

Дмитрий Трубочкин

РИМАС ТУМИНАС

Московские
спектакли







РИМАС
ТУМИНАС

Московские
спектакли



Дмитрий Трубочкин

РИМАС
ТУМИНАС

Московские
спектакли

Москва
«Театралис»
2015

УДК 792.2(470-25)
ББК 85.334.3(2)6
Т 77

ISBN 978-5-902492-32-0



Издание Государственного академического
театра им. Евг. Вахтангова

Трубочкин Д.В.

Римас Туминас. Московские спектакли. - М.: Театралис, 2015. - 512 с.: ил.

В книге дается анализ московских постановок Римаса Туминаса, известного режиссера, художественного руководителя Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова. Автор исследования фокусирует внимание на средствах выразительности, художественном методе и философии замысла спектаклей.

Книга предназначена как для специалистов — искусствоведов, режиссеров, актеров, художников, — так и для всех любителей театрального искусства.

УДК 792.2(470-25)
ББК 85.334.3(2)6
Т 77

ISBN 978-5-902492-32-0

© Трубочкин Д.В., текст, 2015
© Государственный академический театр
им. Евг. Вахтангова, 2015
© Осенева А.Б., дизайн, 2015
© Издательство «Театралис», 2015

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя,— подробна.

Б. Пастернак



Вступление

В древности периоды человеческой жизни считали семилетиями: через каждое семилетие в человеке происходит необратимая качественная перемена. Наверное, не случайно должно было пройти два раза по семь лет с момента первой постановки Римаса Туминаса в Москве, семь лет с момента его вступления в должность художественного руководителя Театра имени Вахтангова, чтобы был выпущен один из самых значительных спектаклей современности — «Евгений Онегин», открылась Первая студия Вахтанговского театра и возник замысел этой книги.

Написать ее побудили меня несколько причин.

1) О Римасе Туминасе сказано и написано довольно много — и по-литовски и по-русски; он этого безусловно заслуживает как один из крупнейших театральных режиссеров современности. Пресса и телевидение относятся к нему с повышенным вниманием: Римас — желанный гость любой программы, театральные журналисты всегда рады возможности взять у него интервью. Недоставало пока только научного исследования о его спектаклях. Желание ввести феномен режиссера Туминаса в научный обиход — первая причина взяться за книгу.

2) В конце 2000-х московские театралы стали свидетелями судьбоносного совпадения творческого подъема и экономического успеха Театра имени Вахтангова. Это было связано с приходом Римаса Туминаса, взаимопониманием между ним и творческим коллективом и формированием профессиональной административной команды (с 2010 года директором театра является К. Крок).

Свой приход в Вахтанговский и успех общего дела Туминас называет просто: «судьба» (не «случай», а именно «судьба»), не стремясь искать ни достоинств, ни заслуг, ни знаков predeterminedности, ни тайных дорожек, что привели к этой встрече.

То, что театр с приходом Туминаса оживился, стало заметно и внутри, и снаружи. Внутри театра артисты в течение сезона репетируют самостоятельные работы (эскизы спектаклей или даже целые спектакли) буквально во всех углах. За год таких работ накапливается до 10 или 15: некоторые из них попадают в репертуар. Перед театром на улице спрашивают лишний билет на каждый спектакль, так что на Арбате вокруг театра по вечерам царит праздничное оживление. В самом конце сезона после завершающего спектакля актеры, по инициативе Туминаса, выходят к зрителям на улицу в сценических костюмах и прощаются с публикой на лето небольшой импровизированной программой на временной эстраде, которую сооружают специально на один вечер прямо напротив фасада театра.

Ярчайшее свидетельство «синергии» театра и его руководителя — спектакль «Евгений Онегин», который после премьеры 13 февраля 2013 года идет со все возрастающим успехом. Российские и зарубежные гастролы в сезоне 2013–2014 года всюду имели оглушительный успех. Впервые в истории престижного театрального фестиваля Линкольн-центра в Нью-Йорке «Евгений Онегин» включен в программу уже после завершения нью-йоркских гастролей 2014 года; его показ запланирован на 2015. Ради этого спектакля организаторы нарушили свое же правило включать в программу Линкольн-фестиваля только премьеры Нью-Йорка. В Москве же в конце августа 2014 года все билеты на «Евгения Онегина», включая самые дорогие, на сезон 2014–2015 годов распроданы. Вероятно, еще через некоторое время мы заговорим о феномене туминасовского «Евгения Онегина», и он войдет в список легендарных русских спектаклей XXI века. Судьбоносная встреча театрального коллектива и его руководителя заслуживает того, чтобы отметить ее книгой.

3) В первое десятилетие XXI века в столичных театрах федерального подчинения состоялось три важных назначения на должности художественных руководителей, изменивших творческий облик трех театров и вызвавших большую дискуссию. Каждое назначение имело следствием стремительный взлет уровня посещаемости и экономического успеха театра. В 2000 году на должность худрука

МХАТа был назначен О. Табаков, 2003 худруком Александринки стал В. Фокин, в 2007 Р. Туминас пришел в Вахтанговский. В театральных кругах до сих пор составляют «плюсы» и «минусы» вокруг этих трех событий. И все же, их кропотливый анализ и сопоставление — дело будущего; здесь надо лишь отметить, что Туминас был и до 2011 года оставался единственным иностранным подданным, назначенным руководить русским драматическим театром.

Начиная с первых московских постановок, Туминаса нарекали «заморским гостем», «литовским гостем», «иностранцем». После «Дяди Вани» и «Маскарада», когда Вахтанговский театр с каждым месяцем ощутимо упрочивал свой успех, это прозвище постепенно вышло из употребления и осталось лишь в обиходе самого Римаса Туминаса и двух его ближайших коллег и друзей — художника Адомаса Яцовскиса и композитора Фаустаса Латенаса, которые часто разговаривают между собой на причудливой смеси литовского и русского. Театральная общественность искала и находила знаки «врастания» Туминаса в русское театральное сообщество, и сам он все больше был увлечен и очарован русской культурой. Но одновременно — следуя верной интуиции — искал способы, как сберечь свой «взгляд со стороны» на русскую классику и разнообразить его. Такой взгляд и подход, который Шкловский и Брехт называли «остранение», он положил в основу своего творческого метода.

