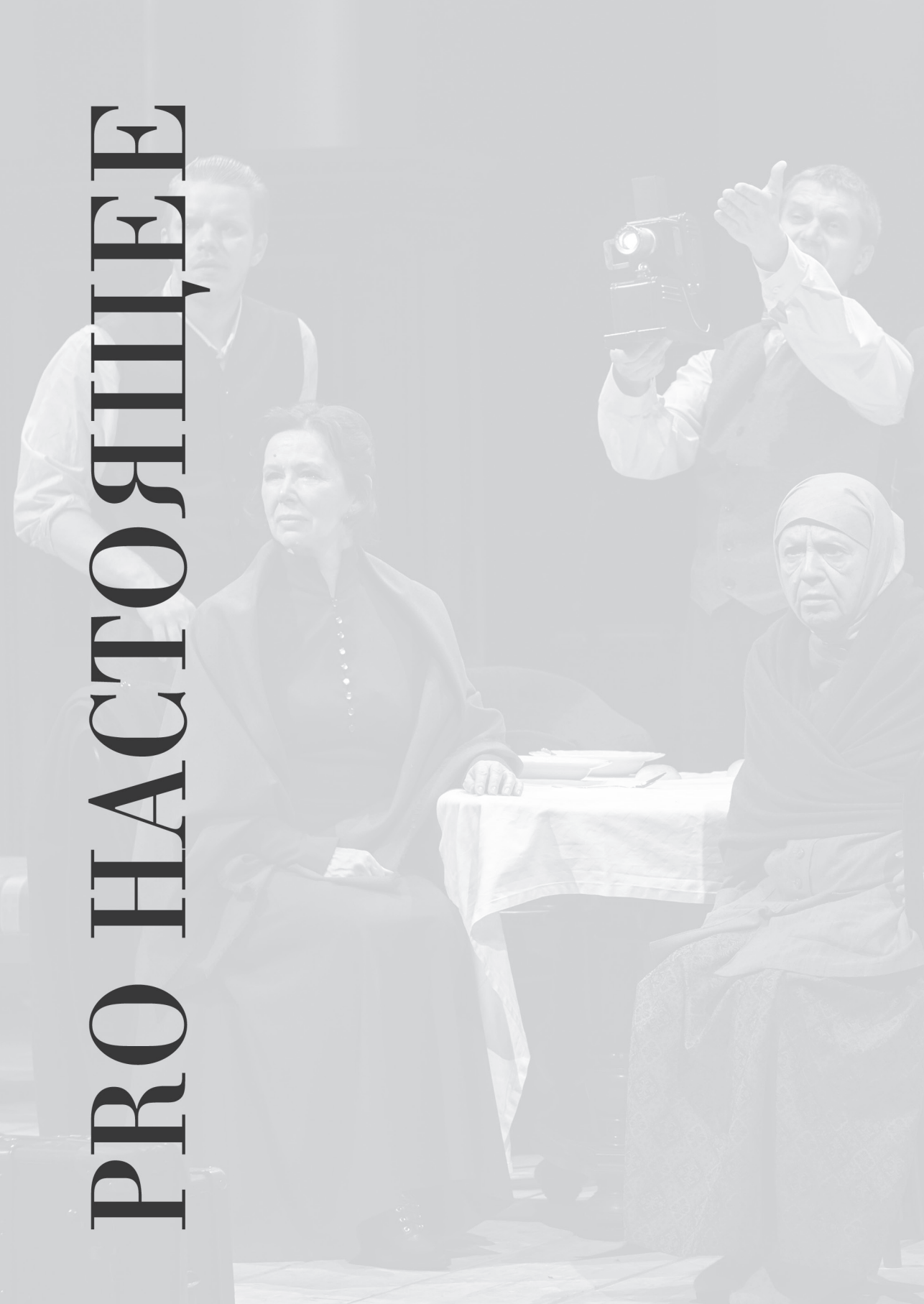


PRO HACTORILLE



Нина ШАЛИМОВА

О «РУССКОМ РОМАНЕ» И ПО ПОВОДУ ЕГО

Самое сильное впечатление от Ясной Поляны – место последнего упокоения Льва Толстого. Обложенный дерном и заросший травой вытянутый бугор на краю лесного оврага. Над ним высокое небо, вокруг деревья – и больше ничего. Тишина. Окружающий лес издавна называется «Старый заказ». Почти «Ветхий Завет». Да ведь и побег престарелого писателя из яснополянского дома принято воспринимать как «Уход». Именно так – с прописной буквы. Почти «Исход». Страшное величие. Подступиться невозможно. В своем «Русском романе» драматург Марюс Ивашквичюс и режиссер Миндаугас Карбаускис – подступились к теме со всей полнотой ответственности и нравственной серьезности.

