столовую… Чу!.. тарелки стукнули… Идет назад. Вожделенный миг приближается. Глумов появился! В его руках графин, рюмки, тарелка с ветчиной. Тут надобно отметить, что к словам, сочащимся соком жратвы, прибавляются – «водочка», «водка», «водки выпьешь» и далее по всему действию это водочное сластолюбие произносится самозабвенно‑обжигающе.

Они выпивают и закусывают с одной вилки. Здесь впервые в изгибе спины глумовского партнера, в том, как он подлезает под вилку, пробуждается нечто собачье. Выпив и закусив, они откидываются в креслах и предаются приятному процессу пищеварения. Но бес не дремлет!

– И кто эту свинью выкормил и почему тот человек с нею расстался?… – тут уж Глумов вскипает:

– Ну будет тебе!

У героя Гафта здесь трагическое отчаяние. Такие усилия, такие усилия! – а он снова за свое, доколе же! Ему, Глумову, человеку, отказавшемуся мыслить, невыносимо видеть, как напарник его вдруг принялся за этот, в муках искорененный процесс, напомнив тем самым его недавнее прошлое. И Глумов повторяет с тупостью застрявшей на одном месте граммофонной пластинки: «Ну будет тебе, ну будет тебе, ну будет тебе!..»

И глумовский приятель говорит себе: будет! Все! В его характере мы уже оценили изящную особенность образованного человека – всякий раз начинать новую жизнь с ближайшего понедельника. Но, кажется, на этот раз действительно – все!

– Теперь я снова счастлив, теперь я жить хочу! А то, что было прошлое, забвенью предаю…

Меланхолическим глумовским романсом они прощаются со всем, «чему поклонялись».

– А завтра я велю окорочек запечь, – мечтательно смакует Глумов. Гастрономический соус вновь сочится из его уст. И здесь действие делает почти незаметный скачок в царство абсурда. Отяжелевшие, обеспамятевшие от жратвы, они обращаются в неких упырей.

– Тебе чай с вареньем? – спрашивает Глумов.

– Без варенья, – отвечает его друг.

– С каким без варенья?

– С вишневым безваренья…

Вспышка страха и удивления на лице фрачного лакея, подошедшего в это мгновение, и вот уже глумовский приятель оборачивается к нам, лоснящийся, обернутый, как в простыню, в огромную обеденную салфетку. (Обеденные салфетки по ходу этого «соборного» действа имеют особенность все время увеличиваться). Освободившись от одышки, он удивленно, но равным образом и удовлетворенно, констатирует: – А мы уж не годили, мы превратились.

Перед нами печальный итог. Но перед нами и преддверие новой, необыкновенной стези двух «обратившихся».

Так заканчивается начальная, дуэтная часть спектакля. Совершенная по точности игры актеров, академической чистоте сценической линии, по внутренней гармонии, объединившей все элементы ради философского развития главной мысли.

Третье лицо спектакля появляется внезапно, но по‑кошачьи мягко. Оно знаменует собой начало приуготовления героев к новой мере «гожения». Но если Глумов знал, что этой новой меры не избежать, то партнер его по стезе благонамеренности этого никак не подозревал. В святой своей либеральной наивности он полагал, что нирвана благопристойности ими достигнута, он даже помыслить не мог, что за «превращением» может быть еще что‑то. Но… «Спите! Бог не спит за вас» – как сказано в эпиграфе романа. Не тут‑то было! «Хитрые же вы, люди, – скажет потом сам Иван Тимофеевич, высшая сила квартала, – попрятались по квартирам, сидят себе тихонько, думают их так‑таки никто и не раскусит!»

Полная тишина подозрительна, неучастие опасно. Вступив на стезю благонамеренности, необходимо выказать последнюю новой и обширной деятельностью – эту диспозицию втолковывает приятелю Глумов, предлагая пригласить в квартиру третье лицо, уже, кстати, интересовавшееся у дворника: – «Скоро ли в 4‑м нумере руволюция будет?» (И здесь Щедрин не отступает от прозаической реальности своего времени. Подозрительность правительства все более распространялась, захватывая надзором, или, по щедринской терминологии, «статистикой», не только те слои общества, которые, хотя и молчаливо, но в достаточной степени последовательно сочувствовали нарастающему народническому движению, но и те, что испуганно жались, отстраняясь от всяких «контактов».)

– А может быть, не надо? – с робкой надеждой спрашивает недавний либерал.

– Надо! – твердо отвечает Глумов. Годить так годить. Пусть все будет открыто в их жизни, сиречь в их квартире. Пусть «наблюдение наружное» «сольется, так сказать, с наблюдением внутренним». И третье лицо (Валентин Никулин) тут как тут. Уже за ломберным столом.

Он невесом как па мазурки, которую непрерывно мурлычет; он именно то самое «невесомое», что поселилось в их душах, как только они начали оглядываться по углам. Движения его округлы, польская речь батистово ласкает слух. Он введен в действие как неизбежность. Они уже при нем, он тут хозяин. Этюд «игра в карты с Кшепшицюльским» сменяется этюдом «явление Ивана Тимофеевича». Начинается парад фантомов.

– Иван Тимофеевич обещал зайти самолично! – стоило Кшепшицюльскому произнести это, как поворотилось кресло, а на нем в мундире и жандармской каске восседал сам глава квартала. Этот сценический трюк был настолько подготовлен всем предыдущим, что не вызвал особого удивления. Подготовлен в том смысле, что «квартал» или лучше скажем так – «КВАРТАЛ», был поселен здесь уже ранее, еще до появления третьего лица. Они впустили его к себе в души, и он разлился в окружающем эфире в такой степени, что достаточно было легкого сгущения атмосферы, чтобы появился Иван Тимофеевич. «Самолично!», – подтвердил он, возникнув.

Иван Тимофеевич – это, знаете ли, целая поэма, Это законченная система. Вот здесь Иван Тимофеевич начинается, а вот тут он заканчивается. У него даже ритм речи рождает ощущение этакой первородной включенности в пирамиду иерархической благопристойности. Сомнений быть не может: перед нами ПОРЯДОК, перед нами СТОЛП.

Приглядитесь к Ивану Тимофеевичу, прислушайтесь к нему. Из него что‑то вещает, точно бы без его участия, благородно, бархатно звучит его голос, порой в нем потрескивают громовые разряды начальственного недовольства, некое утробное «Diеs iгае» – гнев господен.

Все, что говорит Иван Тимофеевич, приобретает у него характер основополагающих формул. Даже когда у себя, в Квартале, готовясь принять вновь обращенных, он дает залп со всех позиций своей начальственной гортани: «Балычка! Сижка! Белорыбицы!» – у него и это звучит как: Православие! Самодержавие! Народность! Так уж он устроен, Иван Тимофеевич, что не скажет, все обращается в предписание.

– А с нас, между прочим, спрашивают! – и палец Ивана Тимофеевича тянется вверх. Но напрасно было бы думать – и это так очевидно в спектакле, – что невообразимо возвышенная инстанция – сам «господин частный пристав!», – освобожден от этого «возвышенного» чувства. Нет, напротив, и его палец, надо полагать, так же тянется вверх, и с него, между прочим, спрашивают‑сс! Да еще как спрашивают. Однако не ждите, что следуя по пути, начертанному перстом квартального, мы достигнем той конечной инстанции, с которой уже не спрашивают, и что самый высший пристав, выезжающий из таинственных чертогов дворца в черной лакированной карете, и есть вместилище конечной совершенной благопристойности. И там страх, и там служение все тому же «высшему порядку», который однажды в образе какого‑нибудь новоявленного Савонароллы‑Победоносцева укажет самому властителю хрустящим в подагрическом суставе пальцем куда‑то вверх: а с нас, между прочим, спрашивают! Круг замкнется. была эпоха, когда самодержавный порядок становился явно сильнее его носителей. Это‑то и изобразил Щедрин не только в образе квартального, но и в образе Квартала.

А за всем тем Иван Тимофеевич человек земной и обделывает свои вполне земные делишки. Но как ни странно, это совсем не разрушает его монументальной целостности. «Делишки», это, знаете ли, как арабески в архитектурном орнаменте. Без «делишек» и колоннада полной благонамеренности как‑то не выстраивается. Появление Ивана Тимофеевича знаменовало собой окончание приуготовления к новому последнему испытанию. Друзья приглашаются на «чашку чая» в Квартал. «Мысли испытывать будут!» – также невесомо под мазурочку сообщает им Кшепшицюльский. Глумов начинает готовиться, его приятель впадает в транс, страх парализует его: минуй нас чашка сия!

Щедрин где‑то сказал, что подхалимаж есть неистребимое стремление подчиненного казаться глупее своего начальника. В этом стремлении и проводит все дальнейшее путешествие по «стезе» герой Игоря Кваши. Инстинкт самосохранения, подстегиваемый страхом, гонит его во все ускоряющемся темпе. Он даже пропускает тот момент, когда друг его Глумов предает его и саму «стезю добродетели» начинает использовать в личных видах.

Сцена испытания мыслей переломная. Жизнь друзей после нее пойдет по‑другому, и спектакль изменит свой жанр. Оказавшись в Квартале, они более всего опасаются, как бы их не разъединили и не «раскололи» по одному. Жест Ивана Тимофеевича: прошу садиться! – отправляет их по разные стороны сцены. Но как школьники за спиной учителя, они вновь соединяются. Заметив эту игру, Иван Тимофеевич снисходительно пропускает ее – пусть себе резвятся, сейчас мы их, голубчиков…

Идеолог Квартала, его мелкий бес письмоводитель Прудентов и его Здоровье, сама простота брандмейстер Молодкин назначены испытывать мысли наших героев. Но поскольку все действие уже начинает переходить в жанр откровенного фарса, чтобы впоследствии закончиться оглушительным балаганом, этим двум фигурам может быть присвоено еще и условное сценическое обозначение: Прудентов – тенор, Молодкин – бас; Прудентов – легкая пташечка, Молодкин – прямодушный медведь. А по‑цирковому – Прудентов работает в воздухе, Молодкин – в партере. Артисты А. Леонтьев и Р. Суховерко эту расстановку выдерживают.

– Ну‑сс, что вы, господа, скажете насчет бессмертия души? – начинает Прудентов, закинув ногу на ногу. (Совершенно законченный этюд создает в этой роли А.Леонтьев.)

– Никакой я души не видал, – попросту режет Молодкин, – а чего не видел, того не знаю!

– А вы, господа, каких об этом предмете мнений придерживаетесь? – обратится Прудентов, пуская дым из трубки, к «экзаменующимся».

Провокационная ситуация создана. Наступает критический миг. Энтузиаст открывает рот, но из этого отверстия ничего, кроме «гм… душа… она…», не вылетает. Не может, не привык к однозначности. Его речевой аппарат натренирован «на рассуждениях», на «раздумьях вслух». Дело берет в свои руки лидер. Глумов начинает твердо: – «для того, чтобы решить этот вопрос совершенно правильно, необходимо прежде всего обратиться к источникам. А именно, если имеется в виду статья закона или хотя начальственное предписание…»

Услышав эту музыку, Иван Тимофеевич расцветает – пошли формулы, речь для него обрела смысл. Но дальше – больше. Прудентов уже задает следующий вопрос о том, какая из двух ныне действующих систем образования, классическая или реальная, для юношества наиболее полезна и с обстоятельствами настоящего времени сходственна? Глумов, поняв, что он оседлал коня, перекрывая раздумчивое мычание своего партнера, переходит в наступление и чеканит:

– Откровенно признаюсь вам, господа, что я даже не понимаю вашего вопроса, – проницательно смотрит он на экзаменаторов. Герой Гафта слегка издевается, понимая, что уже может себе это позволить: – Нехорошо, господа, на ответственных постах сидите, а о двух системах заговорили, нехорошо. Мне штатскому, вас учить приходится!

«– Никаких я двух систем образования не знаю»…

Щедрин, а вслед за ним и актер ударяют на слове «двух». «– … А знаю только одну!».

То есть ту, как можно уже догадаться, которая воспоследует в результате начальственных предписаний.

И снова музыка знакомого лексикона затопляет сердце Ивана Тимофеевича. «Мой, мой язык!» – молчаливо радуется он. Вот он, пароль благонадежности! Киплинговский Маугли, встречаясь с незнакомыми зверями, как известно, произносил заветное слово, после которого звери его не трогали. «Мы одной крови, ты и я», – означало оно. То же самое означают здесь формулы Глумова. «Свой», узнаю «своего»! – ликует Иван Тимофеевич, – по языку, по способу мышления, по приверженности к «одному», по ненависти ко всяким «множествам», по родной мне высокой ограниченности, по простоте, по здоровью, наконец. И в восторге от того, что не ошибся в них, не в силах сдержать чувств, Иван Тимофеевич кричит: браво!