«Остранение» в случае Туминаса не означает «коверканье»; скорее, это — бережное прикосновение издалека, дистанция для сотворчества, поэтического созерцания и взаимодействия, стремление набрать далекую перспективу, чтобы рассмотреть новые конфигурации символов, уже незаметные изблизи. И вообще, «остранение» — один из интереснейших феноменов искусства XX и XXI века; я полагаю, его корни лежат где-то в самом основании современного художественного процесса. Желание исследовать этот феномен — еще одна причина.

4) В 2013 году спектаклем «Птицы» открылась Первая студия Вахтанговского театра. Так, по инициативе Туминаса стала осуществляться цепочка преемственности, о которой говорил Вахтангов: школа — студия — театр. Стремление связать театр со школой и студией сблизило Туминаса с тремя художественными руководителями — О. Табаковым (в 2010 году состоялся первый набор в Театральный колледж Олега Табакова), К. Райкиным (в 2013 году заработала Театральная школа Константина Райкина) и В. Фокиным (в составе Новой сцены Александринского театра предусмотрена театральная школа).

Стремление крупных театральных деятелей создать профессиональные школы — важный знак нашего времени. Налаживание тонких и рвущихся сегодня связей между школой и театром требует огромной настойчивости, убежденности в правильности своего дела и солидных финансовых вложений. То, что Туминас оказался среди немногих, кто сумел построить новый дом для школы или студии — еще одна причина взяться за книгу.

5) Римас Туминас стал руководителем Театра имени Вахтангова в период споров о состоятельности русского репертуарного театра как явления. Острые идейные споры — повторяющийся признак культурной ситуации рубежа веков. Слова «театр-дом», «театр-семья» вдруг потеряли положительные коннотации в русском языке, родные метафоры стерлись, породили общественное недоверие, и вокруг них началась словесная и идейная чехарда. В «театре-семье» стали видеть то устаревший патриархальный домострой, то семью-коммуну наподобие хиппи, а то и закрытую секту. Вместо слов «театр-дом» стали говорить «театр-монастырь», «театр-коммуналка», а то и «театр-дурдом».

Самые внимательные из зрителей заметили, что нападки на старые слова, которым доверяли целые поколения, совпали с недоверием к высокой миссии театра, провозглашенной актерами старой Европы, а затем и русскими актерами: театр-мессия, театр-рыцарство, театр-жизненный подвиг, театр-призыв к прекрасному... Эпоха поменялась, на сцену взошло поколение, которое заметно меньше стало задумываться и говорить о том, что выход на публику надо заслужить не только склонностью к выразительному поведению и желанием крикнуть, но глубиной понимания человека и истории.

Туминас — из тех режиссеров, кто сознательно и последовательно строит театр-дом, совершенно оставляя в стороне всякое ерничество вокруг этих слов, считает главным на сцене человека и судьбу и до сих пор всякий раз мучительно и болезненно задумывается, чем он заслуживает выход на сцену своих спектаклей и своих артистов. О таких людях и таком отношении к искусству написано стихотворение О. Э. Мандельштама 1937 года:

Я скажу это начерно, шепотом,
Потому что еще не пора:
Достигается потом и опытом
Безотчетная неба игра.

И под временным небом чистилища
 Забываем мы часто о том,
 Что счастливое небохранилище –
 Раздвижной и прижизненный дом.

Ощущение небес как хранилища красоты и смысла, небес как «раздвижного и прижизненного дома», который заслуживается только «потом и опытом», характерно для мировоззрения Туминаса. Он не устает повторять загадочную фразу о «тяжести небес», которую надо ощутить прежде, чем начнешь «гулять по сцене» и нахальничать с публикой. Мне давно хотелось написать исследование о режиссере такой театральной веры.

б) Современный репертуарный театр — открытая система. Туминас не очень-то склонен к разговорам о сверхъестественном чувстве единой «театральной крови», которое сбивает людей вместе в закрытые сообщества (в «стаи», так сказать), или о том, что надо блюсти традицию любой ценой (вопреки разуму и стремлению к новому) — как и не склонен осуждать тех, кто такие разговоры ведет. Он просто живет в искусстве как человек радостно-открытый, но с безошибочным чувством близкого и родного, не видящий опасности в новом и любящий действовать против привычного; это в свою очередь позволяет ему глубже понимать старое и традиционное — театральную классику, поэзию XIX века или старую актерскую школу. Однажды в одной двусмысленной ситуации он сказал своим коллегам по театру: «Не волнуйтесь. Мы-то знаем, каким сокровищем владеем...» На репетиции он может сказать так: «Теперь будем играть русский психологический театр...» — потом неожиданно: «Теперь уьемся театром допьяна...» Без такого свободного, внимательного, знающего и легкого отношения к старым, традиционным театральным путям не возникли бы «Дядя Ваня» — лучший современный спектакль по Чехову, и «Евгений Онегин» — лучший современный спектакль по Пушкину.

Туминас, пожалуй, впервые за последние десятилетия стал последовательно набирать в коллектив Вахтанговского театра и его Первой студии артистов не только из Шукинского училища, расширяя привычные связи. Ранее в Литве он рассуждал, что хорошо, когда актерские факультеты соседствуют в консерваториях или университетах с нетеатральными факультетами: музыкальными, историческими, филологическими и пр. Потому что не все удерживаются

в актерской школе и, наоборот, не все вовремя осознают призвание к актерской профессии или режиссуре, поэтому должен быть обмен между несколькими открытыми системами, возникающими на безграничном пространстве искусства.

Внутри театра он требует безусловной профессиональной дисциплины и отдачи (тут он бывает и прямолинейным, и бесцеремонным, и даже яростным), но увлекает к спектаклям с помощью свободного творческого убеждения, а не насильственного принуждения. Туминас заботится о том, чтобы актерам было интересно играть — таково, по его мнению, главное условие жизни спектакля и его незаштампованности. Мне очень близки такие режиссеры и руководители — увлеченные и увлекающие, формирующие творческие коллективы с помощью свободного поиска и убеждения на основе доверия. В театре, где художественный процесс всегда так непросто соединяется с производством, это настоящий подарок; и здесь лежит еще одна причина.

7) Однажды в разговоре Римас сказал — как всегда, кратко, неторопливо и с особым литовским акцентом, экзотическим в русской речи: «Сегодня предают красоту, а я возвращаю... Возвращаю невозможную красоту».