...История мировой литературы знает разные романские формы: роман-обозрение и авантурный роман, роман рыцарский и аллегорический, готический и сентиментальный, нраво-описательный и плутовской, роман воспитания и роман путешествия, эпистолярный и приключенческий, психологический и любовный, исторический и социальный, философский и мифопоэтический. А есть еще русский роман, его нельзя «упаковать» ни в одну из известных жанровых конфигураций. Он, скорее, явление экзистенциального порядка, нежели феномен литературного стиля и стилистики. То, что в европейской культуре остается в границах литературы, в русской становится содержанием личного бытия. Это как-то чрезмерно, странно и почти непредставимо с точки зрения просвещенного европейца, как правило, тонко чувствующего грань между действительной жизнью и художественной реальностью («другой» по определению).

Литовскому автору «Русского романа» предстояло опосредовать «чужое» ровно настолько, чтобы оно перестало быть «чуждым». Марюс Ивашквичюс пошел тем же путем, что и его французский собрат по литературе Матей Вишнек, написавший пьесу «*La machine Tchekhov*». В ней к умирающему Чехову приходят его персонажи, не то проститься, не то поддержать своего автора в трудную минуту.

А сквозь катавасию длящихся диалогов, монологов, реплик неутомимо шагает Прохожий – чеховский «голодный россиянин», во времена оны проходивший мимо вишневого сада и по дороге заполучивший золотой от испуганных его появлением бар. В финале выясняется, что он не просто так болтается между отдельными сценами, а целенаправленно следует на станцию... Астапово. Ту самую, на которой простился с жизнью Лев Толстой, на которой начинается действие пьесы Ивашквичюса. Она тоже представляет собой живое, дышащее «варево» из текстов литературных и жизненных, и тоже посвящена судьбе писателя, данной в перспективе ее смертного завершения.

...События концентрируются на сюжетных скрещенных жизни и литературы: сцены яснополянского жителя-бытия сплетаются с эпизодами «Анны Карениной», отрывками из «Детства», фрагментами рассказа «Дьявол» и толстовского дневника. Реальные эпизоды толстовского семейного обихода смешиваются с бытийными реалиями сочиненных им персонажей. Композиция пьесы навеяна переключками двух романов. Романа жизни великого писателя, никем не сочиненного, но написанного самой жизнью, и придуманного им литературного романа, распространенного на жизнь. Отсюда выводится драматургическая формула писательской судьбы – текст как жизнь и жизнь как

текст; одно прорастает сквозь другое и сплетается так, что не разрежешь и не отделишь.

Вобрать в себя сложнейшее «романное» содержание и придать ему структурную точность – задача задач. Драматург с ней справился отлично. Действие начинается на станции Астапово, перекидывается в Ясную Поляну, заворачивает в имение Левина, задерживается в московском доме Щербацких, останавливается в петербургском особняке Карениных, возвращается на станцию и заканчивается в Ясной.

...Если учитывать опыт западной драматургии, то на память приходят: «После грехопадения» Миллера, «Въё карре» Уильямса, «Аркадия» Стоппарда, «Любовь в Крыму» Мрожека. Однако пьеса Ивашквичюса не производит впечатления переводной, в тексте не чувствуется подстрочника. Ее язык несет следы далекого прошлого, когда образованные русские и говорили, и мыслили, и чувствовали «членораздельно и сложносочиненно». Никакой упрощенной скороговорки, пустых словечек с выветрившимся содержанием и

натужных междометий в тексте нет. Речь персонажей в высшей степени органична. Им «удобно» выражать то, что с ними происходит, на языке драматурга. Их мысли и чувства точно оформлены в слова, которых ровно столько, сколько необходимо для полноты обрисовки образа. Речевое пространство оснащено сигнальными словами-концептами (железная дорога, дом, семья, дьявол, роман). Отдельные реплики звучат особенно объемно и просторно (к примеру, слова няньки о необходимости отапливать дом даже в отсутствие хозяев, чтобы из него не улетучилось живое тепло жизни). Культурность, ум, глубина, вкус, такт, мера – сущностные черты драматической поэтики, европейской по заданию и ракурсу рассмотрения основной темы.