Итак, все прощено: и недавняя их подозрительная тихость, и давние громкие восторги по поводу «преобразований».

– Пардон общий! – возглашает глава Квартала, выйдя на середину. Они приняты, допущены! Глумовский приятель, недавний энтузиаст, хочет даже в знак благодарности по‑собачьи лизнуть Ивана Тимофеевича, не подозревая, что его ждут новые испытания. Глумов, как «интеллектуальная» часть дуэта недавних либералов будет употреблен по письменной части, ему доверят разработку «Устава благопристойности». Его друг, выказавший слабину, подготовляется Иваном Тимофеевичем к «делишкам», без которых, как мы уже имели случай заметить, не может быть закончено возведение здания совершенной благопристойности.

(И снова Щедрин верен реальностям общественного быта 80‑х годов. Всякого рода законодательные «проекты», различные «предположения» о возможности неких комиссий, куда позволено будет даже выбрать заранее для того назначенных представителей дворянства и прочее в том же роде, вызывали язвительный скепсис великого сатирика. Кроме упрочения абсолютной власти, эти плоды кабинетной мысли Двора ничего не несли, хотя весьма солидное число либералов и полагало, что с этих‑то «комиссий» и начнется «демократическая эпоха». Обрисовывая в «Современной идиллии» всякого рода «делишки», Щедрин отмечал и повсеместное «породнение» административного аппарата с капиталом. Купец Парамонов становился, так сказать, теневым хозяином Квартала. Щедрин заметил и неписаное, но твердо укоренившееся правило: для всех звеньев охранительной сети империи принадлежность к делишкам все более служила гарантией от политических заблуждений. Читатель помнит цитированные нами вначале «донесения» из фондов охранки. В страхе перед малейшим политическим протестом государство как бы молчаливо предпочитало уголовников, полагая их «занятия» своеобразным аттестатом политической благонадежности. Короче говоря, разворовывание государства царизм предпочитал его малейшему преобразованию. Вот откуда формула, провозглашаемая героями «Современной идиллии» вышедшими на «стезю благонамеренности»: «Да защитит нас кодекс уголовный от притязаний кодекса уголовно‑политического!»)

Следующая за всем этим часть спектакля драматургически менее цельна. Деятельная благонамеренность представлена в виде сцен, то фарсовых, то буффонных и изображает собой вольное шествие героев по ту сторону от «черты подозрений».

Но и здесь есть свои горести. Желая потрафить Ануфрию Петровичу Парамонову, благодетелю и миллионщику Иван Тимофеевич между делами по Кварталу устраивает фиктивный брак «парамоновской штучке» Фаинушке. По его раскладке роль фиктивного супруга должен сыграть глумовский друг‑приятель. На него легче нажать. Причем у Ивана Тимофеевича так хорошо все получается, что и эти «делишки» в его устах выглядят делами государственными. И если «звездный час» Глумова был в сцене испытания мыслей, то «рубикон» его друга настал здесь, сейчас.

Понимая, к какой роли его готовят, он хочет возразить, но не может. Его удерживает привычная сила социального подчинения, он не может, физически не может, возразить начальству. Порывается, вот‑вот возразит и… не может. Он призывает (разумеется, про себя) громы небесные на голову Ивана Тимофеевича. Он тонет, не знает, что делать, за что схватиться, вот сейчас, вот сейчас его не станет… Оказывается, до этого в душе своей он еще «был». Он даже не подозревал, что «это» в нем еще жило. Последний танец сопротивления либерала, последняя попытка сохранить микроскопическую частицу достоинства: «Вокруг налоя меня не поведут! Нет, не поведут!» Он просит, лижет, он пропадает. Если раньше Игорь Кваша играл процесс обесчеловечивания своего героя, то здесь он играет, если можно так сказать, «особачивание» человека. (Вспомним вторую, условно‑театральную систему типов спектакля).

Начинается апогей отчаяния либерала, спасающего призрачное «нечто». Актер откровенно и блистательно играет собачонку, прыгающую на задних лапках вокруг хозяина и выпрашивающую у него кусок. Этот сумасшедший собачий танец он сопровождает огромным монологом, долженствующим подавить нервическим словоизвержением всякую попытку начальства возражать. Он знает, что если даже на секунду прервет этот словесный ураган, начальство может опомниться. В жутком страхе от того, что он наделал, и не в силах остановиться перед другим страхом – возмездия, он прыгает и говорит, прыгает и говорит, прыгает и говорит… Верноподданнический катарсис! Жутковатая картина распада личности.

Среди сильных образов, созданных актером в последние годы, эта сцена – выдающийся образец искусства.

И вот после этого‑то эпизода лидерство в спектакле перехватывает Балалайкин – Олег Табаков, превращая на некоторое время всех остальных и в самом деле в «и К°», как это и сказано в названии.

Балалайкин взращен Кварталом.

Балалайкин – его абсолютная свобода! Известно, всякое безобразие должно свое приличие иметь! Балалайкин – безобразие, лишенное приличия. Вернее, и приличие превративший в безобразие. С пеленок вла‑ дея «кодексом благопристойности», он делает с ним, что хочет. Дабы показать свою виртуозность («все могу!») он даже «политику» себе припишет для красного словца, для объемности автопортрета. А коли его в измене отечеству уличат, он тут же эту «политику» так повернет, что и измена на пользу отечеству обратится.

Табаков играет в откровенно импровизационной манере. Как актер он также демонстрирует, что может все. В своей буффонаде он проходит по грани возможного в театре. Его выручает неиссякаемое сценическое обаяние. Порой это буффонада изысканная, порой – грубая, с отрыжкой, сыплющимися крошками и таким каскадом приемов, что и описать невозможно.

Табакову доступна клоунада на пуантах – это и есть тот стиль, который представляет нам Балалайкина в принятой системе ценностей. Но высшего соответствия образу актер достигает тогда, когда его героя становится даже немного жалко. Например, когда Балалайкин, разоблаченный в том, что женат, с горечью вспоминает о восьми своих дочерях, когда Балалайкина ведут за шиворот к свадебному столу.

В этом представлении есть сцены, изначально предназначенные для импровизации. Например, «Приемная» и «Обед» у Балалайкина. И Олег Табаков с его фейерверком импровизаций действительно становится в этот момент главным действующим лицом. Однако замысел спектакля требует, чтобы эти эпизоды не заслоняли в памяти зрителей впечатления от первой части, от начального дуэта двух героев.

Первая и вторая части различны по жанру. Первая, если можно так сказать, «интеллектуальная», драма, некое «горе от ума». Вторая – откровенный фарс. Очень важно не нарушить гармонию частей. Когда это удается, щедринский спектакль «Современника», проходит с огромным успехом.

Представление завершается каскадом фантомов.

В приемной Балалайкина появится Очищенный (А.Вокач), полуводевильный‑полудраматический персонаж, бывший тапер из заведения Дарьи Семеновны. Его функция – подчеркнуть нечистоплотность, тошнотворность «деятельной благопристойности». Он преуспевает в этой своей функции, вызвав «крик души» Глумова: «Воняет!» Но один раз, словно внезапно перейдя в лагерь автора, Очищенный даст серьезную и трагическую характеристику всего этого бытия… А в доме Фаинушки нас ждет ее метрдотель и фаворит «странствующий полководец» Редедя, тип, приближающийся к абсурдному началу представления, законченный в своем роде образ. А.Мягков создает почти цирковой этюд. Если продолжить сравнение с цирком – это «рыжий» спектакля. Его, как и Очищенного, не следует впрямую сравнивать с Редедей романа. Там в этом образе Щедриным развернуто сатирическое изображение так называемой «восточной политики» русского царизма. В спектакле Редеде отведена роль некоего комического монстра петербургских гостиных. Пластическое мастерство Андрея Мягкова в этой роли отменно.

Мы познакомимся и с самой Фаинушкой (Н.Дорошина). Функция ее – демонстрировать свои стройные ножки. Это она делает непринужденно, мимоходом – чем и окончательно подвигает Глумова пойти на содержание к ней, содержанке, сиречь к необратимому «превращению».

Здесь, наконец, мы впервые увидим и Кошелек Квартала – Ануфрия Петровича Парамонова (В.Тульчинский).

Но все эти типы – повторим – не более чем маски, литературные фантомы, обратившиеся в некую дурно пахнущую консистенцию, в которой оказались два недавних либерала, вступившие на «стезю деятельной благонамеренности».

Но если один из них без колебаний вошел туда, куда никакие подозрения в чистоте его намерений за ним не последуют, то второй, в финале спектакля, стоя под лучом прожектора, заканчивает свой конферанс уже на трагической ноте, резко сбивая овладевшую было зрителями водевильную стихию: – «Оба мы одновременно перепоясались на один и тот же подвиг, и вот я стою еще в самом начале пути, а он не только дошел до конца, но даже получил квартиру с отоплением… А я должен весь процесс мучительного оподления проделать с начала и по порядку; я должен на всякий свой шаг представить доказательство и оправдательный документ, и все это для того, чтобы получить в результате даже не усыновление, а только снисходительно брошенное разрешение: живи!»

В глазах его слезы.

В этот момент актер в очередной и последний раз покидает свой образ, и до нас доходит мука и страсть великого ума и сердца, истинная любовь к своему отечеству и забота о нем. Салтыков‑Щедрин есть положительный и, если хотите, идеальный герой этого спектакля…

## Большой круг!

…Таких легкомысленных людей…

таких неделовых, странных, я еще не встречал.

**Лопахин**

…а на самом деле ничего нет, все, как сон…

**Варя**

Grand rond balancez![[2]](#footnote-3)

Симеонов‑Пищик

В последние пятнадцать лет в нашем театре произошло ясно видимое изменение в отношении к драматургии Чехова. В эти годы он вновь стал репертуарным автором. Если в конце 40‑х и в 50‑е годы его ставили мало, нередко попросту считали «скучным» для зрителя, то сегодня положение иное. Лучшие чеховские спектакли увлекают, о них спорят, они заставляют размышлять не только о прошлом. В них беспокойство, тревога, неприятие пошлого, бездуховного существования, призыв к глубокому проникновению в отношения людей. В чеховских пьесах открывают все новые пласты, неиспользованные возможности. «Странности», «нелогичности» его пьес, перед которыми останавливались современники, получили сегодня новое осмысление, связанное с новым знанием о человеке и обществе, с новыми, воспитанными кинематографом, радио и телевидением, возможностями зрителя додумывать, воображать, соучаствовать в сценическом представлении.

Если раньше в чеховских спектаклях нередко подчеркивались элегические мотивы, приглушенные тона, замедленные ритмы и благодаря этому он представал порой как бы «отставшим» от динамики нынешней жизни, то теперь он предстает на сцене резким, внутренне напряженным, гражданственно определенным и в то же время многозначным.

Спектакль «Вишневый сад», поставленный молодым режиссером Р. Горяевым в Ленинградском театре имени А. С. Пушкина, показателен для современного подхода к чеховским пьесам. Он демонстрирует многие черты и направления сегодняшних поисков.

Диссонанс. Слом. Гармония осколков. Нечто радующее глаз и возмущающее его. Наглядное, даже навязчивое. И размытое. В мебели и в том, что на стенах – интимное, душевное. Присутствие ушедших людей ушедшего времени. А вся декорация холодная, осколочная, мозаика знакомых частей, составленных в ином против реальности порядке. Точно нас быстро прогнали по незнакомому дому и теперь мы поспешно, боясь забыть, восстанавливаем в памяти его вид…

Был дом, был прекрасный белый дом, помещичий ампир первой четверти прошлого века. Вещи, сделанные еще крепостными потомственными мастерами, ровесниками родителей Фирса, например, шкаф, который Гаев принимает за живое существо. И вещи городские, входившие вместе с веком, постепенно. На стенах портреты, картины маслом, миниатюры – каждая в своей раме, рамочке, а некоторые рамки пусты. Стены а таких домах с характером, точно люди.

Теперь вообразите, что это все разрезали на части, потом вдруг быстро собрали и многое не встало на свое место. Поэтому одна стена видна из‑за другой, а терраса переходит в «детскую» совсем не так, как «в натуре», а там, глядишь, открывается гостиная, а там какой‑то переход, ступени и, внезапно, одинокая колонна – воспоминание о парковой «Аркадии» в заросшем саду. И множество еще мест, проходов, коридоров наплывает точно в болезненном воображении, торопящемся насытиться всем этим, наглотаться, потому что вот‑вот это уйдет, исчезнет… Так, может быть, Любовь Андреевна Раневская «составляла» в памяти свой дом там, в Париже, на утлом пятом этаже, дом, казавшийся ей последним прибежищем в крушениях ее женской судьбы. Не оставляет мысль, что декорации художника И.Иванова как бы плод чьего‑то воображения, возможно, той же Реневской, что все это словно бы вращается, когда недвижно, и обретает неожиданную устойчивость, когда вращается…

В музыке, открывающей спектакль, звуки под стать декорации: барабан, взрыв, гроза, звон колокольцев. Аккорды резкие, жесткие и какие‑то хрупкие. Потом возникает одна длинная нота…

Одна нота сосредоточивает нас и в декорации. Ветви. Словно осенью, когда опадают листья, тонкие мелко изломанные ветки вишневых деревьев образуют черную решетку, нудную, как мелкий дождик, «совсем некрасивую», «корявую», как со свойственной ему точностью сказал Бунин. И эта «корявость» здесь есть. Художник подчеркивает сухое, нецветущее, в то время как за окном, как и положено, мелким белым цветом цветет вишневый сад, и утреннее майское солнце наносит на стены свои блеклые мазки.