Думаю, я понял, о чем шла речь, потому что эта мысль созвучна моей. Классическая красота для скользящего, поверхностного взгляда, столь обычного в нашей современности, к несчастью, слилась с гламуром и «салонной» образностью. Время стало жестким, в нем стали истощно воевать за безыскусность, документальность, «реалити». Недаром первые европейские манифесты XX века провозглашали отмену театра и искусства вообще — во имя правды; среди них разве только Станиславский, не уставая, доказывал, что искусство и правда — явления соприродные, а не противоположные друг другу. Современный стиль предпочитает безыскусное уродство искусной красоте, и в этом заключена большая проблема, которую еще предстоит разгадывать: пустившись в битву за правду, люди театра незаметно для себя стали воевать с красотой. Красота стала мстить: когда ее изгоняют из искусства, она убегает из жизни, ибо различать ее учит только искусство, и ничто иное.

Помнить о красоте и гармонии, любить их, ощущать их неприступность и все же пытаться воплотить на сцене — важное подвижничество современной культуры. Не забывать их, быть готовым к подвигу ради них в искусстве — не в этом ли заключен образ современного героизма?

Однажды Туминас пересказал мне тихий разговор с глазу на глаз, состоявшийся между ним и М. А. Ульяновым. Тот пригласил его выйти из кабинета (там былолюдно) и уединиться на скамеечке прямо в театре, чтобы спросить примерно, следующее: «Мы, люди советской эпохи, хоть и понимали ограниченность официальной идеологии, все же были воспитаны на образах героев... А кто сегодня герой? Кто?» Тогда Римас не нашелся, что ответить, но потом — уже после кончины М. А. Ульянова — понял, что герой тот, кто, не переставая, задается этим вопросом сегодня, взывая не только к близким, но к небу и пространству, пусть не получая ответа: таким был сам М. А. Ульянов. Точно так же библейский Иов, находясь на дне страданий, взывал, не переставая, к Богу своему и даже не просил, а прямо-таки требовал отчета, за что страдают праведники и он сам, и не хотел внимать более никому, кроме Господа. Туминас очень чувствителен к ускользающему образу современного героизма; поэтому ему близка русская литературная классика, в которой поиск современного героя — по большей части безуспешный и безнадежный — все продолжается и продолжается, тревожит своею настойчивостью, призывает бодрствовать, пристально вглядываться в пространство и в современного человека, мучительно напрягая взор.

Зрители, смотревшие «Маскарад» и «Онегина», внимательно слушавшие музыкальное начало спектаклей «Дядя Ваня» и «Ветер шумит в тополях», вариации Ф. Латенаса на Французскую песенку из «Детского альбома» П. И. Чайковского, отчаянный монолог Астрова о красоте и т. д., — поймут, насколько глубоко Туминас и соавторы его спектаклей ощущают силу невозможной красоты; подвига, живущего в памяти; подступающего, тревожащего, но так и не воплощающегося образа современного героя. Эти образы их пьянят и вдохновляют на поиски актерской выразительности, сценической атмосферы, движения, света и т. п., чтобы их передать.

Совсем недавно на сборе труппы 9 сентября 2014 года Туминас на ходу сочинил еще один афоризм: «Заразительна не только болезнь: здоровье тоже заразительно». Подвижничество ради красоты, стремление «заразить» мир красотой, гармонией и здоровьем со сцены — прекрасная причина для книги.

Отдав должное магическому числу «семь» (семь причин достаточно, чтобы начать исследование), необходимо пояснить, как эта книга устроена.

Структура ее проста. Я не составлял биографию режиссера или историю Вахтанговского театра современного периода. Мне хотелось нарисовать творческий

облик Туминаса исключительно через спектакли. Поэтому я сознательно пошел на то, чтобы не сочинять его режиссерский портрет в качестве отдельной главы: пусть он проступает через анализ его спектаклей. Писать кратко и афористично о человеке искусства — интересно и увлекательно; но в этой книге важнее, на мой взгляд, как можно подробнее охарактеризовать сложность и глубину замысла работ Туминаса, богатство, полноту и прихотливость сценической жизни, которой он насыщает свои драмы.

Римас Туминас с марта 2000 года по март 2014 года выпустил в Москве одиннадцать спектаклей. Поэтому в книге одиннадцать глав: по одной на каждый спектакль. Главы расположены по хронологии; их можно читать по отдельности и в любом порядке. Однако облик режиссера и динамика его развития проявится только после чтения всей книги — желательно, по порядку глав.

Судьбоносное совпадение экономического и творческого успеха Театра имени Вахтангова в период художественного руководства Римаса Туминаса еще станет объектом будущего исследования. Есть и другие темы, заслуживающие специальных научных усилий: каково место Туминаса в мировой режиссуре, к какой категории следует отнести его творческий метод, что дала ему русская театральная культура, как отличаются его московские спектакли от его же постановок в Литве и других странах и т.д. Однако первым шагом к их решению все равно должен стать подробный разбор и анализ спектаклей Туминаса; не пройдя эту стадию, невозможно двигаться дальше. Подробным разбором и анализом я и занимался в этой книге — признаюсь, с увлечением. Надеюсь, что мой читатель прочтет ее с ответным увлечением и найдет в ней для себя пользу, ибо главная цель у нас одна и та же: понимание театра.

В конце книги я поместил пять приложений. В четырех дано сопоставление оригинальных версий драматургических произведений русской классики со сценическими редакциями Туминаса («Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Дядя Ваня» Чехова, «Маскарад» Лермонтова), а в пятом — полный текст рабочего экземпляра «Евгения Онегина», за предоставление которого еще раз сердечно благодарю Театр имени Вахтангова. Цель этих приложений — подробно проиллюстрировать способы интерпретации русской классики Туминасом. Работа режиссера с оригинальным текстом — лучший отправной пункт для тех, кто хочет ощутить движение режиссерской мысли от драматургии к спектаклю.

ВСТУПЛЕНИЕ

Приношу сердечную благодарность моим дорогим коллегам и друзьям из Театра имени Вахтангова, без которых это исследование никогда бы не состоялось: самому Р. Туминасу, Ф. Латенасу и А. Яцовскису, директору К. Кроку, замечательным артистам С. Маковецкому, Вл. Симонову, Ю. Краскову, Е. Крегжде, заведующей литературной частью Л. Остропольской, помощнику руководителя А. Фроленко, заместителям директора А. Прохорову и Е. Чумак, помощнику режиссера Н. Меньшиковой и многим, многим другим. Мои беседы с вами были всегда насыщенными и плодотворными, а ваше участие в создании книги — деятельным, радушным и бескорыстным.