Спектакль Карбауксиса органично прорастает из пьесы Ивашквичюса, и это едва ли не самое важное в нем. От европейской культуры

Сцена из спектакля.
Фото С. Петрова



в спектакле много, от русской природы – почти ничего. Можно считать, что в нем даже «слишком много культуры», как в музыке Моцарта «слишком много нот».

Оформление Сергея Бархина стильно до стерильности. Четыре высокие колонны, окутанные стылой сизовато-голубой подсветкой, идеальны по пропорциям и расстановке на заднем плане. Усадебная мебель новешенька, словно взята напрокат из музея дворянского быта. Кафельная печь белым-белешенька – ни пятнышка, ни следа использования. Светлый деревянный настил чистехонек, будто по нему не ступала нога человека, а положенные на него две гантели лежат строго симметрично. Новенький тираж очередного тома из «полного собрания сочинений» аккуратно складирован у правого портала сцены. Стог, покрытый рогожей, опрятен, как картинка в учебном пособии для желающих приобщиться к крестьянскому труду. Он кажется неуместным здесь: торчит нелепо рядом с колоннами и выбивается из общей красоты, нарушает стройность композиции. Не так ли еретик Толстой рушил цельность православного вероучения, анархист – покой государства, панморалист – самодовольную моральность высшего света, а писатель – европейскую норму романного жанра?

...Самого Толстого нет на сцене, но в спектакле его присутствие ощутимо, в первую очередь, благодаря графине Софье Андреевне Толстой, чья память доверху загружена воспоминаниями о совместной с ним жизни. Извивы действия подчиняются случайным, обрывочным ассоциациям главной героини, в растрепанной памяти которой всплывают картины и образы прошлого. В основе – ее «жажда что-то выудить из прорвы прожитой». Прожитой, но не отжитой и продолжающей свою томительную работу.

Поток воспоминаний Софьи Андреевны движет действие, организованное по ассоциативному принципу, и закольцовывает его. Все судьбы, так или иначе связанные с великим писателем, нашли свое завершение, только ее жизненный сюжет остался открытым. И, начиная спектакль, она обращается куда-то вверх,



Е. Симонова – Софья Толстая.
Фото С. Петрова

туда, куда ушел ее возлюбленный супруг, с требовательной мольбой: «Заверши меня».

...Пространство дымного и неуютного вокзала в начале спектакля обозначено стайкой присевших на чемоданы пассажиров, а в финале – толпой толстовцев, окруживших умирающего писателя, жадно ловящих и тут же записывающих его последние слова. В обоих случаях Софья Андреевна – на отшибе. Любимая жена, мать его детей, яснополянская экономка, верная подруга, а также секретарь, переписчик, корректор, литературный агент и издатель его сочинений – отринута всеми и предоставлена самой себе. Конец его жизни волнует всех,

финал ее судьбы – никого. От нее требуется одно: чтобы не путалась под ногами, не мешала великому писателю быть великим и, главное, не заявляла свои права на него. Как раз на это она не может согласиться и яростно доказывает, что она «не та вдова».

Роль Софьи Андреевны Евгения Симонова играет мужественно и сильно, с полным бесстрашием обнажая все душевные перипетии своей героини. Своей «настоящестью» она держит не только внимание зрителя, но и всю композицию спектакля, весь сценический сюжет. Она выносит с собой на сцену все 48 лет жизни, прожитых рядом и вместе с «Левушкой», а этот объем содержания могут вобрать в себя и выразить только большие актрисы. Текст ей дан глубокий, и она его глубоко воспринимает, точно понимает и с большой достоверностью выражает его смыслы. Опасные места, когда ее героиня впадает в истерику или находится в состоянии нервной взвинченности, играет на хорошем актерском покое. Не позволяет себе ни одной истеричной ноты, ни одного неоформленного, неряшливого жеста, ни одной рутинной интонации. Голосоведение, жестикация, походка, манеры – выверены и психологически точны. Стиль исполнения – внешняя простота без элементарности и внутренняя сложность без вычурности.

