

Вадим ЩЕРБАКОВ

НЕНУЖНАЯ ПЬЕСА

–Что ты дурак теперь узнает вся Москва. Причём дурак старый, ворчливый и совершенно отсталый. Брюзга и ретроград! – Так думал я всякий раз, как собирался описать свои впечатления от спектакля театра «Современник» по мотивам комедии Грибоедова. Разумнее, конечно же, было бы промолчать. Однако и моё мнение зачем-то непременно понадобилось редактору «Вопросов театра». Что ж, получите...

Над загадками «Горя от ума» трудились в позапрошлом веке Пушкин, Белинский, Григорьев, Гончаров и множество менее могучих дарований, каждое из которых легко оставило бы за флагом сегодняшних витий. Театр реагировал на эти труды чаще с меньшим, чем с большим вниманием, но частым повторением сценических реализаций все-таки накапливал прецеденты ответов. Самая репертуарная пьеса! Она почти не сходит с обеих Императорских сцен. Многие дарования начинают в ней свою карьеру Петрушкой, а заканчивают князем Тугоуховским. Провинциальные антрепренеры составляют свои труппы, пользуясь ею, как шаблоном: расходятся все роли «Горя» – значит, полный комплект. Тысячи любителей пробовали в ней свои силы. Иногда из них получались актеры (Репетиловым впервые взошел на подмостки гимназист Мейерхольд, например), чаще – заинтересованные, можно даже сказать, профессиональные зрители.

В XX веке к пьесе Грибоедова обращались реже. Однако каждая попытка интерпретации «Горя» театрами, обладающими своей художественной идеей, становилась событием. Для Немировича-Данченко, Мейерхольда и Товстоногова выбор первой комедии русского репертуара носил принципиальный характер. Их трактовки комедии имели прямое отношение к переживанию и осознанию современной им действительности, а не только к театральной традиции. Хотя и последняя была для них чрезвычайно важна. Великие спектакли создавались наследниками накопленных богатств, хорошо понимающими, какими сокровищами они владеют. Их ответы на загадки «Горя» включались в полемику века прошедшего, учитывали ее и предполагали, что их публике она так же известна.

Эти хрестоматийные примеры и тривиальные истины понадобились мне не ради желания продемонстрировать кое-какую образованность. Просто ситуация со спектаклем «Современника» до смешного противоположна вышепоименованным.

Комедия Грибоедова вполне вписывается в стремление театра иметь на своей сцене произведения из школьной программы. Не важно, какие именно. Лишь бы разыграны они были наименее хрестоматийным образом. Это создает впечатление случайности выбора пьесы. Почему, к примеру, не перелицевать Алексансергеича нашего, Грибоедова?! Режиссера Римаса Туминаса и театр как будто не тревожили ни традиция, ни тени гигантов XIX столетия с их умными версиями ответов на загадки комедии. Да и тех загадок-то не увидели они в «Горе от ума».

Сегодняшний отечественный театр вообще массово поворотился к былому своему величию задом. Ему, очевидно, надоело сравнивать себя с предшественниками. Не желая видеть разительные несоответствия масштаба, он просто перестал глядеться в зеркало прошлого. Он отказывается от тяжелого бремени наследия, избегая сопоставления величин дарований нынешнего и минувшего века. Этот побочный продукт памяти чрезмерно разросся в сознании актуальных режиссеров и вышел на первый план. А «у воды» оказалось самое ценное в наследии прошлого – глубина и размах постановки задач.

В результате деятелям сего дня стала не нужна история взлетов и падений русского сценического искусства, его изрезанный ландшафт, где на вершинах дуют ледяные ветры, а в провалах пляшут мертвецы. Они предпочитают



видеть мир современного театра средневропейской равниной, на которой куда как проще насыпать свой небольшой холмик.

Конечно, есть исключения из этого правила. Однако общая тенденция, по-моему, именно такова.

Отринув пыльные загадки, постановщик «Горя» Римас Туминас отказался и от Чацкого-протестанта. Протесты нынче не в моде (слава Богу, и Оресты пока еще не очень ко двору). Сейчас торжествует личный интерес, парадоксальным образом сплавленный с единением в словесном бичевании внешнего врага. Это теперь единственная форма общественного мнения, которое во всех остальных аспектах утратило какую-либо действенность.