Благодарю первых читателей и редакторов рукописи — моих добрых коллег и друзей из Государственного института искусствознания и Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова: благодаря вашему доброжелательному и критическому взгляду важные для книги идеи удалось высказать яснее и убедительнее.

12 сентября 2014 года



ИГРАЕМ... ШИЛЛЕРА!

Премьера
1 марта 2000 года

СПЕКТАКЛЕМ ТУМИНАСА ПО ТРАГЕДИИ ШИЛЛЕРА «Мария Стюарт» театр «Современник» вступил в XXI век. Сразу после премьеры, как и ожидалось, были опубликованы крайне противоположные суждения критиков. Но прошло время, и выяснилось, что «Играем... Шиллера!» — единственный спектакль из всех, поставленных в «Современнике» в первой половине 2000-х, до сих пор остается в репертуаре и по-прежнему собирает полные залы.

Рубеж XX и XXI веков оказался в Москве обильным на крупные события театральной жизни: театральный календарь в самом деле показывал, что наступало новое тысячелетие. Экспериментов в 1990-е годы было проделано много, и театры чувствовали: нужны крепкие репертуарные спектакли с протяженным жизненным периодом. В 2000 году П. Н. Фоменко выпустил в руководимом им театре великолепные работы по русской классике, за которые был удостоен Государственной премии Российской Федерации: «Одна абсолютно счастливая деревня» и «Семейное счастье»¹. В 2000 году началось сотрудничество Малого театра с С. В. Женовачом, отмеченное «Горем от ума» — первой из серии крупных и значительных его постановок в этом театре. Названные спектакли тоже до сих пор держатся в репертуаре и собирают залы.

В 2000 году ушел из жизни О. Н. Ефремов; МХАТ им. Чехова возглавил О. П. Табаков, и облик МХАТа стал быстро меняться. В 2001 году открылось здание

¹ Если быть точным, то Государственная премия была присуждена П. Н. Фоменко в 2001 году за три работы: кроме названных, это был еще спектакль «Война и мир. Начало романа. Сцены».

Школы драматического искусства А. А. Васильева на Сретенке: впервые в Москве был построен большой, великолепный дом для театра-лаборатории, театра-исследования, державшего упрямую оппозицию по отношению к модели репертуарного театра, ориентированного на коммерческий успех. Чуть ранее, в 1998 году заработал Центр драматургии и режиссуры А. Н. Казанцева и М. М. Рощина: здесь были открыты имена, которые в начале XXI века стали определять новую театральную эстетику. В конце 1990-х в Вахтанговском театре начал ставить В. В. Мирзоев, режиссер нового, непривычного пластического языка; он выпустил в 1998 году «Амфитриона» по Мольеру, открывшего серию его постановок с вахтанговцами. Как и 100 лет назад, на рубеже XIX–XX вв., громко заговорили о феномене «новой драмы».

Наблюдательные театралы отмечали, что в репертуарном театре наступала эпоха открытых систем. Перемены в сущности репертуарного театра сопровождались острой полемикой об актуальности самой по себе формы под названием «репертуарный театр». Масститые художественные руководители, ранее считавшие более уместным герметичное существование своих театров, устремились на поиски новых имен и «новых форм», не боясь погрузиться в художественные процессы, расшатывающие скрепы их традиционной, привычной зрителям эстетики. К таким театрам принадлежал и «Современник».

К самым значительным событиям московской театральной жизни рубежа 1990–2000-х относится новое открытие литовской режиссуры. Два имени представляли ее в Европе и России — Эймунтас Някрошюс и Римас Туминас: ровесники, режиссеры одинаковой театральной школы (оба окончили Литовскую государственную консерваторию и ГИТИС), но с очень разным духовным обликом, стилистикой и манерой работы, и, разумеется, творческой биографией.

В них много сходного, и причина сходств — общая питательная почва их творчества: литовская духовная культура, сложная иносказательная образность балтийского фольклора, укорененная в языческих верованиях, не исчезнувших в современном литовском католичестве. В них обоих есть глубокое чувство хуторского уклада жизни, его древности, какой-то «кряжистости», подчиненности строгой хозяйской хватке, исконное понимание первозданной материи — камня, железа, дерева, земли, воды, огня, грубой холстины, но и, одновременно — чувство непрочности, опасной открытости стихийному миру, ощущение, что природа обступает со всех сторон и своей солнечной, и теневой

стороной. В них есть хуторская прямолинейность в проявлениях страстей, граничащая с грубостью и почти бесстыдством; но и особая чувствительность к душевному теплу, приятие проявлений сильной страсти в форме простых, дружеских, домашних, успокаивающих — а не возбуждающих — действий; особое, ностальгически-сильное до душевных мук чувство туманной красоты литовских лесов, лугов, перерезанных речками, замедленная созерцательность и медитативность, свойственная северному восприятию мира. Однако различий между Някрошюсом и Туминасом еще больше, чем сходств.

Сравнение творческого облика этих двух режиссеров, их путей в искусстве — особая тема, которая может стать предметом специального исследования. Сложилось так, что Някрошюс первым привлек внимание русской критики своими работами в Литовском молодежном театре еще в 1980-е годы². В 1998 году Някрошюс создал и возглавил в Вильнюсе новый театр «Мено Фортас» и выпустил один за другим три знаменитых спектакля по Шекспиру: «Гамлет» (1997)³, «Макбет» (1999) и «Отелло» (2001). Многие критики до сих пор признают их лучшими его работами. Все они были показаны на рубеже 1990–2000-х в Москве с огромным успехом.

Туминас в 1990 году создал и возглавил Вильнюсский Малый театр (ВМТ), открывшийся его постановкой «Вишневого сада» по Чехову — спектаклем, который до сих пор в Литве называют «легендарным». После распада СССР в 1991 году интерес Европы к балтийским республикам неизбежно был окрашен политически; но расширившиеся международные контакты Литвы благодаря политике тогдашнего министерства культуры (его возглавлял Саулюс Шальтянис — поэт и драматург) принесли в первую очередь творческие плоды. Не случайно работы недавно созданного ВМТ в 90-е стали известны в Европе раньше, чем в России; Туминаса регулярно приглашали для постановок в европейские театры. На гастролях показывали, кроме «Вишневого сада», другие спектакли Туминаса в ВМТ: «Галилея» по Брехту (1992), «Улыбнитесь нам, Господи» по Кановичу (1994) и др.; в Финляндии Туминас ставил «Дядю Ваню» (1992) и «Чайку» (1993) Чехова, в Исландии — мольеровского «Дон Жуана» (1995) и т.д.