Ветви всюду. Возле потолка, посредине стены, на колонне… Они действуют, эти назойливые черные прутья, украшают и раздражают в зависимости от ассоциаций зрителя. Они присутствуют – вот что важно! Как важно и то, что они – не «натура». Они – нечто. Это становится очевидным, когда замечаешь, что одна ветвь, изогнувшись, прошла сквозь стенные часы… Заклинилось время? Становится страшно, даже неприятно. Что это? Метастазы какие‑то, как сказал кто‑то. А ведь метко. А что такое сам «реальный» вишневый сад для этих вот людей? Неплодоносящий, никчемный. Знак нетленной красоты? Привычка? Традиция? А может быть, опухоль, мешающая их здоровой жизни?

Но на это нам и должно ответить то, что произойдет.

…Светает, и «наплывы» продолжаются. Белые тени люстр на сером, «фетровом» фоне. Холодно. И вдруг вразнобой начинают бить часы. Их много в этом доме. Хотя и невидимые, они сгрудились, сбежались где‑то вместе. Вот с «кукушкой», дискант, тенор, вот солидный бас, тяжелый бой напольных, древних. Символ? Да, и весьма прозрачный. Время разбежалось, у каждого свое. (Многие мотивы в этом спектакле предлагают себя сразу, как бы не стесняются наглядности.) Кто‑то сидит в кресле с высокой спинкой, нам не видно, лишь белая тонкая рука на подлокотнике. Сидящий засыпает, и книга падает на пол. От ее падения спящий просыпается, потягивается, его руки длинными пальцами обнимают спинку кресла, прохаживаются по ней, потом жадно ощупывают. Символ? Да и не слишком сложный. У Лопахина «загребущие» руки.

«– Я‑то хорош… Сидя уснул. Досада… Хоть бы ты меня разбудила».

У Чехова эти слова Ермолай Алексеевич произносит, входя в комнату. Здесь он сперва показывает, как это он сидя уснул. Наглядность входит в режиссерские намерения? Дальнейшее показывает, что входит. Но и сами режиссерские, намерения наглядны. И первое из них – представить «Вишневый сад» комедией, как просил о том автор.

Появилась Дуняша, существо нежное, деликатное, стеклянно‑кукольное, но живое. Т. Колесникова играет почти что манекен – «кисейна» барышня. Так и видятся ямочки на щеках, туфельки с бантиками и чувства такие тонкие, такие благородные, что приторно на нее смотреть. Без пяти минут Коломбина из рождественской елочной коробки с обаянием гулкой от пустоты хорошенькой головки. Так и проходит она в спектакле, не видящая ничего, не слышащая ничего, кроме своего «внутреннего голоса», который приказывает ей полюбить, полюбить, полюбить…

Появляется Епиходов, фигура, обычно несущая флаг комедии даже в самых серьезных постановках. Здесь Семен Пантелеевич Епиходов несет флаг комедии‑буфф. О нем не скажешь элегически грустное: «Епиходов идет». Кажется, в спектакле пушкинцев этой знаменитой фразы Раневская и Аня и не произносят, а если и произносят, то столь обыденно, без «значения», что память ее не сохраняет.

Тут Епиходов не идет – походкой его способ передвижения не назовешь. Это что‑то до изумления странное. Рисунок, который взял Э.Романов, сложен, виртуозен, жест его ломок, причудлив. Все его члены пришли в полное расстройство. Округлых движений он не признает– только угловатые. Припомните первое епиходовское объявление: «…позвольте вам присовокупить, купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности…» Замените здесь слово «скрипят» словом «жмут», да вообразите себе, что сапоги эти номера на три, на четыре меньше епиходовской ступни, и вы представите его передвижение, более того – способ его существования. И слова расползлись из его фраз, паузы возникли между ними, как им того хотелось, говорящего не спросясь. И не «двадцать два», а сто двадцать два у него несчастья, а вернее сказать – одно‑единственное, непрерывное. Он не натыкается на стул, «который падает» (как указано в ремарке), он зацепляется за скатерть и летит на пол вверх тормашками, увлекая за собой все, что на столе. Он не «играет на гитаре и поет» романс «Что мне до шумного света», он опасливо подкрадывается к инструменту из‑за спинки кресла, как к предмету одушевленному, и щиплет его, тотчас отскакивая. Звук, который он извлекает из этой «мандолины», никак нельзя назвать аккордом, как и то, что вырывается из его груди – пением…

Он показывает револьвер оторопевшим Яше и Дуняше, не вынимая его, а поворачиваясь к ним спиной и натягивая брюки там, где он запрятан, отчего они смешно оттопыриваются. А потом револьвер вдруг выпадает из епиходовского кармана в самое неподходящее время. Палкой своей он зацепляется за дверь каким‑то замысловатым образом, а в финале, выходя из комнаты, вместо того, чтобы выйти в двери, поворачивается и… взбегает по стремянке. Одним словом, это буфф, клоунада, крайнее заострение, как будто бы и невозможное в драме, незаконное, неприличное… Все так, если бы не печальный взгляд затравленного зверька, не бегающие в агрессивном отчаянии глазки словно нюхающего воздух Епиходова. Что‑то в облике его мелькнет вдруг горькое, детское, от того мальчишки, который как белая ворона среди сверстников. А потом опять бравада. Епиходов все время восторженно объясняет себя. Ему важно высказаться. Окружающих он не слышит.

Приехали! Приехали! Музыка. И… закрутилось все, ожил дом. Они идут по круглой анфиладе – Раневская, Аня, Шарлотта, Варя, Симеонов‑Пищик и другие. Суета приезда, дом вращается. Осколоки начинают склеиваться на наших глазах, обретать очертания, как на картинах импрессионистов. А они все идут в ворохе восклицаний, а сцена все вращается, словно этот дом – проходной, как проходными бывают дворы, и они хотят пройти его поскорее. Но сценический круг остановился. Теперь дом движется в словах Раневской. («Я не могу усидеть, не в состоянии…») Она ходит, вспоминает.

Какая неожиданная Раневская!

Кто она? Прежде всего еще в полной своей женской силе. Если она и грустит о том, что миновало, то с тайной и плохо скрываемой надеждой, что миновало для нее еще не все. У Любови Андреевны Раневской, как играет ее Н.Ургант, что‑то и впереди, пусть даже впереди последний ее карнавал, там, в Париже… Бежала она оттуда вполне искренне (да и деньги кончились!). Искренне верит, что ее место здесь, на родине, возле дочери, возле вишневого сада. Но смотришь на нее и думаешь, а не явись дочь Аня в Париж, нашла бы она в себе силы уехать?

Есть такие женские натуры, они все время видят себя со стороны, обладают способностью жалеть себя и любоваться собой или же быть недовольными. Рискуя выразиться на языке тогдашней второсортной мелодрамы, следовало бы сказать: они актрисы в театре своей жизни! Они беззащитны в своей женской непосредственности, прелестны в ней. Поверхностны? О, нет, никогда! У них инстинкт жизни, жажда ее, женская стойкость к обстоятельствам. Черствы? Нет, тут иное! Богом, природой данный иммунитет.

– А без тебя тут няня умерла.

– Да, царство небесное, мне писали.

А в чеховской ремарке «садится и пьет кофе». Как естественно это делает парижанка Любовь Андреевна Раневская в исполнении Н.Ургант! Она пьет кофе, а пряные, капризные фразы словно выкатываются из ее рта. У нее грудной глубокий голос.

– Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. (Сквозь слезы) Однако же надо пить кофе.

Я люблю родину, однако же надо пить кофе. Все у Любови Андреевн душевно. Это не в осуждение Раневской! Просто она пребывает в приподнятом состоянии, ощущает внутри себя неистребимый ток жизни подчиняется ему, плывет по его течению… Куда‑то вынесет… Да и в какой еще другой пьесе Чехов столь демонстративно ставил рядом высокое и низкое, смешное и трагическое. Режиссер и актриса бесстрашно хотят довести трагикомическое начало до полной рельефности. Новая жизнь Раневской и других и в самом деле начинается здесь, рядом с поисками калош, любовь к кофе не мешает любви к родине!

Чуть ли не у каждого персонажа в этом спектакле есть как бы сжатая формула образа, заключенная в одной его реплике или в словах о нем других. Это трамплин, откуда начинается заострение. Нередко это выгляди слишком жирно, с нажимом, для Чехова, пожалуй, прямолинейно. Не бессмысленно, почти всегда верно но однозначно, а от того порою скучно.

У Раневской – Ургант читаешь прежнюю жизнь, видишь женскую природу, не формулу…

Как жила она до бегства во Францию?

Муж, не дворянин, присяжный поверенный умер от шампанского. И она была рядом с мужем. И с шампанским. Страдала от мужниной пошлости и невольно заражалась ею.

«Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть прошлое!»

Актрисы, игравшие Раневскую, обычно так произносили это «прошлое», что зрители как‑то само собой относили его лишь к полумифическому «Парижу» и полагали, что сама Раневская считает свое прошлое «ужасным». У этой Раневской прошлое началось рано, как только она почувствовала себя женщиной. Уже тогда она спешила жить. У нее оказалось от природы поставленное «легкое дыхание», что присуще бунинской Оле Мещерской.

– Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги.

Задолго, задолго до замужества не знала она удержу!

– Он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого, сошлась…

Это ведь не после смерти мужа полюбила другого, это во время его пьянства. Тонко и смело исповедуется Раневская. А потом дача возле Ментоны, потом Париж…

Мамин Париж в рассказе Ани играет здесь важную роль, такую же, как в жизни Раневской. Она туда не съездила, она там жила полной и бурной жизнью. Пятый этаж! Это ведь не бельэтаж, не третий! Это пятый, в тогдашнем «вечном городе» чуть ли не самый высокий. «У нее какие‑то французы, дамы, старый патер с книжкой, и накурено…» (Любовь Андреевна берет папиросу полными губами, выкрашенными ярко красной помадой). И что это за французы? И что за дамы? А патер с книжкой?

Ведь это, должно быть, пастырь случайного общества, где парижская богема объединилась с модными тогда в русских светских кругах домашними проповедями.

Мамин Париж! И Раневская посреди всего этого, уже захваченная французским полусветом. В облике ее и в манерах появилось что‑то от дам Тулуз‑Лотрека, вот даже смелый туалет – роскошные огненно‑рыжие взбитые волосы, красное бархатное платье, большой муаровый черный бант, шляпа с широкими полями. «По‑парижски», как говорит Симеонов‑Пищик. И при всем том чисто русская открытая поэтическая восторженность. «Шкапик мой родной… Столик мой». И целует, целует, целует и шкапик, и столик. Движения ее быстры, гибки. Она вся в этой минуте, отдается нахлынувшему чувству, чтобы тотчас же обратиться к другому. Одно впечатление ее возбуждает, другое не затрагивает вовсе. Она прелестно эгоистично переживает свой приезд, как вновь наполнившую ее перемену…

О Раневской – Ургант некоторые говорили: помилуйте, какая же она аристократка? У актрисы при всем ее таланте нет данных для этого! Слушая это, я невольно вспоминал из «Евгения Онегина»:

Никто бы в ней найти не мог

Того, что модой самовластной

В высоком лондонском кругу

Зовется vulgar. (Не могу…

Люблю я очень это слово,

Но не могу перевести:

Оно у нас покамест ново…)

Одним словом, обращаясь к Раневской – Ургант, некоторые критики находили в ней простоватость, недостаточное благородство жеста. Может быть, может быть… Но стоит ли так уж заботиться об этнографической подлинности наших сценических дворян на пятьдесят восьмом году революции! И когда приходится слышать в зрительном зале этакое: ну, какой же он граф! – кажется, что сама история улыбается нам в эту минуту. Аристократы ушли из жизни. Осталась сценическая традиция их изображения. Она слабеет и видоизменяется с каждым актерским поколением, которое всегда плоть от плоти своих современников. И, конечно же, диалектика здесь в том, что тот, кто на сцене кажется нам «настоящим» бароном, нередко столь же далек от подлинника, как и тот, кто кажется «ненастоящим». Великий русский актер Качалов был достоверным в горьковском «Дне» не потому, что ходил в ночлежку изучать опустившегося барона (это ведь для внешней характерности только!), а потому, что он был человеком своего времени. Никто уж не сыграет столь достоверно настоящего барона, хотя вполне возможно, что роль в горьковской пьесе кто‑то сыграет и не хуже. Кстати сказать, отметку за достоверность выставляли Качалову не мы, родившиеся после революции, а те, кого он изображал. Так же, как купцы, которых изображал на сцене Малого театра Пров Садовский, слезами и подношениями свидетельствовали точность его портретов.