Его Чацкий очень молод и влюблен буквально до слез. Он много бегаёт по сцене, энергично взламывает воображаемую дверь софийной комнаты, кипятится поминутно, но при всей эдакой активности вылетает после спектакля из памяти тут же. Я абсолютно не помню, как – с каким смыслом – он произносит свои монологи, не понимаю, что – кроме желания обладать Софьей – он играет.

Такой Чацкий вступает в неизбежные противоречия с написанным для него Грибоедовым текстом. Да если бы он один! Что изображают Софья, Лиза и Скалозуб – понять лично я совершенно не в силах.

Самое сильное в актерском отношении место спектакля – Фамусов Сергея Гармаша. Только в его работе – да и то отдельными вспышками – начинает проступать замысел. Он с наслаждением хулиганит, исполняя действенные аттракционы, раскрашивает и перетолковывает текст. Вместо привычного вельможи его Фамусов совершенно неожиданно предстает самодуром и мильёнщиком Хлыновым из «Горячего сердца»! Плевать он хотел на мнения «света». Разыграв финальный скандал и выперев с его помощью надоедливый Чацкий из дому, они с дочкой мирно покуривают и наслаждаются предвкушением того, «что будет говорить княгиня Марья Алексевна». Их это... забавляет!

Спорили люди в позапрошлом веке о Фамусове: барин ли он природный, или чиновник, службою выбившийся в начальственное лицо? Как одному, так и другому автором данные

речи шли. Оба могли, к примеру, видеть в книгах источник разврата. Этот купец с уголовным прошлым, каким живописуют его Туминас и Гармаш, посреди разврата живет и ничуть того не стесняется. Режиссер дает актеру в руки мясницкий топор, которым тот лихо отрубает от какой-то книжки лишние части. Гармаш делает это смачно, но без ненависти – просто предлагает тем, кого подобный вопрос почему-то тревожит, способ решения проблемы.

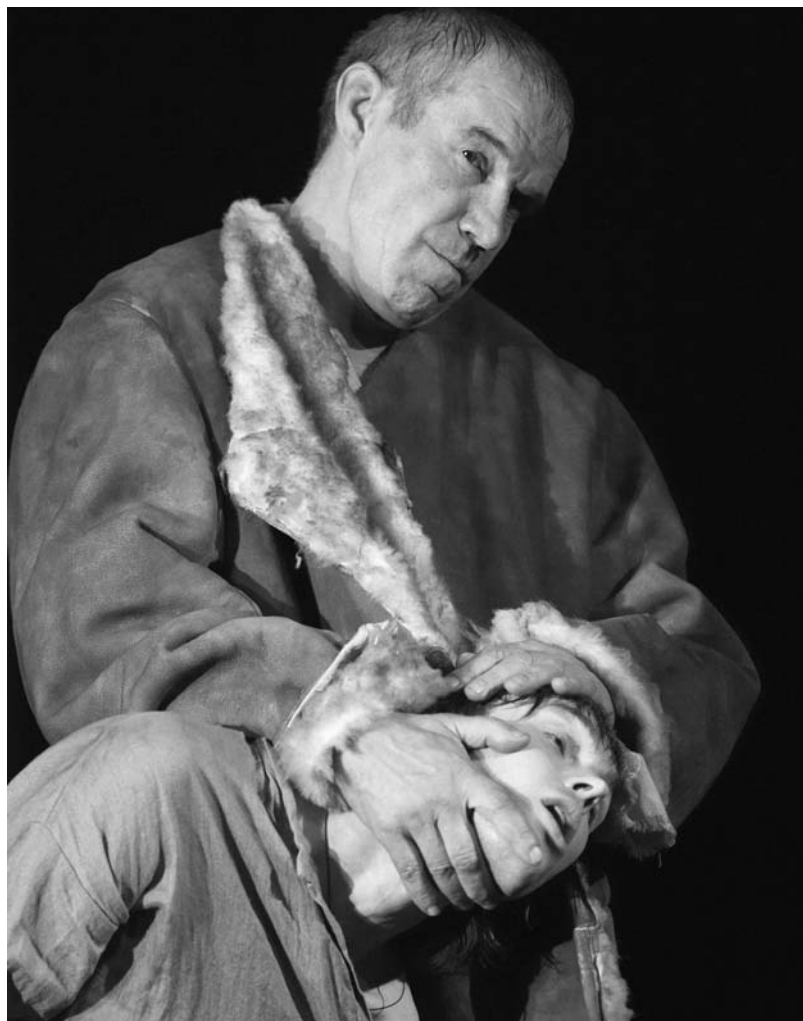
Описанные моменты замечательны! Через них, повторю, можно разглядеть замысел спектакля. Но это только проблески, которые обидно гаснут под спудом никак не обработанных слов. Элегантная и емкая поэзия Грибоедова превращается в глыбы «дикого мяса». Как и его товарищам, Гармашу, кажется, тоже мешают слова. Нет, актер, конечно же, умеет с ними работать. И делает это много лучше остальных исполнителей «Горя». А все-таки тебя не покидает ощущение, что Гармаш тяжело продирается сквозь непролазный бурелом слов.