2 Среди них был спектакль «И дольше века длится день» по Ч. Айтматову (1983), удостоенный Государственной премии СССР.

3 Продюсером «Гамлета» выступил Литовский международный фестиваль «Life», два других выпускались уже в театре «Мено Фортас».

В 1997 году, когда Някрошюс поставил «Гамлета», Туминас выпустил с труппой ВМТ «Маскарад» по Лермонтову на большой сцене Литовского национального театра, до сих пор сохраняющийся в репертуаре и тоже нареченный литовской критикой «легендарным». Разница в эстетике, но коренное сходство в художественных предпочтениях двух режиссеров весьма заметно в этот период. Туминас говорил в интервью, что замысел «Маскарада» возник из намерения «вытряхнуть из театра чернуху 1990-х», вернуть театральному зрителю произведение искусства. Някрошюс назвал свой новый театр тоже вполне красноречиво: Мепо Fortas — в переводе на русский, «Крепость искусства», или «Бастион искусства».

Их сходные художественные убеждения, выраженные в спектаклях, усваивала столичная критика и торопилась искать заимствования вместо общей почвы. Литовцы тяготеют к метафорическому языку, музыкальности игры (оба сотрудничают с композитором Фаустасом Латенасом), усложненной образности, находящей выражение в непривычной пластике, загадочных мизансценах, к активной работе с вещами, сложению знаков-символов из вещей. Их спектакли в 90-е далеко не во всем походили на то, что традиционно составляло русское понятие «драматический театр». Правильнее было бы называть их шире и неопределеннее: произведения искусства, где образы актерской игры смыкаются с сюрреалистической живописью; пластика легко переходит в танец и обратно; метафоры визуализируются и материализуются, строятся из вещей, превращая сцену в «театр художника»; настроение задается музыкой, которая часто становится действующим лицом спектакля. Литовские актеры в таких спектаклях работали, как было принято и в русском театре, с огромной эмоциональной отдачей, глубоким психологизмом, тем более проникновенным, когда он сочетался с необычным, сложным, символическим выразительным языком. Для русских зрителей литовские спектакли стали на рубеже тысячелетий одним из образов нового театра. В эту, как и в другие переходные эпохи, мечталось, что новый театр должен вот-вот покинуть свои традиционные границы и стать не просто театром, но — искусством, восстановленным во всех правах своей свободы, сложности и глубины (как в литовских спектаклях), или жизнью без прикрас (как в перформансах, документальном театре или «театре жестокости»).

О Туминасе в Москве шумно заговорили впервые в 1998 году, когда ВМТ привез на гастроли «Маскарад» (на литовском языке), совершенно покоровивший тогда московскую публику. В следующем, 1999 году этот же спектакль участвовал



в фестивале «Золотая маска» и получил приз как лучший зарубежный спектакль. В последующие годы несколько «Золотых масок» в этой номинации получали спектакли Някрошуса: вновь характерный параллелизм. После московского успеха «Маскарада» Туминас получил приглашение на постановки от Г. Б. Волчек в «Современник» и от М. А. Ульянова в Вахтанговский театр. Приглашения были приняты: в 2000 году вышел «Играем... Шиллера!» в «Современнике», а в 2002 году «Ревизор» в Вахтанговском.

Спектакль «Играем... Шиллера!» по тексту в переводе Б. Пастернака вышел в год 200-летия «Марии Стюарт» (закончена Шиллером 9 июня 1800 года). Как «Маскарад» — чистая классика русского театра, так и «Мария Стюарт» — классика немецкого и мирового театра; лермонтовское произведение мы относим к романтизму, шиллеровское написано по правилам классицизма с предчувствием романтической трагедии. Оба эти произведения — как и вообще классическая пьеса — в русском театре прочно ассоциировались тогда с исторической костюмной драмой.

Выбором шиллеровской пьесы (как и последующих — «Ревизора» Гоголя и «Горя от ума» Грибоедова) Туминас показал, во-первых, что в «гостевых» постановках в России он делает ставку на классический репертуар. Во-вторых, что он решительный сторонник нового прочтения старых текстов с тем, чтобы ощутить их сегодняшнюю актуальность, прочувствовать современный способ существования классических героев — и, если надо, радикально отредактировать текст, упрямо следуя своей художественной интуиции, сплетая свою историю, не противоречащую авторскому сюжету.

Само название «Играем... Шиллера!» некоторым критикам показалось тогда претенциозным указанием на безответственно-вольное обращение с классическим текстом; на деле же оно отсылало к давно существующей европейской традиции. Свободную трактовку классики зрители приняли еще во времена Мейерхольда, и в русском театроведческом обиходе во второй половине 1920-х появился термин «режиссер-драматург». Но первым, кажется, швейцарский драматург Ф. Дюрренматт назвал свою пьесу, начиная со слова «играем»: пьеса называлась «Играем Стриндберга» (1969). Это была свободная адаптация «Танца смерти» А. Стриндберга, в ней варьировались его темы и действовали его персонажи. Дюрренматт этим названием, в свою очередь, сознательно намекал на альбом джазовых импровизаций на темы Баха, выпущенный в 1959 году французским джазовым трио Жака Лусье: он назывался «Играем Баха». Альбомов под таким названием за 1959 год вышло три; в 1962 году трио выпустило «Играем Курта Вайля», а к 1964 году вышли четвертый и пятый альбомы «Играем Баха». Все они пользовались огромной популярностью в Европе — в том числе и среди любителей классической музыки.

Названия с такой структурой «Играем...» закрепились за постановками, в которых допускалось то, что характерно для джазовой мысли: свободная композиция по классическому тексту, контаминации нескольких текстов, фантазии, импровизационное развитие тем и образов. Вопрос, где в таких спектаклях заканчивалась свобода постановщиков и начинался их произвол, всегда раскалывал критиков на два враждующих лагеря. То, что для режиссера Туминаса и композитора Латенаса джазовый способ мысли является не прихотью, а одной из глубоких основ художественного мира, недавно показал «Евгений Онегин» (2013): основным музыкальным лейтмотивом этого спектакля стала обработка «Французской песенки» из «Детского альбома» П. И. Чайковского, сделанная под ощутимым

влиянием музыки Тома Уэйтса и европейского джаза; музыкальная образность «Евгения Онегина» в точности соответствовала драматической.