Сегодняшний театр, представляющий людей ушедших эпох, имеет сложную систему критериев верности. Они находятся в сфере историко‑философского осмысления прошлого и диалектического соотношения его с нынешним днем. Этнографически материальны признаки, если можно так сказать, не решающие среди этих критериев.

Куда серьезнее отметить, сколько в актрисе живого чеховского, трогающего нас. При своем появлении ее Раневская становится центром спектакля, ее душевная жизнь, чуть виноватая улыбка собирают на себе внимание зрительного зала. Даже когда ее нет на сцене…

Происходит это так. Случается – она в другой комнате, на втором плане. Мы видим ее в проходе между стеснившимися стенами, у стола, раскладывающей пасьянс. Мягкий свет вечерней лампы освещает ее лицо. А на сцене Аня и Варя говорят свое. В другой раз она поет «Утро туманное…», а на сцене Шарлотта рассказывает о себе ничего не слышащему Фирсу, а Фирс вспоминает юность… Как убили на его глазах человека, как сидел два года в остроге (в спектакле восстановлен этот рассказ из первого варианта пьесы). А Любовь Андреевна все поет: «…утро седое…» Поет так долго, что это уже не романс только, а нечто большее, имеющее отношение к жизни двух случайно встретившихся одиноких, за брошенных людей.

Порой мы видим Раневскую в кресле, в профиль к нам, почти спиной. Поза ее – само ожидание: что‑то будет… что‑то будет… Она вслушивается в себя, живет своей внутренней музыкой. Недосказанности, мимолетности, «проходные эпизоды», как параллельный монтаж в кино, когда настроение создается необязательностью соседнего кадра, в котором где‑то рядом с главным действием просто течет жизнь в немудреных своих обыденных формах.

А первым появился Лопахин. Если помните, спящим в кресле. Он строен, прям, напорист, в движениях груб, одет от хорошего портного. Усы, борода, шевелюра университетского оратора, интеллигентного народника. Лицо тонкое, нервное. Лопахинская самоаттестация – «свиное рыло» скорее кокетство Ермолая Алексеевича, а его хамоватость выглядит больше демонстрацией или следствием избыточной энергии, нежели плодом социального происхождения.

Лопахин, каким его играет Ю. Родионов, взволнован предстоящей встречей, но, кажется, больше оттого, что сейчас осуществится возможность изложить, наконец, план спасения имения, который он обдумывал все эти дни. Он мыслит житейски, он практик – ведь не для прекрасных же воспоминаний возвращается сюда Любовь Андреевна. Назначены торги.

А как же с прекрасными воспоминаниями самого Лопахина, которому так хотелось сказать кумиру своей юности «что‑нибудь очень приятное и веселое»?

…Прелестная, молоденькая, худенькая Любовь Андреевна на крыльце. Предмет влюбленности маленького «мужичка», завороженного ее «удивительными трогательными глазами». Какая она теперь? Узнает ли его? Ведь вот‑вот она войдет. Дуняша рядом лепечет: «Я сейчас в обморок упаду… Ах, упаду!» Лопахин не упадет, но сердце его бьется…

В герое Родионова ничего этого нет, лирика ему мало свойственна, хотя в размашистости натуры ему и не откажешь. Вот только размашистость эта, как и его пьяный перепляс после покупки имения, напоминают кураж Егора Булычева. А Лопахин не Егор Булычев с его определенностью суждений, он – другое, так сказать представитель первоначального накопления, выросший среди тонких запахов дворянского увядания. Артист не попадает тут в авторскую интонацию. Разве что когда Петя Трофимов скажет о его тонкой душе, Лопахин на секунду расчувствуется и прижмет «вечного студента» к груди.

Он сосредоточен на одной идее: «Время не ждет!» Времени у него нет, он в Харьков едет. Кажется, постоянно в Харьков едет. Отчетливо выговаривая, громким, резким голосом герой Родионова излагает свой план: «Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги…» И так же решительно и жестко: «…но вы не беспокойтесь, моя дорогая, и спите себе спокойно, выход есть… Вот мой проект». И «моя дорогая», и «спите себе спокойно» в этой лопахинской речи звучат сухо, вроде обращения «милостивый государь».

А ведь Ермолай Алексеевич любит ее «больше, чем родную», уже не по воспоминаниям. Сейчас увидел и любит, И кто знает, почему он так и не сделал предложения Варе. А в самом деле, почему? А потому, что не сделал и все тут – такова жизнь! Чеховский Лопахин естественно уходит от ответа. При всей решительности своих действий он мямля, ему тоска свойственна. От родионовского Лопахина ждешь ответа однозначного. Так почему же не женился? Постеснялся сделать предложение. Другого ответа актер как будто бы не дает. «Принцип неопределенности» – художественное открытие чеховской драматургии в этом Лопахине отсутствует. Он слишком определенен.

Но с какой же несчастной минуты стало ясным, что вишневый сад будет продан и его не спасти. И так ли уж несчастна эта минута?

М. Туровская в статье о Чехове когда‑то заметила, что при несмолкаемом кличе дочерей полковника Прозорова: «В Москву! В Москву!» – они никуда не уедут. Не могут. Им не надо. Вокзал с его прозаической билетной кассой для них – другая планета. В имении Раневской в эти четыре месяца, что прожила она в нем, не только ничего не делают для спасения вишневого сада, но, напротив того, кажется делают все, чтобы он был продан. Это обстоятельство наглядно в спектакле, но наглядно и то, что не в саде ключ происходящего и далеко не все поэтические мотивы связаны с ним у его владелицы. Если Любовь Андреевна говорит о нем как о единственной достопримечательности губернии, то это, скорее, с детства усвоенное и ставшее стереотипом убеждение, нежели живое чувство.

…Минута эта наступает в спектакле пушкинцев рано. Тотчас же после того, как Лопахин предлагает свой план. Даже в то самое время, как он его предлагает. «Решайтесь же! – восклицает Ермолай Алексеевич. – Другого выхода нет, клянусь вам. Нет и нет» Но его перебивает глухой Фирс, его мотив: «В прежнее время, лет сорок‑пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили…» И все более уверенно и торжествующе, как об основе жизни: «…и бывало… И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков… И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая… Способ тогда знали…» Фирс – Толубеев произносит это как пророк забытые скрижали. Грудным певучим голосом, вздохнув, Раневская говорит: – А где же теперь этот способ?

Не Фирсу говорит, даже не Лопахину – себе!

Н. Ургант делает здесь чистую паузу. Любовь Андреевна первый раз по возвращении уходит в себя, в свои воспоминания, на глазах ее слезы, перед ее внутренним взором тот «способ жить, та жизнь, что была душистой, сочной, полной и не надо было выслушивать пошлых планов». Потерян способ жить. По сравнению с этой потерей все мелко, не реально. Что там говорит Лопахин? До Раневской доносится откуда‑то извне: «До сих пор в деревне были только господа и мужики…» Она досадливо морщится, ах, он все свое!

Способ жить потерян. С высоты этого горестного открытия остальное для Раневской уже не существенно. Начинается ее безмолвное движение с ускоряющимся ходом вещей. Таков первый перелом в ее душе и первый контрапункт спектакля.

Две фигуры являются в нем, чтобы продолжить комедию‑буфф. Отвратительное соединение комического и абсурдного – лакей Яша и симпатичное – Симеонов‑Пищик.

С. Сытник (Яша) дает лицо скульптурное. Реальность грубой плоти и главная протяженность ритма. Хам в замедленной съемке! От этого Яшино хамство выглядит гиперболическим. Гаев одевается естественно импозантно, Лопахин – подчеркнуто ново. Яша – «с иголочки», блистательно. Манекен «Comme il fout». Держит спину. Лоснящийся от ухода скакун. Редкий, паскудный смешок, «аристократический» голос. Любимое «огурчик» в адрес Дуняши падает из его ротика, как бильярдный шар. Но верх Яшиного «самовыражения» – прилагательное «безнравственный» (это словцо из господского лексикона ему особенно понравилось). «Безнравственный», произносит он раскатисто на «р», обращая его и к дуняшиной любви, и к родной стране, и к своему народу. Монументальное чувство превосходства позволяет ему обходиться совсем без мозгов. Лакей по душе (должности он как раз почти вовсе не исполняет), достигший вершин самоуважения.

Однако Яша не был бы от комедии‑буфф, не обладай он, наподобие Епиходова, выходами в свои «странности».

Перед лицом горничной происходит турнир Яши и Епиходова. Когда конторщик, кружа вокруг «мандолины», пытается спеть свою «серенаду», Яша, пропустив несколько епиходовских «фиоритур», «заманивая противника», внезапно берет одну ноту и победно тянет ее, превосходя всякие человеческие возможности. (Коломбина падает ниц перед победителем Арлекином. Печальный Пьеро побежден. Вечные театральные маски приходят здесь на память.)

В атмосфере спектакля Яша важное звено, своей неподвижностью он даже цементирует его. Но он живой тип, ничто человеческое ему не чуждо – шампанское пьет, торопясь, разливая рюмки, слюняво захлебываясь; на колени перед Раневской, умоляя взять его за границу, падает резво. Вот, разве, мелким жуликом, крадущим кошелек хозяйки, изображать его не следовало. Чехов недаром поставил ремарку: «отдает Любови Андреевне кошелек».

«Зевает». Наиболее употребляемая автором ремарка перед его словами. Яша и есть окаменевшая зевота.

Борис Борисович Симеонов‑Пищик (Г. Колосов) лицо, напротив, страдательное. Знает «одну», но «пламенную страсть». Она же его «идея фикс», «мания преследования» и т. п. В нем все соединилось. Достать деньги для уплаты процентов! Его душераздирающий крик – «очаровательная, все‑таки сто восемьдесят рубликов я возьму у вас!» – звучит ревом затравленного доброго зверя («Лошадь хороший зверь…»). В отличие от владельцев вишневого сада, ничего не делающих для его спасения, Пищик готов свою землю отдать под что угодно, под железную дорогу, под глиняный карьер, правительству, англичанам, черту, дьяволу! А толк один. Он бездны на краю. Артист играет милую косматую пузатую лошаденку, вечно бегущую куда‑то. Олицетворение бессмысленной деятельности. Его одышка – предсмертное дыхание. Он сам это знает.

Маленький, кругленький, загнанный – он жалок и смешон.

Короткое второе действие в спектакле соединено с первым. Собрание обитателей имения происходит не в поле, куда Чехов вывел их всех как на «лобное место» или на эстраду для кругового обозрения, а где‑то возле дома или в чаще сада у полуразрушенной ротонды. Здесь происходит арлекиниада Епиходова; здесь начинается отрешенное раздумье о себе Шарлотты, чтобы в следующем акте вылиться в какую‑то хореографическую исповедь. Здесь Лопахин продолжает убеждать Раневскую и Гаева принять его план. Здесь каждый «излагает» себя. Но сцена эта страдает аритмией. Нагнетается тишина. Кажется, слышно, как бабочка пролетит. Мгновения, когда застыла жизнь этих людей, соседствуют с мертвыми паузами, когда ничего не происходит на сцене. Из неподвижного «эфира» вырываются два монолога – Раневской и Пети. Им странно аккомпанируют две небольшие вещицы – пустая, прислоненная к балюстраде золоченая рама и стоящая возле игрушечная лошадка. Лошадка – утонувший сын Раневской Гриша, казалось бы, прямая ассоциация. Золоченая рама символизирует все тоже – запустение. Но от соединения этих двух предметов возникает эхо прошлых потерь, предчувствие… Раневская начинает: «О, мои грехи… Я всегда сорила деньгами без удержу…» И дальше, и дальше… Ее певучий голос зазвенел, она воодушевилась… «Мой муж умер от шампанского». (Страсть зажигается в ее глазах). «Я полюбила другого». (Дрожит голос). «Вот тут, на реке… утонул мой мальчик… Я закрыла глаза, бежала…»

Жизнь во мне оказалась сильнее меня, – вот что говорит, в чем признается Любовь Андреевна. Она действовала, двигалась, не уткнулась в подушку – пережила страшное состояние, «бежала, себя не помня», но ощущала в себе жизненные силы, которых прежде не подозревала. И тут, как удар в оркестре, высшая точка ее монолога – «а он за мной». (Чехов недаром же подчеркнул курсивом это «он»!) «…безжалостно, грубо».