Со временем (много позже окончания спектакля) понимаешь: слова Грибоедова мешают не актеру, а его Фамусову. Они не подходят тому образу, который ими с режиссером придуман.

Таково свойство этого зрелища, похожего на плохо пропеченный пирог. Требуется время, чтобы улеглось раздражение от увиденного и услышанного, чтобы неясные мелкие ходы позабылись, и проступило главное – попытка увидеть людей, населяющих классическую комедию, сегодняшними глазами, найти им соответствия в современном московском обществе. Но эту доброкачественную начинку приходится мучительно выковыривать в клеклом тесте невнятицы.

Режиссер придумывает множество действенных трюков, каждый из которых сам по себе интересен, приковывает внимание зрителя. Однако последовательность аттракционов никак не складывается в единую, осмысленную монтажную фразу. Любое слово этого языка вроде бы понятно, а получается какая-то белиберда.

Вряд ли таков был замысел театра. Думается, так получилось от избытка ненужных, с точки зрения постановщика, слов автора комедии. Ведь именно текст Грибоедова и мешает понять смысл интерпретации. Несносные слова!



С. Гармаш – Фамусов,
Е. Павлов – Петрушка

Сцена из спектакля
«Горе от ума»

Действительно, эти хрестоматийные афоризмы совсем не подходят для современной Москвы и ее обитателей, какими их увидел режиссер. Понимаю! Он хочет всем нам дать по морде. Замечательно! Пьеса для того и написана. Но постановщик, думается мне, не знает, как сообразовать свое видение со словами комедии, которые – классика. И отступает в почтении перед хрестоматией, позволяя ей путать и актеров, и зрителей.

Особенно означенная коллизия становится очевидной в той части спектакля, которая у автора происходила в третьем акте. Здесь Туминас наконец решился. Речи гостей Фамусова почти

полностью вычеркнуты и заменены бессловесным действием. Собравшись, они первым делом припадают к истокам духовности и государственности. Образ оных явлен в виде кафельной печи, очертаниями напоминающей колокольню Ивана Великого. Процесс установления живой связи с корнями превращен в глум. К истокам гости припадают задницами, старательно отогревая их от укусов тяжелого климата. Затем сплоченная группа безмолвных хамов тупо смотрит примитивную пантомимическую иллюстрацию романа «Черная шаль», которой потчует их доморощенный актер Петрушка. С видимым напряжением исполняемый ритуал выхода «в свет» явно тяжел

для нынешних хозяев жизни. Они лишены речей, ибо стихи Грибоедова слишком хороши для них. Пришли, посмотрели аттракцион, поели и назад, туда, где можно расслабиться да поговорить на привычном матерке. Таков, кажется, взгляд постановщика на нынешнее московское общество.

Что ж, задумано хорошо. Пьеса ведь и писалась как пощечина в стихах. Это очень чувствовали современники, слова самиздатовских списков комедии жгли им щеки. Добиться подобных эмоций от сегодняшних зрителей – значит, выполнить волю автора. Если для этого надо выкинуть все его стихи, выкидывайте! Но такой радикализм оказался свыше сил театра.

Режиссер воспользовался подсказкой «Горя», а не собственно пьесой. Слова Грибоедова остались только словами. И почти похоронили замысел.

К сожалению, свои горсточки земли частенько бросает в эту яму и собственно театральный текст. Он дезориентирует зрителя. Туминас хочет показать нынешние московские нравы не как «дикое барство» даже, а в виде купеческого «темного царства». Однако его действенный рисунок не имеет точной привязки ко времени. Кажется, что нам толкуют, будто так было всегда.