История о последних днях 21-летнего заключения в Англии Марии Стюарт, королевы шотландской, в правление ее двоюродной сестры Елизаветы, представлена у Шиллера в классической пятиактной композиции. В каждом акте мы попадаем то в замок, где содержится Мария, то во дворец Елизаветы: других мест действия нет, хотя Шиллер и предполагает для каждого акта нетождественную обстановку.

В первом акте дается экспозиция, рассказывающая о невыносимой тяжести заключения Марии Стюарт в замке Фотерингей под надзором рыцаря Паулета. Мы узнаем о причинах заключения, о природе вражды двух сестер, о ложном обвинении Марии в заговоре против Елизаветы и о несправедливом суде, недавно над ней состоявшемся. Втайне готовится новая попытка сторонников Марии выволочь ее из тюрьмы (две предыдущие заканчивались казнью заговорщиков). Об этом Марии сообщает юный Мортимер, племянник рыцаря, в чьем замке сейчас содержится королева. Мортимер совершил путешествие в Европу и, очарованный Римом, принял католичество и вступил в сговор с тайными союзниками Марии. Мария решает свести Мортимера с графом Лестером, фаворитом Елизаветы при дворе и тайным поклонником Марии, тоже желающим ей помочь.

Во втором акте дается развитие тем экспозиции, показывается противоположная сторона и завязывается конфликт. Мы попадаем во дворец Елизаветы, где происходит государственный совет насчет судьбы Марии: казнить или оставить ей жизнь. Среди советников есть сторонники и того, и другого исхода: за казнь — казначей Берли, против — хранитель печати Тальбот и граф Лестер, фаворит Елизаветы. Суд недавно почти единогласно признал Марию виновной в заговоре против Елизаветы и вынес смертный приговор; дело теперь лишь за тем, чтобы королева его подписала. Но Елизавета в нерешительности; судебный процесс не был чист, да еще ей передают просительное письмо Марии, которое вызывает у королевы Англии слезы. После совета Елизавете представляют Мортимера; Елизавета дает ему тайное поручение убить Марию и ставит старшим смотрителем. Встречаются и открываются друг другу Мортимер и Лестер; Мортимер нацелен на решительные действия. Граф Лестер напуган этим, но все же, чтобы оттянуть исполнение приговора, решает уговорить Елизавету приехать во время охоты в Фотерингее, чтобы в парке замка та



встретилась и поговорила бы с Марией. Граф надеется, что личное знакомство пробудит у Елизаветы сострадание; Елизавета дает согласие.

Третий акт, по правилам классической трагедии, должен дать предельное обострение конфликта и ясное ощущение наступающего финала. Марию выпускают из комнаты в парк замка впервые за много лет, но не подготавливают к встрече с Елизаветой: Мария в смятении забывает все слова, которые давно готовила для этой встречи. Происходит знаменитый диалог двух царственных сестер при советниках; в нем вначале скрыто, потом явно происходит жестокое состязание их как женщин и как королев — претенденток на английский трон. Елизавета ведет себя покровительственно и надменно, Мария вначале выступает униженной просительницей, а затем исполняется гневом и произносит свой монолог «Пусть я и грешила, как смертная, по молодости лет...», в котором обвиняет Елизавету в самозванстве и притворной добродетели и провозглашает истинной королевой себя. Елизавета в гневе удаляется. После ухода королевы к Марии подступает Мортимер, неумеренно страстно восхваляет ее и выдает свое безумное желание ею обладать, чем вызывает разочарование и испуг Марии. Наконец, приносят



известия о неудачном покушении на Елизавету в Лондоне одним из членов группы заговорщиков: королеву спас Тальбот, заговор раскрыт, и жизнь Мортимера теперь висит на волоске. У Марии почти исчезает надежда на спасение.

Четвертый акт, по правилам, должен показать неожиданное осложнение на пути к финалу, который ранее казался ясным, и дать иллюзию другой возможности разрешения конфликта; здесь виновные обычно оправдываются, а те, что вот-вот спасутся, наоборот, терпят крах; в конце может возникнуть слабый призрак надежды. У Шиллера действие вновь происходит при дворе Елизаветы. Из разговора канцлера Берли и Лестера выясняется, что Лестер утратил доверие при дворе. Затем к Лестеру прибывает Мортимер. Юноша направляется в Шотландию набрать новых сторонников Марии: он предупреждает, что при обыске обнаружено письмо Марии к Лестеру. Лестер предательски отдает Мортимера страже, тот, проклиная его, закалывается и умирает с именем Марии на устах. Лестер перед Елизаветой выставляет дело так, будто он вошел в доверие к Марии, начал с нею переписку и раскрыл заговор с целью убийства Елизаветы, орудием которого должен был послужить Мортимер; он возвращает себе расположение

королевы. Теперь уже Лестер выступает за казнь Марии, а Берли мстительно предлагает поручить Лестеру проследить за этой казнью. Одновременно доносятся вести о волнениях в Лондоне: все боятся вступления на трон Марии Стюарт и реставрации католицизма; народ требует казни королевы шотландской. Единственным адвокатом Марии остается благородный Тальбот. Советы за и против казни становятся все более настойчивыми, чувствуется давление народа. Королева отсылает всех и произносит свой знаменитый монолог «О рабство — потворствовать народу...» в одиночестве, где она рассуждает о мнимой свободе королей, о тяжести своего положения и ненависти к Стюарт. Наконец, вспомнив, как гневно смотрела на нее Мария в замке, Елизавета решительно подписывает приговор, но дает двусмысленное указание государственному секретарю насчет документа, отказываясь говорить яснее: тот не понимает, что с ним делать, и наконец решает придержать его. Еще теплится надежда, но входит Берли и силой изымает приговор, чтобы пустить его в ход: надежды больше нет.

Пятый акт отвечает на все важнейшие вопросы сюжета на пути к финалу и после трагической развязки показывает краткий эпилог. Мы снова в замке Фотерингей. Мария появляется, чтобы дать последние указания и произносит знаменитый монолог «Что плачете вы...». Она встречается со своим бывшим домоправителем Мельвилем: выясняется, что он постригся в монахи и взял у самого папы благословение на исповедь и причастие Марии перед смертью. Из исповеди выясняется, что Мария была невиновна в заговоре против Елизаветы; документы, по которым ее обвинили, подложны. Об этом же чуть ранее говорила служанка, чей муж дал ложные показания против Марии. Мария получает отпущение грехов и причащается. По пути на эшафот она встречает Лестера и произносит ему спокойное напутствие: «Живите же...», ввергающее его в смятение, которое выразилось в монологе «Я жив еще! И жить еще могу?».