Он за мной! – глаза ее светятся счастьем, она радостно трепещет и вновь живет тем благостным для нее временем.

И внезапно зрителям открывается: милая Любовь Андреевна любит свои грехи!

Но дальше – больше. Он заболел там, и три года я не знала отдыха, ни днем, ни ночью. (Какое это было счастье – слышим мы). «Душа моя высохла». (Опять – какое это было счастье!). «Я уехала в Париж и…».

И здесь наступает катарсис.

Ее размягченное и отрешенное лицо с отсутствующей улыбкой выражает просветление. «Там он обобрал меня, бросил…»

Она говорит это «обобрал», как «осчастливил», «освободил».

Была трагедия, хотела умереть. «Господи, будь милостив, прости мне грехи мои, не наказывай больше!»

И сквозь радостные слезы: «Получила сегодня из Парижа…»

Не сознавая того, она просит бога еще раз дать испить из горькой и живительной чаши.

С этого момента Раневская начинает готовиться к возвращению в Париж. Ни себе, ни другим не признается в этом, но в сердце своем она уже продала вишневый сад!

«Словно где‑то музыка», – тихо говорит она.

Таков новый поворот в ее душе. В этот момент совершается и новый поворот спектакля.

А Петя сидит верхом на перилах. Милый петушок, чистая душа. Он кричит в экстазе энтузиазма: «Человечество идет вперед… Вперед! Мы идем неудержимо… Вперед! Не отставай, друзья!» Впереди у него колонна, а сзади загородка, но перила для него, как седло Росинанта. Режиссер и актер (В. Баринов) имеют мужество поставить Петю в ряд типов комедии. Оттого его философские гражданские тирады звучат свежо. Он стойкий солдатик и пойдет в огонь, даже если там сгорит. Петя чуткий, смешной, болезненно стеснительный, все время старается отделиться от общества этих людей и каждый раз увертывается от героической позы. Он согнут, некрасив, недаром у Раневской вырвалось а сердитую минуту – «урод». У него рыжая «крысиная» бородка, но он вырастает в наших глазах. Он смешно и долго ищет калоши, запахивает рваный студенческий сюртучишко на своей впалой груди и на ходу, как само собой разумеющееся, бросает: «Здравствуй, новая жизнь!» И становится нам ближе.

Он распрямляется внутренне. Одно чувство, одна мысль делают его постоянно на старте восторга или взрыва мрачности – как бы не уронить своего достоинства, как бы уберечь свою независимость. Он все боится, что кто‑то утолит его жажду абсолютной свободы каким‑нибудь пошлым житейским способом. Например, предложит денег взаймы, как Лопахин. Это становится его страстью и так преувеличено в нем, как может быть только в комедии. И только в комедии его шарф, который наматывает на свою нежную руку Аня, не только не мешает ему высказаться, но, напротив, придает больше огня его речи против крепостничества в жизни и в душе.

Он гордится тем, что он «облезлый барин», то есть тем, что все барское с него «облезло». Оттого его сопротивление благородным порывам Лопахина здесь не менее важно, чем его программа. В ней восторг, открытая честность, неприятие окружающего, но общественной ясности маловато, не больше, чем у Тузенбаха из «Трех сестер» («Работать! Работать»). Но в его отказе от лопахинских денег: «Дай мне хоть двести тысяч, не возьму!» – деяние. Его подчеркнуто сухая быстрая отповедь на лопахинское «Я мужик…» представляет его уже не человеком лишь общих слов, общего движения, но сознательно делающим себя по своей мерке. «Твой отец был мужик, мой – аптекарь, и из этого не следует решительно ничего… Я могу обходиться без вас…». И тут Петя из «недотёпы», становится для нас личностью и в то же время близким человеком. За него делается боязно – как он будет там, в Москве, со своей неприспособленностью, в рваных калошах…

Второй раз вразнобой пробили часы. Второй раз завертелась сцена, точно продолжилось шествие сквозь проходной дом.

В гостиной «знаменитый в уезде», еврейский оркестр отбивает мелодию похожую на «вечное движение». Одно и то же, одно и то же: Та‑та! Та‑та‑та‑та‑та‑та! Бесхитростно‑бесконечное, чеканно‑бубнящее. Дом вертится, а сквозь дом вертится хоровод – его выводит Шарлотта, началась ее исповедь. Ее упругий, бессмысленно долгий «каскад». Она бросает ломаную цепь танцующих и канканирует на ее фоне. Ее движения профессионально уверены, а взгляд печально неподвижен. Бесконечное одиночество, «подвешенность» в мире этой женщины, чье тело помнит цирковой тренаж, а душа ничего уже не помнит – ни кто она, ни откуда она. Молчаливый танцевальный монолог Шарлотты (И.Вознесенская) сильнее слов, горше ее рассказа о себе, апогей ее отделенности от других… А оркестр все играет, а они все танцуют. И кажется, нет этому конца. Длительность танца превращается в метафору. Нельзя так долго танцевать, нельзя так покорно безалаберно жить, надо вырваться из танца, надо вырваться из круга, надо вырваться из дома, из сада. Надо вырваться!

Карнавал в имении Раневской – свидетельство, обвинение, аргумент, состояние. Оркестр играет, танец продолжается. Из танца рождаются эпизоды, настроения, фокусы Шарлотты, разговоры Пищика, ожидание Раневской. «Сегодня судьба моя решается…». А судьба танцует!

Важно, как ведут себя в присутствии танца, ставшего действующим лицом. Бесконечная мелодия натягивает нить, электризует все вокруг, взвинчивает этих людей. Становятся неизбежными странные всплески. Внезапная истерика Вари, ее надрывный крик: «Зачем же Епиходов здесь? Кто ему позволил на бильярде играть?» А что ей бильярд и что ей Епиходов? Но нельзя же существовать в таком напряжении.

Играет оркестр. Где‑то сбоку один из гостей пытается прочесть «Грешницу», стихотворение Алексея Толстого, но куда там! Играет оркестр. Он все забыл.

Происходит разговор Пети с Раневской, тот самый, где его чистота пасует перед ее порочностью, и становится совсем уже ясно, что страх Любови Андреевны перед возможной продажей имения стал равен страху перед возможной непродажей его. Главное, чем живет она в эту минуту (и что вдруг сообщает Пете, потому что надо же кому‑нибудь сообщить!), – ее любовь к «этому человеку». Все, что исподволь накапливалось в душе Раневской – Н.Ургант превосходно выстроила эту линию – вырвалось здесь наружу, естественно вылилось в слова. «Порочность», говоря словами ее брата Гаева, в каждом ее движении, но имя этой «порочности» – жизнь. Любовь Андреевне Раневской сорок лет, и последний жар своей страстной женской натуры она должна еще кому‑то отдать.

Звенит ее голос, играет оркестр, гипнотизирует, втягивает в круг:

«– Ну, Петя… я прощения прошу… пойдемте танцевать». И Любовь Андреевна в темно‑красном бархатном с большим черным муаровым бантом платье, вызывающе эффектно оттеняющем ее взбитые огненно‑рыжие «Парижские» волосы, закружилась с тем, кому только что говорила оскорбительно жестокие слова.

Три фигуры смотрятся вместе и стоят особняком, хотя исполнители не равноценны. Варя, Гаев, Фирс. Как написали бы в прошлом веке, это персонажи «от встречающихся типов». Их контуры не фантастичны, а характеры объяснимы. Они заставляют вспомнить, что Чехов, наиболее цельно представший в «Вишневом саде» драматургом будущего, остается бытописателем и поэтом прошлого.

У Вари нет видимых «заострений», она в пределах добротного, несколько аффектированного стилем театра сценического реализма. Но логика непростого женского характера показана Е. Черной исчерпывающе. Это одна из самых объемных фигур спектакля. Стареющая девушка с поджатыми губами. Все и всех замечающая, за всеми наблюдающая. Между ханжеством и добродетелью, душевной открытостью и лицемерием, щедростью и скупостью. Готовая нести свой крест и переложить его на других. Порой она обернется поэтичной и женственной в своем монашеском черном платье, порой выставит его напоказ как «власяницу» – неприятная аскетка. Смирение ее демонстративно, но периоды активности быстро сменяются покорностью судьбе. Пример того «колебательного состояния», в котором, по замечанию ленинградского критика Е. Колмановского, всегда находятся герои «Вишневого сада».

Фирс Ю. Толубеева своей неподвижностью, древностью и мощью звучания напоминает орган. Вымирающий представитель «порядка» и «устойчивости» в мире, которого коснулась «порча» перемен.

Если весь спектакль стремится уподобиться карусели, то Фирс – его неподвижная ось. Как дерево, врос в почву корнями, должно быть, похожими на голые почерневшие ветви, что не стенах. Как дерево, умрет на корню. Фирс не жалок – он зловещ. Своей склеротически окостеневшей приверженностью прошлому, неподвижностью. Он не прост, он с философией, с гордостью. Сказитель и адепт того устройства жизни, при котором люди располагались пирамидально: внизу мужики, выше – господа. Его бормотания – заклинания духов прошлого. Его заботы о взрослом, пятидесятилетнем барине заставляют смеяться над барином, но не над лакеем. Он не допускает мысли, что может быть смешон. Это раб по рождению, призванию, убеждению. Не холуй, но раб. Раб с большой буквы. По всей вероятности, это точный социальный портрет дворового.

Фундаментальность, гигантский жизненный и актерский опыт исполнителя претворен в фигуру, исключающую вопрос о подлинности…

Такой вопрос исключает и Гаев – Б. Фрейндлих, но, к сожалению, по другой причине. Перед нами олицетворение той самой слабеющей театральной традиции в изображении русского барина, о которой говорилось вначале. Отчетливое, «александринское» произношение, умение носить костюм, отшлифованные манеры, соединенные с разоблачением персонажа… Подтверждается уже известное: чеховские герои скорее выдержат «буфф», гротеск, нежели этакую импозантную театральную «натуральность».

Продано! Продано! Продано!

«Здравствуй, новая жизнь» – бросает Петя, направляясь к двери. «Да здравствует бабушка» – с легкой душой восклицает Раневская. «В самом деле, теперь все хорошо», – говорит Гаев. «Начинается новая жизнь», – подтверждает Аня (А. Тараканова), бесхитростный колокольчик, обещающая наследовать страстную женственность мамы.

Вновь, в третий раз, вразнобой переговорили часы (вот веселые, беззаботные – это Аня? Вот глубокие, звонкие – Раневская? Вот густые, медленные – Фирс?).

Последнее, четвертое действие соединено с третьим, оно продолжение его. Кажется, все еще звучит музыка «знаменитого в уезде» оркестра.

Будут сказаны сквозь слезы, как белые стихи, слова Раневской, обращенные к дому, саду, ее молодости. Не по себе станет Лопахину. Он вдруг перестанет «махать руками» еще до того, как Петя ему это посоветует, задумается. Покажет свой последний фокус одинокая, уже совсем без фокуса, Шарлотта и…

В третий и последний раз все закружится, в ворохе восклицаний они снова пойдут сквозь проходной дом, так и не сумев (а втайне и не хотев) в нем задержаться. И все они, любящие друг друга, разъедутся в разные стороны, так и не сумев составить общества. Раневская за границу, Гаев – в город, Лопахин – в Харьков, Пищик – в имение, Варя – к Рагулиным, Аня – в Москву, Петя туда же, но отдельно. Епиходов останется в конторе. Фирс уйдет в могилу. Каждому – свое.

(Почему же все‑таки его забыли? – мелькает вдруг побочная мысль. Почему ни Аня, ни Варя, ни Любовь Андреевна, добрые, милые женщины, не присутствовали при отправке старика в больницу, не попрощались с ним, удовольствовавшись информацией из третьих рук? Почему? Почему Лопахин не женится на Варе? Почему?) Старик устраивается в кресле умирать. Занавес медленно закрывается…

Но с первыми аплодисментами открывается вновь. Ножом врезается знакомая музыка: Та‑та! Та‑та‑та‑та‑та! Шарлотта в клетчатых брюках и цилиндре выводит танцующую шеренгу. Петя, Аня, Раневская, Яша, Гаев, Варя, Пищик, Лопахин, Дуняша, Епиходов – вот они все. Своими нелепыми позами, внезапностью карнавала говорят о нелепости жизни, что прошла. Рискованный, странный, спорный, многозначительный второй финал.

В чем странное притяжение этого спектакля, неровно идущего, какого‑то оголенного в своих крайних точках?

Я вновь обращаюсь к его фигурам, вспоминаю, с каким знаком они отложились в памяти, благо они, точно на стендах выставки, вновь прокручиваются передо мной.