Вроде бы постановщик так видит грибоедовскую дворянскую Москву. Первой реакцией публики на эту подмену (а у кого-то и единственной!) становится обида «славянофилов» и радостный гогот «западников» (термины, разумеется, условны и к своим историческим прототипам имеют малое отношение). В глазах зрителя театр бичует прошлое, не нанося урону его сегодняшнему комфортабельному мироощущению.

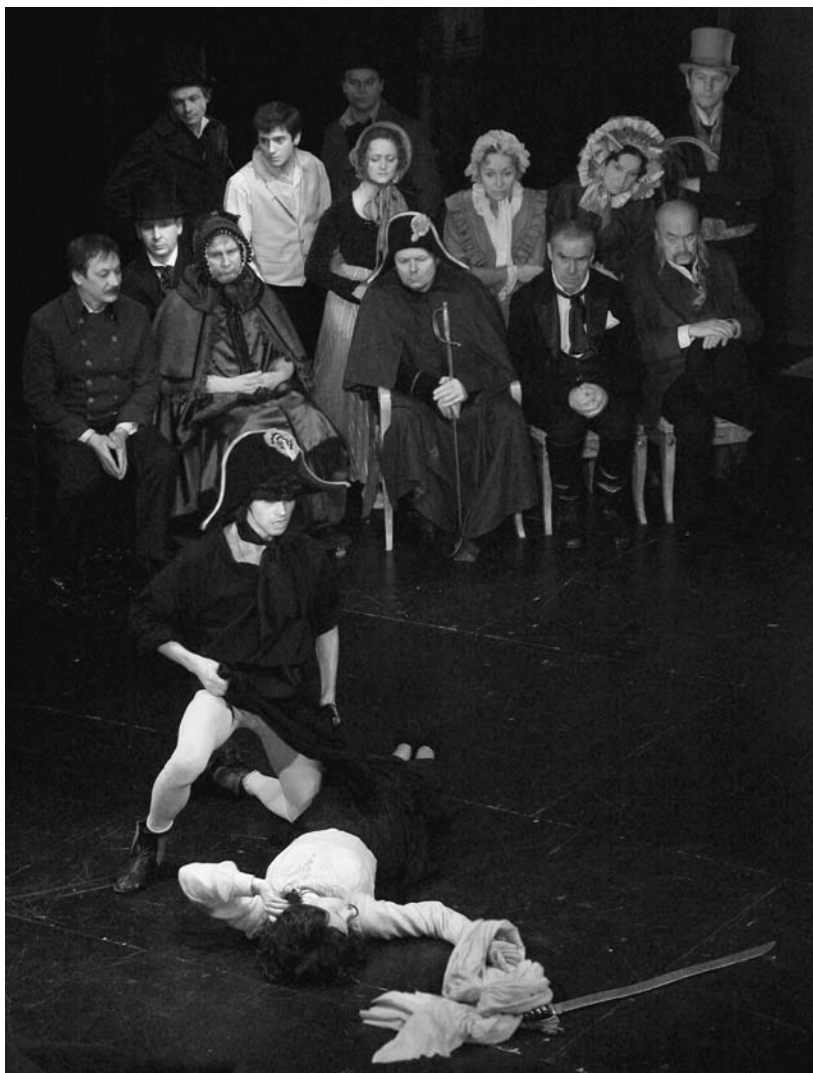
Это заблуждение, думается, является прямой расплатой за то, что постановщику «Горя» вовсе не понадобился быт комедии. Жизнь героев спектакля Туминаса проистекает в каком-то малопонятном пространстве, где кое-какие вещи зачем-то присутствуют, а некоторые без всякой внятной причины лишь обозначаются. Быт здесь условен и фантастичен. Его исторические приметы противоречивы, символика его ритуалов туманна. Вот Фамусов вроде бы обследует тело собственной дочери. По готовности, с которой Софья предоставляет себя на осмотр, видно, что процедура эта привычная и даже рутинная. Отец мнет ей грудь, залезает под юбку... Зачем? Что он там ищет, неужто пояс верности?





Упавшего в обморок Чацкого, кажется, моют или парят. Вместо мочалки (березового веника?) Фамусов вазюкает по его телу волосами Софьи и Лизы. В чем тут смысл? А главное – из какой это жизни играют? Прошлой? Новой? Метафорической? Может, оно и так, но только зритель совсем не понимает, какое сей сон имеет отношение к нему, к обстоятельствам его бытия.