Для эпилога мы перемещаемся во дворец, где Елизавета пытается угадать, дали ли ход приговору, и угадывает, что дали; это ей внушает тайную радость и уверенность, что она теперь — бесспорная королева, единственная претендентка на трон. Тальбот сообщает ей, что секретарь Марии в Тауэре признался в лжесвидетельстве против Марии, но поздно: Мария казнена. Елизавета делает вид, что ее воля нарушена, приказ приведен в исполнение без ее прямого указания: Берли она отправляет в изгнание, а государственного секретаря приказывает заключить в Тауэр. От этого ее отговаривает Тальбот, но и сам отказывается с этих

пор быть хранителем печати Елизаветы и навсегда покидает двор. Выясняется также, что Лестер после казни Марии отбыл во Францию. Елизавета остается одна.

Туминас предложил радикально сокращенный текст трагедии Шиллера. Это был, кажется, первый случай столь смелой переработки классического стихотворного текста на русском языке (до этого подобная же работа была проделана с литовской версией «Маскарада»). В окончательной редакции можно даже увидеть, что конец фразы, завершающейся на середине стихотворной строки, соединен с фразой, отстоящей от нее на двадцать-тридцать строк и начинающейся с начала строки. Ритмических несоответствий при купюрах старались не допускать, стихотворный метр и длину строки не меняли, а неизбежные дефекты ритма закрывали небольшими собственными вставками, паузами или, наоборот, ускоренным исполнением. Поступательный ритм стиха, от которого зависел ритм спектакля, всюду стремились неукоснительно соблюдать. Туминас чувствителен к поэтической речи; для ее исполнения он требует особой дисциплины от актеров, основанной на строгом чувстве ритма и размера. Артисты говорили, что его парадоксальный пластический язык иногда помогает визуализировать ритм, как в танце, чтобы не терять ощущение поэзии. Тем не менее привычную в русской традиции распевную романтическую манеру декламации (она выглядит сегодня старомодной) Туминас, как правило, старается не допускать.

В драме Шиллера 19 персонажей, не считая статистов; у Туминаса в спектакле — 13, из них один не предусмотрен Шиллером: «бастард двора», оборванный, чумазный и немой юродивый с перебитыми ногами, замотанными в грязные тряпки, который передвигается, волоча на руках свое тело по полу. Роль Кента убрана, его функции переданы Вильяму Девисону, который интерпретирован тоже как «слуга двора». Девисон лишен реплик, кроме сцены с передачей ему подписанного приговора: здесь он просит Елизавету сформулировать поручение яснее, и слышно, что он говорит невероятно громким, грубым и пугающим голосом с искусственными интонациями, подобно глухому. Оба эти персонажа мотивированы всей художественной системой спектакля, о которой речь будет ниже.

Французский посол в Англии Обепин и чрезвычайный посол Франции Бельевра объединены в роли Обепина. Убран врач Марии; убран Дадли — помощник Паулета, смотрителя Марии. Нет в спектакле эпизодической роли О'Келли, друга Мортимера, который сообщает ему в парке о неудавшейся попытке покушения на Елизавету; эту весть в спектакле несет Паулет — дядя Мортимера. Нет

других эпизодических ролей — Шерифа, Офицера, Пажа и пр. Все статисты, составляющие, по Шиллеру, массовку придворных, гвардейцев и прислуги Марии, тоже убраны.

Туминас полностью убрал первый акт с экспозицией. Вместе с ним исчез мотив религиозного противостояния двух сестер: Мария — католичка, Елизавета привержена англиканской церкви. В первом разговоре с Марией Мортимер проявил себя просветленным и преданным юношей; но потом Шиллер показывает неожиданное перерождение Мортимера в фанатика и безумца, сведенного с ума Марией — своим идолом; этого перерождения мы не увидим в спектакле. Часть монолога Мортимера из первого акта, в котором он вдохновенно рассказывает Марии о своем путешествии в Рим, где он был покорен итальянским искусством, будет перенесена во второй акт: Мортимер произнесет его перед Елизаветой и очарует ее. Подозрения, высказанные Елизаветой, что Мортимер искренний католик, из текста убраны. Отчасти поэтому последнее восклицание Мортимера перед самоубийством, заочно обращенное к Марии: «Страдалица, убитая за веру!» — звучало неподготовленно.

Оставшиеся четыре акта значительно сокращены, так что редкий монолог или диалог остался в первоизданном виде. Приоритет был отдан динамичному и равномерному следованию событий этой истории и раскрытию образов двух королей — Елизаветы (М. Неелова) и Марии (Е. Яковлева). В монологах королей произведены наименьшие сокращения; местами, где их речь перебивается репликами слушателей, реплики, как правило, убраны, чтобы превратить разговор в чистый монолог. Гневная речь Марии к Елизавете превращена в монолог и произнесена в отсутствие Елизаветы. Беседа в парке Мортимера и Марии, где он просит ее о близости, сокращена и превращена в монолог Мортимера перед бесчувственной Марией. Обращение Марии перед казнью: «Живите же, и если в силах вы / О счастье думать, наслаждайтесь счастьем» — обращено не к Лестеру, а к зрителям. Финального монолога Лестера нет; вместо этого Лестер станем молчаливым палачом Марии. Почти полностью сокращен текст после казни Марии и до финала, так что перед заключительной сценой с королевой встретится только Тальбот, который откажется от должности хранителя печати, и тут же ее покинет; у Елизаветы в финале будет только короткий монолог.

Вместе с сокращениями исчезло или было редуцировано много побочных мотивов. Например, убран мотив военной опасности для Англии, исходящей

от Испании. Редуцирован мотив нерешительности Лестера, когда тот первый раз повстречал Мортимера и убедился, что юноша настроен решительно. Исчез мотив давления народа на Елизавету, которое она ясно ощущает при любом своем решении: перед монологом Елизаветы, в конце которого она подпишет письмо, убрано Явление, в котором говорится о волнениях в народе и всеобщем требовании казни Стюарт. Вообще, народ как действующее лицо в пьесе почти не фигурирует: «народ» для Елизаветы — ее придворные и слуги. Подобные сокращения помогли режиссеру «сгустить» историю; в этом смысле стремление пожертвовать разнообразием ради цельного и сжатого изложения было оправдано. Но иногда, неизбежно, развитие побочного мотива совершалось без зачина — правда, таких случаев в итоговой редакции было не много.