Это спектакль монологов. Каждый персонаж ждет своей очереди высказаться. Дирижера нет. Есть Раневская – она первая скрипка. Отдельность судеб этих людей, их занятость собой и своим отношением к грядущей перемене жизни подчеркнуты не только сознательно, но и «стихийно», благодаря манере актеров Пушкинского театра брать действие «на себя». Заботиться об ансамбле непременно через самовыявление. Те элементы чеховской пьесы, на которые обращено внимание в последние годы здесь, естественно, усвоены еще и потому, что режиссер молод, он из театрального поколения 60‑х годов. Перед нами Чехов «Вишневого сада», трезвый и точный, заметивший в современном ему обществе распад связей, мучившийся этим и сделавший из этого «прием» еще не окончательно ясный ему самому.

Но спектакль обнаруживает и то, что Чехов шире любого приема. Когда этот прием слишком «обыгрывается», то Чехов на наших глазах начинает что‑то терять…

При всей отделенности друг от друга персонажи «Вишневого сада» составляют не только «хоровод», «карнавал», но живую общность, пространство между ними не безвоздушно, в нем, говоря словами поэта, «пыль бытия». Блеснет луч – и она окажется жемчужным озоном, луч исчезнет – это всего только пыль…

Думаешь и о том, в каком же соотношении должны находиться в чеховских спектаклях реальные картины ушедшей жизни России и чеховское проникновение в мир вечных тем человеческих…

## В старой петербургской квартире

«Беспокойная старость» Л. Рахманова.

Постановка Г. Товстоногова.

Художник Б. Локтин.

Большой драматический театр имени М. Горького.

Ленинград. 1967.

Работа над постановкой пьесы Л. Рахманова «Беспокойная старость» в Ленинградском Большом драматическом театре имени А. М. Горького наглядный, в высоком смысле азбучный пример того, как театр учитывает движение времени.

Тридцать лет, прошедшие между выходом на экраны известного фильма «Депутат Балтики» (1937 г.) и постановкой спектакля Г. А. Товстоноговым на сцене театра (1967 г.), отразились во всем – в самом подходе к историческому материалу, в воссоздании исторической обстановки, а следовательно, во взгляде на характеры главных действующих лиц и их взаимоотношения.

В свое время образ профессора Полежаева на экране и на сцене был создан выдающимся советским актером Н. Черкасовым. Его работа и сегодня остается замечательным достижением актерского искусства. Но другое время властно заставило нового исполнителя этой роли подчеркнуть в своем герое другие черты, использовать иную палитру выразительных средств. Это произошло не только от различия индивидуальных качеств актеров, что само по себе естественно, но прежде всего в результате новых художественных задач, поставленных перед собой создателями спектакля.

Учитывая исторический опыт зрителя, они придали своему спектаклю больший драматизм. Они показали трагизм последних дней жизни старого ученого, величайшую сложность, даже мучительность принимаемых им решений, дали более точную обрисовку тревожной общественной атмосферы первых дней и месяцев революции. Во всем этом сказалось также и влияние историко‑документальной линии нашего искусства. Художественные цели, поставленные спектаклем БДТ им. Горького, сделали его образцом современного историко‑революционного спектакля, явлением художественной культуры в целом.

На сцене петербургский интеллигентный дом.

Такие дома заметно отличались от подобных им московских. В старой столице и потолки были ниже, и мебель являла собой смесь стилей и эпох. Столы‑«сороконожки», русские «рекамье», приземистые, отшлифованные годами кабинетные табуретки работы еще крепостных мастеров да «венские» стулья, столь распространенные в нашем отечестве на рубеже прошлого и нынешнего веков.

Петербургские дома были строже, выдержанные, как и сам город, в определенном и едином cтиле. Преобладало здесь красное дерево, потемневшее, впрочем, от времени, и овальные раздвижные столы для обедов и вечернего чая, в отличие от московских, чаще покоились на тонких и стройных ножках, напоминая группу кордебалета, разом ставшую на пуанты. Казалось, мебель, тянется вверх, к высоким потолкам и гулкому эху петербургских сводов. однако же в кабинетах профессоров университета, Военно‑медицинской академии и других высших учебных заведений, появившихся в эпоху «великой реформы», громоздились те же, что и в Москве, «шведские шкафы» – самое удобное хранилище для книг, которыми хозяева имели обыкновение пользоваться непрерывно. Правда, в Петербурге даже эти шкафы, без которых, кажется, и представить себе невозможно быт образованнейшей части русского общества, тоже чаще делались «под красное дерево», нежели «под дуб», как это бывало в простоватой Москве. Нередко в столичных кабинетах шкафы эти уступали место настоящим ампирным книжным хоромам с бронзовыми диагональными решетками.

Петербургские квартиры были больше. И комнаты, и кабинеты, и в особенности коридоры, по которым надо было ходить энергичным, не слишком домашним шагом. Интеллигентные дома Петербурга неизбежно были ближе к домам высшего чиновничества и отличались от них, скорее, атмосферой жизни, нежели обстановкой, Москва – иное дело…

Разницу эту хорошо передал Лев Толстой, описывая дома Степана Аркадьевича Облонского и зятя его Алексея Александровича Каренина.

В одном из таких домов – может быть, это было «У Пяти углов», а может быть, на Моховой или на набережной Васильевского – десятки лет жил профессор университета, ученый с европейским именем, коллега Менделеева, Жуковского, Лебедева, ботаник Дмитрий Илларионович Полежаев. Ко времени описываемых событий ему шел семьдесят пятый год. Происходил он из либеральной семьи, сам был либералом, но не в том полуоскорбительном смысле, какой это понятие приобрело в годы революционных бурь, когда оно стало ассоциироваться с характером той осторожности в поступках и слонах, что присущи были героям щедринской «Современной идиллии», а в том гордом смысле, что отличало Белинского, Грановского, Тургенева, Толстого, Чехова, Короленко, Кони. Ведь бывали либералы, что не только сочувствовали, но и помогали пропагандистам и конспираторам «Народной воли» деньгами, спокойными убежищами, где искать «не станут», что вечно вступались за опальных студентов, ненавидели Каткова и Суворина, подписывали протесты против погромов, дела Бейлиса и расстрела рабочих в воскресенье памятного для России 9‑го января. И чем хуже шли дела в отечестве, чем безнадежнее смотрели они на состояние его тяжело больного организма, разъедаемого «распутинщиной», повальной эпидемией государственной бездарности, тем глубже погружались они в стихию своего подвижнического труда в науке, полагая не только найти в этом труде нравственное спасение, но считая, что дело их принадлежит народу, который никогда не был для них умственным понятием. Так работали Жуковский, Лебедев, Тимирязев, Павлов… Их душевное состояние все ухудшалось, под высокими сводами их квартир звенело эхо уличных бедствий. Домашние, считая своим чуть ли не врожденным долгом оберегать их трудовой покой, пугливо озирались на каждое газетное и устное сообщение – не дошло бы до «него», но оберегаемые главы семейств понимали и чувствовали все. И работали, не прерываясь ни на один день…

Шла осень 1916 года.

К тому времени, когда неведомый тайно‑тревожный голос произнес эти слова (голос принадлежал артисту Ефиму Копеляну), в спектакле «Беспокойная старость» на сцене Большого драматического театра уже существовала, жила странной тишиной предчувствий профессорская петербургская квартира. И облик отсутствующего хозяина был прорисован достаточно ясно.

Как это сделано?

Какими средствами театр достигает не только впечатления интеллигентной петербургской квартиры, давая точное социальное обозначение места действия, но направляет чувства зрителей в нужное для своих художественных целей русло?

Уровень постановочной культуры БДТ традиционно высок и заслуживает изучения. Здесь владеют ремеслом театрального действия в высшем значении этого слова, знают, как сделать, чтобы получить нужный эффект.

Сцена выдержана в градациях коричневого цвета. От холодноватых филенок парадной двери до теплых кулис и подвижных занавесей, напоминающих уютные тяжелые портьеры, которые наглухо отгораживали человеческие гнезда от заоконного невского холода, при воспоминании о котором по спине пробегает дрожь.

Градации коричневого цвета. Цвета, а не краски. Цвет занавесей мягко переходит в обивку мебели. Мебель гармонично соединяется с деревом дверей. Входная – с блестящими медными шишечками. Медь чистили много лет в одно и то же время, В этом спектакле двери – символ устойчивости жизни. Они расчленяют пространство. Они – основа пространственной гармонии. Тем неожиданнее и значительнее будет их движение.

На сцене полумрак. Мягко освещены лишь места действия. Не отъединенные и резко обозначенные «выгородки» или условные «площадки», а выделяемые светом места действия. Свет ставится так, что скрадывает границу небольшого пространства. Градации коричневого цвета и мягкий свет. Что еще? Поблескивающие металлические шишечки. Еще? Благородная мебель красного дерева. Удобная, красивая, практичная мебель. Ее не демонстрировали тогда в таких домах. Ею пользовались.

Квартира большая, очень большая. Но ее пространство сложено постановщиком и художником на манер складкой линейки. «Метр» складывается вшестеро и умещается в боковом кармане. Так сложена профессорская квартира на сцене БДТ. Человек входит в «парадное» у левой передней кулисы. Он идет через всю сцену параллельно ее «зеркалу» к правой кулисе. Там он входит в дверь, ведущую в квартиру. Эта дверь относительно первой сдвинута несколько в глубину. Потом человек вновь идет к левой кулисе, чтобы пройти в следующую дверь, например в столовую или в кабинет профессора. Два актера могут находиться друг от друга на расстоянии двух‑трех метров, но путь, каким они проходят друг к другу, измеряется десятками метров. Идут они зигзагом, по пути складной линейки. Идут коридорами большой квартиры. Планировка и мизансцены сделаны столь уверенно и точно, что зритель после первого же прохода актера тотчас принимает условия игры и переживает ее. Тем более что актеры силой голоса и характером произношения всегда показывают расстояние между комнатами.

После того как актеры прошли через двери, последние в нужных по художественному замыслу моментах складываются, как книжные обложки, уходя в кулисы. Профессорская квартира становится одним обширным сценическим пространством. Но «деление» на комнаты уже зафиксировано в сознании зрителя.

Если игра дверей, маневрирование пространством при помощи легкой занавеси, открывающей то один, то другой участок сцены, – все это средства театра двух последних десятилетий, отчетливо видимое влияние кинематографа с его монтажом и крупным планом, то реквизит и фактура деталей – неумирающая постановочная культура старого МХАТа (когда все это было доподлинным лишь затем, что доподлинность призвана была играть). Так появляется в начале типичный петербургский угол с фактурой стены цоколя дома, с членениями плит, с настоящим петербургским фонарем. Здесь, возле парадного полежаевского дома, шпик будет сторожить Бочарова. Этот «угол» – как бы кусочек улицы, которая позже появится на диапозитивной проекции на заднике. Не какое‑нибудь историческое «место», а знакомый всем ленинградцам перекресток «У Пяти углов».

В спектакле, заключенном, казалось бы, в стенах квартиры, возникает уличное пространство, подготовленное этими двумя «углами». И очередь у булочной силуэтами своих зонтиков на фоне бледно‑желтой проекции в прямом желтоватом рассеянном свете напоминает воздушное пространство на полотнах импрессионистов. С этим светом гармонируют и голос Е. Копеляна, дающий некоторые временные обозначения, и музыка Шопена и Перселла. А в другом конце сцены, как только появится угол улицы, – осветится угол прихожей полежаевской квартиры с круглым столиком красного дерева, со старинным стеклянным кувшином для воды, с телефоном на стене, с лампой на бронзовой штанге. Все это тоже подлинное.

Он появился. Приехал неожиданно из Стокгольма, хотя ждали его много дней. Оказывается, махнул в Лондон, Кембридж, читал там лекцию, потом кружным путем, в объезд фронтов мировой войны, домой.

У Блока есть: музыка «старых русских семей». Всю жизнь прожила Мария Львовна с Дмитрием Илларионовичем, она участник его жизни и трудов. Музыка старых русских семей – ее создавали женщины, подобные Марии Львовне. Она едва слышный, кажется, совсем пропадающий аккомпанемент, но она и ведущая мелодия в этой музыке. Только для нее Дмитрий Илларионович остался тем Димой, что был в двадцать пять, когда они познакомились. Он тогда бредил Писаревым, хотел принести народу немедленную пользу, был полон мальчишества, увлекался всяческими проделками, любительскими спектаклями, о, у него был актерский талант! Он и теперь любит ее разыгрывать. Вот, не велел входить в комнату, чтобы предстать перед ней в средневековой мантии, такой, какую носил сам Ньютон. А в другой раз: «Муся, кажется, телефон?» Она обернулась, а он – в салатницу ложкой. Если говорить серьезно, Мария Львовна знает, когда он хочет подшутить, и мило подыгрывает ему – ведь он так доволен, когда ему удается маленький розыгрыш, у него такое веселое лицо. А у нее такие счастливые глаза – так и светится вся.