Графиня Толстая в этом спектакле – не страдальческая фигура, но борющаяся, ополчившаяся против всего мира в отстаивании своей правоты. Она бунтует, словно героиня Достоевского, не приемлющая существования «на таких насмешливых условиях» и готовая «возвратить билет». «Зависнув» между двумя реальностями, она силится понять, какая из них «реальней» – жизненная или литературная. Для нее очевидно, что счастливые Левин и Кити – это молодой Лев Николаевич и она. А опасно прелестная Анна Каренина – с кого списана? Грубовато обрисованная крестьянка, ставшая героиней «Дьявола», – это кто? Герой рассказа, даже после свадьбы испытывающий неодолимое влечение, – это тоже ее возлюбленный муж? Значит, теперь весь мир знает, что она – нежеланная и нелюбимая жена? Но ведь это не так, ее жизненный сюжет, открытый и

незавершенный, – другой, совсем другой. В доказательство она предъявляет зрителям свои воспоминания.

Иные из них теплы и печальны, как возвращение в родовое имение Константина Левина (Алексей Дякин): его встреча с добрейшей Агафьей Михайловной (Майя Полянская), ее мудрые и спокойные наставления.

Иные, как предсвадебное объяснение Левина с Кити (Вера Панфилова), милы невероятно: пишут мелом на ломберном столике, оба перепачкались в мелу, Кити смущенно обтирает его следы с рукавов и жилетки обретенного только что жениха. Наблюдающая за ними Софья Андреевна не удерживается от ласкового жеста и ободряет оробевшую невесту, поглаживая ее по щеке и отирая бегущие слезы (та, в свою очередь, с благодарной торопливостью делает то же самое).

Иные воспоминания, не вызывают у графини ничего, кроме досады. Таково увлечение графа Толстого простонародьем, параллельное воодушевлению Левина крестьянским трудом. Сцена косьбы в спектакле словно увидена недоверчивыми глазами Софьи Андреевны и соответствующим образом разыграна. Взгляд на трудовое братание барина с мужиками более чем скепичен и откровенно ироничен: чудит граф, выступающий на покос с дворянской шпагой вместо деревенской косы. Фигуры крестьян производят впечатление декоративных, картинных и картонных. Они не поют от души, а с повизгиванием голосят: «Во субботу день ненастный», не пляшут от полноты чувств, а подыгрывают баричу из угождения.

В переключке литературного героя с жизненным прототипом есть оттенок исторической правды, против которой театр не погрешил. Действительно, природный дворянин Левин косил, а граф Толстой пахал. Тонкость заключается в том, что, в отличие от покровских или яснополянских крестьян, оба могли не косить и не пахать, это была их добрая воля, свобода личного волеизъявления. Мужики же не могут не пахать или не косить – их жизнь заставляет, она на том построена. Они едят редьку с квасом без всякой идеи вегетарианства. Восторженное захлебывание Левина молоком

из кувшина отдает измышленным и в силу этого чрезмерно демонстративным народолюбием.

По контрасту с предыдущей сценой, в ожидающих страницах из «Анны Карениной» наблюдается красота мизансцен, почти балетная изысканность пластического рисунка, изломанная нервность движений, а сама Анна (Мириам Сехон) обликом и манерой держаться напоминает кинематографическую диву времен раннего немого кино. Возможно, так и было задумано: слишком литературно и чересчур театрально должно восприниматься Софьей Андреевной примирение двух Алексеев – Каренина (Сергей Удовик) и Вронского (Павел Пархоменко).

Горькое и сильное впечатление оставляет визит Софьи Андреевны к Аксинье, нейтральный по форме и оскорбительный по существу: нервные излияния барыни наталкиваются на туповатое равнодушие крестьянки. Унизительны распри графини с Чертковым. С его стороны – руки в карманы, наглое спокойствие тона, уверенность в том, что только ему введома истина, и вселенское презрение к непосвященным

в тайны толстовства, с ее – ответные истерические реакции, полные бессильного гнева. Татьяна Орлова, отлично исполняющая обе роли (Аксиньи и Черткова), вводит в спектакль «дьявольскую» тему. Благодаря ее исполнению, образ дьявола, не имеющий пола, то двоится, то сливается воедино.