А между тем, житейская укорененность персонажей «Горя» могла бы стать основой внятной интерпретации. Конечно, это отнюдь не



Сцены из спектакля
«Горе от ума»



единственный ход. Но минимум дважды в XX столетии он становился способом создания грандиозных спектаклей. Проблема исторического быта, который формирует героев комедии, взволновала как Художественный театр, так и Мейерхольда.

Немирович-Данченко делал ставку на правду органического течения этой давно канувшей в историю жизни. Правда подкупала зрителя, рождала доверие к показываемым героям и пробуждала искреннее сочувствие к переживаемым ими перипетиям. Театральная машина времени первоначально работала на умиление публики от показа подлинного быта предков. Того умиления, которое испытал Станиславский на устроенной Дягилевым выставке исторического портрета в Таврическом дворце. Там, взгляды в костюмы, мебель и лица на потемневших портретах, будущий Фамусов многое почерпнул, зарисовал и передал постановщику спектакля. Заставив зрителя поверить в правду текущей перед его глазами жизни, театр вовлекал его в оценку этой жизни, в борьбу с нею умного Чацкого за свою Софью. Может быть, впервые в сценической истории комедии режиссура и Качалов столь убедительно сумели соединить протестанта и влюбленного в Чацком, вывести одно качество из другого.

Условный театр Мейерхольда, как ни парадоксально, тоже интересовал показ ушедшего быта. Из него постановщик щедро черпал материал для сценических аттракционов, для той действенной подкладки, поверх которой Мастер располагал хрестоматийный текст Грибоедова. Мейерхольд ставил трагедию о столкновении романтика и идеалиста Чацкого с хамством фамусовской Москвы. Хамство, правда, трактовалось несколько непривычным для нашего сегодняшнего опыта образом. Этот лагерь был представлен здоровыми и красивыми вивёрами. Они даже учтивы, даже добры. Но в их среде нет места мысли и полету чувств. Там торжествует плоть.

По сути дела «Горе уму» оказывалось спектаклем не о столкновении интеллекта и дурачества, а о разнице между чувством и чувственностью. Чацкий путешествовал здесь по кругам ада – комнатам особняка Фамусова: «аванзала», «бильярдная», «тир», «танцкласс», «столовая» и т.д. сменяли друг друга. Все они,

кроме «библиотеки», где Чацкий читал с друзьями-декабристами вольнолюбивые стихи, были враждебны герою. Зато победительное хамство хозяев жизни посредством этого приема представало, как отлично устроенный, непоколебимый мир плотских удовольствий и барских затей.

Кое-каким идеям мейерхольдовского «Горя» замыслы Туминаса вроде бы близки. Но есть существенная разница: Мастеру пьеса не мешала. Он исходил из текста комедии – пускай дополненного вставками из всех существующих редакций и целиком придуманным прологом в кабачке. Туминас же не пожелал сообразовать вымышленных им персонажей с поэзией «Горя». И пьеса отомстила создателям спектакля.

Современный отечественный театр часто полагает, что классика безотказна. Она обладает высокохудожественным текстом, яркой системой образов, шлейфом толкований. Словом, она может сама за себя постоять. А если еще и похулиганить с ней, перевернуть что-нибудь вверх тормашками, так публика, точно, будет довольна.

Спору нет, в нынешней Москве появился зритель, который не знает даже хрестоматийных текстов. Готов смеяться шуткам Гоголя смехом первого прочтения. Интересуется, чем кончится схватка Варравина с Тарелкиным. Однако даже такой зритель идет на классику все-таки не из желания восполнить пробелы в образовании. Осознанно или нет, он идет, чтобы понять свою сегодняшнюю жизнь, чтобы обнаружить потрясающие параллели и соответствия в картинах минувшего и в собственном опыте. Он хочет понять, наконец, зачем театр берется ставить именно эту пьесу.

Нет, уверяю вас, господа режиссеры, классика очень отказна. Она даже беспощадна к тем, кто выбирает ее достаточно случайно. Она не прощает произвольного вчитывания в себя сценического действия. Ей непременно подавай вычитывания такового. И главное – классика требует ясного ответа на вопрос: что вам Гекуба? Почему вы сегодня взялись за это произведение? Только тогда ваш спектакль может стать чем-то иным, нежели просто освежением памяти публики.