Музыка старых русских семей. У нее есть и героические, хотя и столь же тихие, аккорды. Мария Львовна переписывает статьи своему мужу. Она его первая читательница. Переписывает она и ту знаменитую статью, в которой старый ученый заявил всему миру, что он на стороне революции рабочих, солдат и крестьян. Это было сенсацией. Разорвалось, точно граната. Там, где еще вчера был тесный общественный круг его ученых коллег, образовалась пустота. Какой поворот! Какой неслыханный поворот! Сенсация? Граната? Поворот? Для всех, кроме Марии Львовны. Она переписывает статью, но для нее ее содержание столь естественно – это же выношенные Димины мысли! Она всю жизнь их знала, что же тут удивительного. Дима не может отвернуться от народа. По реакции Марии Львовны (никакой реакции!) на статью мы и убеждаемся более, чем по какому‑либо иному эпизоду спектакля, сколь закономерно политическое решение Полежаева.

Марию Львовну Полежаеву играет Эмма Попова. Это, наверное, одна из самых тихих, но и самых блистательных ее удач.

А детей у них не было. Может быть, был сын, умер, память о нем – незакрывшаяся рана. Теперь – одинокие старики. Поэтому так привязались к любимым ученикам профессора Викентию и Михаилу. Оба влюблены в учителя, его жизнь считают образцом. Викентий, правда, смотрит на Дмитрия Илларионовича немножечко снизу вверх – не забывает, что он рядом с великим ученым, не устает радостно удивляться этому. Старается все запечатлеть на бумаге и в памяти, даже записки ведет. Это повышенная готовность воспринять, всегда приготовленный к «записи» внутренний слух, пиетет, которым окружает Викентий учителя, раздражают Полежаева, рационалиста, работягу и скептика. А уж взгляд на него, как на икону от науки, куда как претит профессору. Но Викентий – правая рука, вернее, он всегда под рукой, в лаборатории, на лекциях, дома – он давно уже член семьи, он свой, способный, аккуратный чернорабочий науки. Таков Викентий Михайлович Воробьев в этом спектакле, в строе его образов, в игре М. Волкова. С мягкими движениями, негромким голосом, вечной исполнительностью. Человек, испытывающий огромное личное горе при виде общественного падения своего учителя, – так он и люди его круга восприняли статью профессора. Он приписывает ее возрасту, политическому инфантилизму Полежаева. Он считает, что профессор, поддержав эту странную, неизвестно откуда взявшуюся власть, этих явных «калифов на час», отторгает себя от всех честных и культурных русских людей. (Такое отношение к большевикам и их революции в первые исторические часы Октября было у большинства старой интеллигенции! Это следует подчеркнуть – у большинства. Если это забыть, трагический пафос последних месяцев жизни ученого Полежаева исчезнет. В спектакле произойдет та аберрация исторического зрения, которая характерна для многих постановок этой пьесы, где, в сущности, Полежаев не совершал никакого духовного подвига. Просто присоединялся к новой, явно победившей политической силе.)

У Викентия ценности устоялись. Он не задает вопросов. Переступить через себя, свое время, корпорацию – не может. Сердце его разрывается. В момент ухода от учителя он падает перед ним на колени, признается ему в неизбывной любви. Это драма Викентия Воробьева. И то, что театр показал ее, – свидетельство серьезности его мышления. И не такие люди, как Викентий, пережили драму конца, драму разрыва. На спектакле думаешь о судьбах иных, о Шаляпине, о Бунине, о Рахманинове, о Коровине.

Второй любимый ученик профессора, Миша Бочаров, напротив, душа романтическая и в науку влюблен, как романтик. Если жизненный путь Воробьева, не случись революции, – от Университетской набережной до Большого проспекта, то Мишу Бочарова больше представляешь в экспедициях, в поисках неведомых растений, на Камчатке, на Гавайях, в Африке и в Южной Америке. Как Вавилова. Но пришла революция, его революция, он ее готовил, и Миша стал комиссаром. А в доме учителя он тот же, что и был, мягкий, негромкий, нежный – недаром его из двух учеников больше любит Мария Львовна, хотя и скрывает это. Вообще Миша – сердечная слабость стариков, а когда наступили тяжелые времена и жизнь переменилась, он стал в их семье как бы живой гарантией нравственных начал новой власти, ее высоких намерений. Миша Бочаров сродни Луначарскому, Семашко, Бонч‑Бруевичу, Красину, Чичерину и многим другим русским интеллигентам‑большевикам. Это они обеспечили интеллектуальное превосходств молодого Советского правительства над правительствами старых европейских держав.

А здесь, в этом доме, Миша – мальчик, в глазах его, когда он смотрит на стариков, счастье и гордость за них. Таков Михаил Бочаров в исполнении О. Басилашвили.

Ученики чем‑то похожи, недаром это ученики одного учителя. Они вежливы друг с другом, корректны, были друзьями, пока Миша не ушел в «политику», а Викентий должен был это скрывать от профессора. В доме они на одной доске. И если с Викентием профессор чаще работает, а Мишу больше любит Мария Львовна, то эти душевные обстоятельства стараются не подчеркивать. Ученики и сами это понимают, у них между собой непросто. И ревность, и борьба за первенство, но все это скрыто воспитанностью и растворено в том особом климате полежаевского дома, когда люди, попадающие в него, раскрываются всем лучшим, что заложено в них природой.

Как это сделано?

Как конкретно тридцатипятилетний артист Сергей Юрский играет семидесятипятилетнего ученого, легко и свободно убеждая зрителя? В чем заключено его мастерство?

К своим недостаткам – следствиям постоянной сосредоточенности, воспринимаемой несведующими как рассеянность, – такие старики не относятся как к достоинствам. И если они и присоединяются к вечным подтруниваниям над собой, то не потому, что обожают свои милые «чудачества», а потому, что им присущ юмор. И еще потому, что такое присоединение – защитная реакция. Когда жена профессора Мария Львовна, которую вот уже полвека он называет Мусей, удивилась его появлению – ведь он, как всегда, забыл, ключ, – он стал доказывать ей, что, напротив, ключа он не забывал и вошел в свою квартиру именно при помощи ключа. Ключ и в самом деле оказался в дверях, и Дмитрий Илларионович, Дима, как вот уже полвека называет его Мария Львовна, торжествующе указал на это обстоятельство. И тотчас забыл о нем, как забыл и о том, что ключа у него все‑таки не было, что, уезжал в Стокгольм получать международную премию, он, по обыкновению, забыл его в дверях, но дворник, который сейчас тащил его саквояж, знавший своего жильца в некоторых его чертах не хуже, чем его знала Мария Львовна, ключ принес и дверь открыл.

Но важно совсем не то, что Сергей Юрский точно сыграл всю гамму «переживаний» вокруг ключа, показав знание психологии такой забывчивости, а не ее примелькавшуюся театральную эксцентричность. Важно, что в поведении профессора он подчеркнул (впрочем, он ничего не подчеркивал – это шло у него единым мотивом!) иное. Такие люди, как ученый Полежаев, устоявшиеся характером, занятые интенсивной умственной деятельностью, обладают на первый взгляд странной способностью мгновенно забывать последовательность и приметы своих обычных бытовых действий. Например, войдя в квартиру, профессор уже не мог вспомнить, как конкретно он в нее вошел. Это действие было для него давно прошедшим. От этих впечатлений «подножного» бытия мозг его освобождался мгновенно, выбрасывая их как шлак жизни. Все эти «кто в чем был одет», «кто где стоял», «кто вошел первым», «кто у кого прикурил» и масса еще вещей, которые люди другого склада помнят десятилетиями, для него не существовали. Он жил главным.

Канва поведения, психологическая структура его были взяты артистом точно, с уверенным знанием, как само собой разумеющееся. Артист брал нас в плен характерности, чтобы мы поскорее забыли о ней. Он давал нам приманку возраста, делая это в четко обозначенные периоды спектакля. Причем в каждом следующем таком периоде Полежаев представал перед зрителями физически немощнее, нежели в предыдущем. Силы его угасали, он старел на наших глазах. Но в других больших пластах спектакля, между «периодами старости», Полежаев жил нараставшей в нем энергией мысли, и если бы взглянуть на эту «чересполосицу» со стороны (но в том‑то и мастерство артиста, что он не давал нам возможности взглянуть со стороны, точно выстроив всю роль), так вот, если бы все‑таки взглянуть со стороны, можно с изумлением обнаружить, что в этих больших пластах жизни артист никакой старости вообще не играл. Это как в кинематографе – иллюзия движения на экране создается оттого, что при скорости в двадцать четыре кадра в секунду короткие неподвижные состояния человеческий глаз не замечает.

Два тридцатипятилетних артиста с паузой в тридцать три года сыграли семидесятипятилетнего ученого.

Н.Черкасов показал образец виртуозной характерности, граничащей с чудом. Его сильный эксцентрический талант дал решающие краски его Полежаеву.

С.Юрский играет в спектакле другого времени, иного жанра, он отказывается от эксцентрики (при общеизвестном его эксцентрическом даровании). Характерность – это знание, способ, не более.

Голова Полежаева (именно голова – не лицо только) напоминает Карпинского, Баха, Зелинского – русских ученых известной плеяды. На лице его блеклая старческая кожа. Лицо неподвижно, порой напоминает маску. Мимика ушла в глаза. Энергический жест, порывистый шаг, но его внутреннему ритму присущи спокойствие, экономность. Он всегда собран, этот Полежаев, не мельтешится. Стоит прямо. Отличная стариковская спина. В ней порода, достоинство. Острые колени, когда сидит на стремянке. Иногда он массирует руки. Артист точно знает, когда такие старики прибегают к этому способу, как долго массируют. У него тонкие пальцы и изящные движения. Взгляните, как он держит ножик для фруктов, хотя чистит им картофель. Блестящий французский язык. Звучное латинское произношение. Он знает: старые люди науки, переходя на латынь, любовались ею. В их механической памяти жили педанты и энтузиасты‑латинисты гимназий. Он воспитанный человек, профессор Полежаев. Такие слова, как «спасибо», «благодарю вас», «извините», «извинитесь за меня», он произносит часто, и артист никогда не пробрасывает их, это не некие междометия, а каркас человеческих отношений. Можно себе представить, как он подает пальто уходящему гостю в передней, как здоровается, как прощается. Актер точно фиксирует рабочие состояния ученого – они могут наступить у него и не в кабинете, а среди людей, в обществе, на улице. Тогда профессор уходит в свои мысли, отключается от окружающего. Возникает особая пластика неподвижности. Абсолютной неподвижности. Он думает. Мы это видим. Полежаев у Юрского в той или иной мере всегда обращен в себя.

Известно, роль неделима. Образ, создаваемый актером, может быть анатомирован лишь условно. Однако, право, небесполезно присмотреться к осмысленному мастерству.

А там, в парадном – шпик, филер. Он заметил Бочарова, как тот входил, и теперь сторожит. Полежаевы не спрашивают Мишу, чем он, кроме слушания лекций, занимался. Та сфера – не их, но коль скоро Миша там, значит, так надо. В этом доме человека привыкли оценивать безошибочным нравственным чутьем.

Нравственная высота Миши в этом доме вне подозрений, его политическая борьба вызывает безмолвное уважение.

А в парадном – шпик, филер…

Это ужасно. Мерзко, грязно, это оскорбительно, наконец. Полежаевы не могут относиться к шпику, как молодые конспираторы, как к шахматной фигуре, как к обычному противнику.

В парадном шпик… Ах, как это унизительно! И что бы они ни делали, о чем бы ни говорили, они не могут от этого отделаться. Присутствие там, внизу, в парадном этой фигуры явственно на сцене. Он там, там! Каждого вошедшего будут молчаливо спрашивать: вы видели? Да! Стоит? Оно еще там?

Право же, для таких людей, как Полажаевы, вырождение царской семьи, всего российского самодержавия и присутствие маленького плюгавого шпика в своем парадном – явления равнозначные. Режим безнравствен. А безнравственный режим не может спасти Россию, быть признан народом. Министры отклонили его, Полежаева, проект создания Ботанической академии. Что ж, логично! Чего еще ждать от власти, которая держит в его парадном это?

А Мишу надо пригреть, надо прежде всего узнать, не за кого он – это, если сочтет нужным, он сам расскажет, – а есть ли ему где ночевать, и сразу же предложить ему ночлег, чтобы, не дай бог, он не подумал, что это там, внизу, может хоть на йоту переменить их мысли и поступки.

Это даже не героизм обыденной жизни. Просто полное презрение Полежаевых к тому, что они считают безнравственным. Для них существует лишь одна линия поведения.