К тому же «дьявол», как выяснилось в сцене освящения дома, везде и всюду: на кушетке, в книжном шкафу, у входа в кабинет. Сцена домашнего молебна разыграна усмешливо и с некоторым нажимом, почти в традициях натуральной школы. Священник (Сергей Удовик) обрисован с точной бытовой характерностью и мелочными подробностями поведения. Наверное, так и должен воспринимать православного священнослужителя человек европейской культуры – насмешливо, учёно, снисходительно. Но досадно, что метили в недалекого сельского батюшку, а попали в Софью

Сцена из спектакля.
В центре М. Сехон – Анна.
Фото Е. Бабской



Андреевну, несущую за ним миску со святой водой и машинально кропящую усадебную мебельровку. К тому же, по народной поговорке, «попов ругать – на то черти есть». Что-то здесь то ли надумано, то ли недодумано нашими просвещенными современниками.

С большим тактом играется сумасшедшее упрямство, с которым Софья Андреевна лежит на подмостках после ее побега из дома, не подаваясь ни на какие уговоры и ни в какую не желая вернуться. Но самая ранящая, кульминационная сцена – воспоминание о пережитом на станции Астапово. О том, как не смогла пробиться к умирающему. Вставала на цыпочки за склонившимися над одром спинами чужих людей, отходила от них и вновь подходила – в надежде свидеться напоследок, простить и проститься. Не довелось.

Честно говоря, после этой сцены, дополненной эпизодом семейного ужина (состоявшегося уже после жизни, в какой-то запредельной реальности), кажется лишним финальный выход Толстого-младшего (Алексей Сергеев) в зрительный зал. Затянутая и отчасти натужная «лекция» об отце с подробным изложением основных позиций доморощенной философии снимает драматическое напряжение и смещает фокус внимания с судьбы героини на вполне факультативное размышление о его незадачливых сыновьях.

Спектакль завершается тем, что Софья Андреевна в полном одиночестве сидит за столом и работает – перечитывает письмо сына, разбирает какие-то бумаги, что-то пишет. В чем искупление и оправдание ее терзаний? Может быть, в том, что умная, честная, искренняя Саша (Юлия Соломатина), активно защищавшая отцовский покой от материнских поползновений и не пустившая ее проститься с умирающим отцом, впоследствии пожалела об этом? Однако это осталось за пределами спектакля, кончившегося, по существу, ничем. Все разлетелось в прах, превратилось в ничто. Неужели и вся яснополянская жизнь, полная не только страха, стыда и страданий, но и любви, нежности, душевной близости, была прожита напрасно и никчемно? Так и прошла, не оставив следа ни в одной человеческой душе?

Конфликт народной природы и барской культуры в «Русском романе» заявлен четко и обозначен резко. Пожалуй, с большей отчетливостью, чем в предыдущей премьере Карбаускиса – толстовских «Плодах просвещения». Там сцены на кухне и господской прихожей были поданы относительно сдержанно. Здесь народные типы представлены принципиально отчужденными от русского европеизма, безнадежно закрытыми для любых культурных влияний. Экзистенциальный разворот темы, прихотливо сочетающий «общеевропейское» с «общерусским», по-настоящему драматичен. К тайне народной жизни, волновавшей Толстого, литовский режиссер не приблизился, но не преминул указать на ее отдельность и отдаленность от культурного типа и кода «русского европейца».

Постановка «Русского романа», этапная в режиссерском творчестве Миндаугаса Карбаускиса, наследует лучшие традиции сценического реализма и убеждает в том, что реализм – это пластичная, подвижная, открытая система, способная вбирать в себя художественные открытия других эстетических течений. Возможно, именно поэтому в нашей культуре он не пребывает отдельным существительным, а постоянно требует дополнительных прилагательных для своей расшифровки. Мы знаем реализм библейский, античный и ренессансный, критический и классический, психологический и экзистенциальный, а еще «сюрреализм» и «гиперреализм». В итоге он оказывается очень прочной и жизнеспособной художественной системой, способной к постоянному развитию и самообновлению. К такому же непрерывному обновлению он стремится и на сцене, порождая все новые и новые «изводы» реалистического типа театральности. «Русский роман», превосходно разыгранный артистами Театра им. Вл. Маяковского, – красноречивое тому подтверждение.