Все, что с Радищева начиная, осмысливала, обговаривала передовая Россия и не раз пыталась приблизить, платя за это гибелью лучших умов, кровью самых смелых сердец, свершается.

У исторических катаклизмов своя обыденность, пассажиры, городских трамваев могут их и в самом деле не заметить. Но Полежаев наделен редчайшим даром независимого мышления, у этого Полежаева независимость духовной жизни стала пламенной страстью, потребностью, наконец, привычкой. (Эйнштейн однажды сказал: став взрослым, я не переставал задавать себе детские вопросы, в то время как другие считали это уже неприличным. Так я пришел к теории относительности.)

Полежаев не терпит ни расхожих мнений, ни решений, принятых за него другими. Он думает сам. Кроме высокого дара независимости мышления, как ученый, он обладает еще способностью к обобщению всего происходящего, будь это даже не стоящий внимания факт. Его уму присущ историзм.

И он приходит к мысли, что нынешние события и есть материализация понятия «народ», того понятия, которым целое столетие жила русская интеллигенция.

Ни в ком из людей спектакля так не светится, так не фосфоресцирует эта мысль, как в нем, в старом, семидесятипятилетнем ученом. И как мысль главную, дорогую ему, он ее не высказывает. Он ею руководствуется.

Стоит только вслушаться а интонацию двух сцен, как эта совершающаяся в старике духовная работа становится наглядной.

Он провожал черной лестницей Мишу, думал спасти его от шпика. И не спас. Мишу забрали. На его глазах забрали. И, что самое невыносимое, самая мерзость и есть, – на улице! Соблюли приличие, не ворвались в квартиру известного ученого. В полицейском управлении приказали: берите на улице.

Наступил 1917‑й.

И новая власть врывается в квартиру! Не посмотрев на то, что это квартира знаменитого ученого. Правда, матросу потом попало за незаконное производство обыска, но могло и не попасть. И не в этом дело, можно было этой авторской «подушечки» и не подкладывать. Шла революция. Петроград голодал. Искали хлеб.

Да, этот Полежаев не в восторге от обыска (а приходилось видеть спектакли, где старый ученый лил по этому поводу чуть ли не слезы радости!). Ему отвратителен обыск. Радости он не испытывает. И ни в какие умилительные контакты с обыскивающими не вступает. Он из тех великих русских интеллигентов, которые, любя народ, не умели заискивать перед ним. И не хотели. Они были адептами святой идеи – поднять народ до себя. Пришедшие с обыском почувствовали, что хозяин квартиры необычен. Духовная сила, излучавшаяся этим стариком, все расставила по местам. Перед матросом был не крупный чин – крупная личность. Матрос это понял сразу и зауважал старика. Обыск между тем продолжался в своих обыденно неприглядных формах. Но между этими двумя людьми уже установился тот духовный контакт, что выше всякого братания. А запанибрата с матросом профессор в этом спектакле так и не стал.

Милая Мария Львовна, как всегда, восприняла мысли Дмитрия Илларионовича токами своего сердца. Остальные остались на уровне житейского явления. Так и должно было быть, потому что профессор крупнее всех. На десять голов выше! Присутствие человека огромного масштаба – вот что удалось в спектакле.

Они, все присутствующие здесь, переживали обыск. Это неприятно. Он переживал с ними. Но думал он примерно так: «Я всегда предвидел, что когда народ возьмет власть в свои руки, это будет совсем в неожиданных формах, совсем не так, как думали мы, прокуроры и адвокаты народа. Так оно и вышло».

Это писал А.Ф.Кони в письме к А.В.Луначарскому, отдавая себя на службу этому народу.

Да, эти люди не принимали бессвязные речи и грубость забитых мужиков за тот источник нравственного здоровья, к которому «интеллигентам припадать надо», дабы очиститься от скверны, но они и не шарахнулись от этих мужиков, когда, одетые в солдатские и матросские шинели, мужики вышли на улицы, нарушив все еще вчера существовавшие общественные границы и связи.

Он принял революцию, пошел с ней – таков итог его жизни. Он никому не разрешил продумать за себя свое поведение в дни исторического поворота. Если общее течение – настроения и поступки его ученых коллег – не совпадает с его решением, он пойдет против течения! Пойдет один, но пойдет. Мужество Полежаева не в том, что он присоединился к новому течению жизни – оно для него не гром с ясного неба, оно, это течение, давно им ожидалось, мужество Полежаева в том, что он пошел против старого течения, он решился на одиночество в том обществе, в котором прожил жизнь, это придало трагическую окраску концу его жизни. Но он пошел на это, ибо в нем живет лютеровское: «Здесь я стою и не могу иначе!»

Его все бросили, на именины никто не придет… огромная гулкая квартира… пустая вешалка… молчит телефон. Ворвались студенты, осудили, пристыженные – смолкли, испугавшись его непоколебимого чувства собственного достоинства, ощутив свою мелковатость рядом с ним. Потом был этот скандал с Викентием, с рукописью книги. Нет, как он мог! Издавать за границей, да нет, вообще решать за него, что делать с его книгой! Кто‑то другой решает за него – этого Полежаев пережить не может.

Потом Викентий упал на колени, каялся, кажется, потом ушел. Грустно: уходят люди, уходят люди…

Атмосфера сгущающегося одиночества к концу первого акта спектакля становится преобладающей. Она начинает физически давить на зрительный зал.

Вот все ушли. Все, все! Они одни с Мусей. «Я подарил себе одиночество!» – говорит Дима, сидя на другом конце накрытого большого стола. Но он еще не сдался. «Я принесу тебе шаль! – громко говорит он, почувствовав, что Марии Львовне зябко. – Не возражай, – кричит он, – не возражай, я принесу тебе шаль!». И слово «шаль» звучит, как слово «знамя». «Я держу свое знамя! Я никому не дам вырвать его из моих старых рук», – вот что звучит в этом крике.

А потом, когда сумерки поглотят их квартиру и настанет ночная тишина, совсем уж нестерпимая тишина, два старика сядут за рояль, и Дмитрий Илларионович, Дима, звонко, как сорок лет назад, изящно, с редкой музыкальностью запоет:

Le gгепаdiег е’tait bel hommе,

Наггivаit dе Nuгепberg.

Lе ргiпсеsse аггitаit de Rome –

Еt dе’barguаit du chemin d’fer…[[3]](#footnote-4)

Мажорные куплеты из «Мадемуазель Нитуш». И это станет последней, самой трагической нотой одиночества. И самой драматической сценой спектакля. В зрительном зале заплачут.

Потом тихо, открыв дверь своим ключом, войдет Миша. Старики примут его появление за знамение, поймут, что выстояли…

Как это сделано?

Какими средствами театр добивается изменения всей тональности текста произведения более чем тридцатилетней давности, в чем заключена его культура работы над пьесой?

Возьмите экземпляр 1937 года, когда написана была «Беспокойная старость», сравните его с экземпляром, по которому сегодня идет спектакль. Меняется время, меняемся мы… Становится нагляден необратимый процесс общественного мышления. БДТ не прокламировал новаторства в этой постановке. (Как и вообще его не прокламирует.) Но как изменилась пьеса! В ней совсем не много переписано, важно, а каких направлениях шла работа автора и театра.

Жанр будущего спектакля был определен Г.Товстоноговым как трагедия. Неторопливая внешне трагедия крупнейшего ума и характера. По мере того как понимание Полежаевым великого слома истории возрастает, понимание Полежаева людьми его круга катастрофически падает. Отсюда трагедия и житейского одиночества, и разрыва со своей средой.

Трагедия старости. Тело отказывает в момент, когда дух почувствовал возможность новой жизни, когда научные мечты могут осуществиться. А Дмитрию Илларионовичу, как и реальному прообразу его – Тимирязеву, так мало осталось жить.

Поэтому все, что не содействовало появлению трагедийного образа, а, напротив, «работало» на образ бодренького эксцентричного старичка, убиралось. Например, то, что могло способствовать прочтению пьесы зрителем как «отрицающей» интеллигенцию вообще. Если раньше ученик профессоре Воробьев был по преимуществу мелок и ничтожен, был «врагом», «разоблачался» еще до начала действия, то теперь театр рассматривал Воробьева как фигуру драматическую. Так в судьбе ученого зазвучал исполненный драматизма мотив потери людей. С другой стороны, была исключена сусальность в отношении профессора к матросу. Понимание матросом крупности, необыкновенности личности ученого теперь оказывалось важнее театру, нежели этакое «приседание» старого ученого перед представителем народа. Отношение матроса к профессору в спектакле БДТ, как оказалось, выше характеризует представителя революционного народа, нежели прежняя расстановка сил. И исторически правдивей.

Главное внимание в работе сосредоточилось, конечно, на фигуре Полежаева. Надо было найти спокойное, мудрое выражение его трагедии. И его прозрения. Надо было сделать образ документальнее. Так появились в пьесе тексты подлинной статьи К. Тимирязева «Красное знамя» и других его произведений из книги «Наука и демократия», первого тома собрания сочинений. Перед уходящим на фронт отрядом ученый произносит теперь новую речь, фразеология и смысл ее усложнились.

Еще изменение, едва ли не важнейшее для внутреннего ритма существования ученого в спектакле. Раньше он заканчивал свою книгу на глазах зрителя. Теперь он завершил ее до начала пьесы и живет в часы раздумий, как бы «подводя итоги», но революция возбуждает в нем мысли о будущем.

Появились новые реплики, слова, повороты сцен. Вот пример. Матрос стрелял в спекулянта. Полежаев не восхищается этим, как прежде, а тяжело говорит: «Страшное время, голодное время…» Вот деталь: в старом тексте профессор подходил к телефону (это было в день его одиноких именин), брал трубку: «Не работает…». Но страшнее одиночество, когда телефон работает, а никто не звонит. И частица «не» убрана.

В драматическом споре с Воробьевым, где дается политическая оценка происходящего, Полежаев бросает теперь своему ученику реплику, выражающую его душевное состояние и одновременно его кредо: «Не суетитесь перед историей!» – вот как это звучит, – слушайте музыку ее, слышите?

Вся жизнь Полежаева логично привела его к новому пониманию происходящих событий. Это понимание он выразил в своей статье. Какой она будет, зритель еще не знает, но она не внезапный шок, а последняя точка в книге мыслей, его собственных мыслей, Но это и высшая точка его личной трагедии. И новая сцена. Под инфернальные выкрики в его адрес (в странном, нереальном свете – в спектакле) одинокий ученый идет длинной и узкой дорогой… в пустоте. Начальные выкрики газетчиков превращаются в заклинания, в заклятья. Может быть, этот зловещий хор звучит лишь в его мыслях. Эпизод – «наплыв» современного кинематографа. Театральная реальность возвращается, лишь когда Дмитрий Илларионович, желая успокоить Марию Львовну, разыгрывает ее из‑за дверей квартиры и, смешно копируя не то крики газетчиков, не то произношение петербургской сплетницы, произносит: «Профессор‑шпион!»

Столь же естественны, в духе современного историко‑документального театра, изменения, внесенные в сцену разговора профессора Д. И. Полежаева с Председателем Совнаркома В. И. Лениным. У разговора теперь иная функция, он стал деловым. Предсовнаркома сообщает ученому, что его проект Ботанической академии утвержден. Финал стал исторически достоверным: звучат слова письма В. И. Ленина к К. А. Тимирязеву. И, наконец, следующий за телефонным разговором поступок ученого теперь более оправдан психологически. Полежаев решает подарить Ленину первый экземпляр своей книги. «Как ты думаешь, – обращается Дмитрий Илларионович к Марии Львовне, – это не будет нескромно, ведь мы теперь знакомы?»

Состоялся разговор двух истинных интеллигентов, и это полежаевское Ленину в трубку: «Обязательно надо повидаться» – придало ему ту поэзию непридуманности, которой ему порой недоставало.

Что же было руководящей идеей в такой работе над пьесой? Раньше всего – позиция. Второе – непременное желание создать настоящее произведение искусства, которое не уронило бы репутации театра.

Работа БДТ над «Беспокойной старостью» поучительна. Взяв старую пьесу, которая по справедливости причислена к советской классике, театр отнесся к ее постановке с редкостной серьезностью. Создан спектакль сдержанный, элегантно «старомодный», гармоничный. Спектакль, в котором определенность и ясность общественной мысли, взгляда на историю на день сегодняшний неразрывно соединены с художественностью.

1. С. Михалков. Доживем до понедельника. «Правда». 23 марта 1974. [↑](#footnote-ref-2)
2. Танцуем большой круг! [↑](#footnote-ref-3)
3. Был гренадер мужчина‑прима.

Из Нюренберга ехал он.

Княгиня только что из Рима –

И вот на станции вагон… [↑](#footnote-ref-4)