Некоторые сокращения шиллеровского текста были весьма остроумны: они превращали рассудительность — в страстность, что было уместно, например, в образе Елизаветы, как она была интерпретирована М. Нееловой, а долгую беседу — в короткий эмоциональный разговор. Приведу два примера.

Во время государственного совета в начале спектакля Тальбот произносит апологию Марии, взывая к милосердию Елизаветы и прощению давних ее грехов; он говорит о том, что Мария вышла замуж за убийцу своего мужа в смутное время, когда ей надо было на кого-то опереться, причем ее преступный второй муж наверняка прибежал к каким-нибудь чарам, и завершает: «А женщина нестойкое создание». У Шиллера ответ Елизаветы Тальботу дан в трех строках; третья Туминасом исключена — я помещу ее ниже в квадратные скобки:

Е л и з а в е т а

Я не хочу в присутствии моем

О женской слабости ни звука слышать.

[Бывает тверд душою слабый пол.]

С третьей строкой высказывание превращается в рассуждение, но если оставить только две, выйдет ревнивое и страстное восклицание женщины, возмущенной тем, как легко мужчины поддаются обаянию Стюарт: М. Неелова так и играет этот эпизод.

Далее, в отредактированной Туминасом сцене разоблачения Лестера Елизаветой и лордом Берли письмо, написанное Марией, Лестеру не показывают, не ждут,

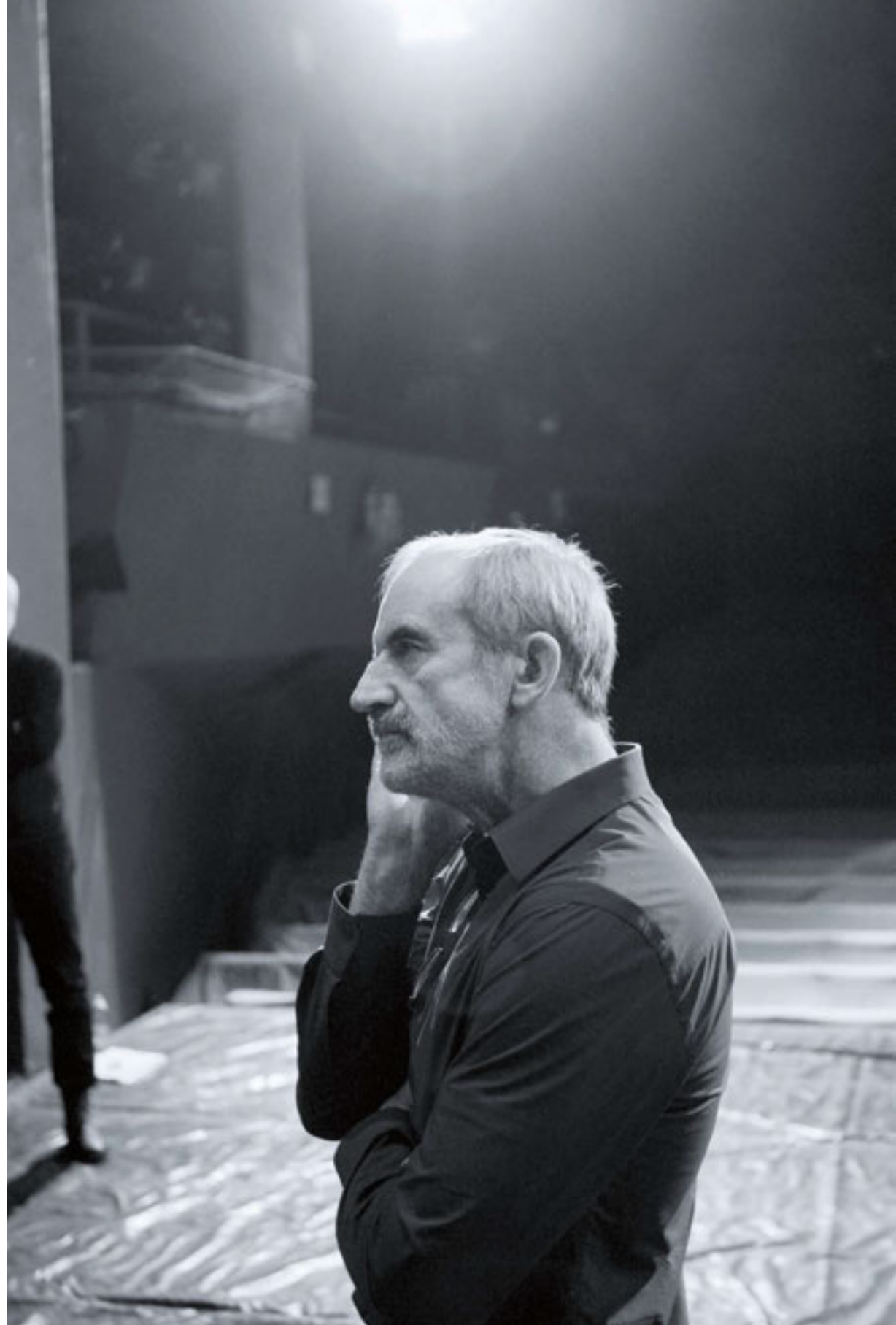
когда тот его прочтет, Берли не вмешивается в беседу, Лестер не предпринимает неудачной попытки отослать Берли, чтобы остаться наедине с королевой, не начинает свою версию событий с длинного пролога, который все время прерывают, усугубляя его неуверенность. Вместо этого происходит короткая, эмоциональная перепалка, из которой ясна суть истории, и видно, как доминирует



в своей уверенности Лестер: он сразу же, без обиняков переходит к изложению главной мысли придуманной им версии. В итоге вместо 80 стихотворных строк остаются 12. Вот цитата из редакции Туминаса:

Лестер

Вы слишком дерзки, лорд, суясь в дела
Не вашего ума. Без позволенья!



Для Лестера никто тут не указ
В его делах, помимо королевы.
Е л и з а в е т а (кричит)
Письмо ему, лорд Берли, покажите!
А вы вчитайтесь в сущность и окаменейте!
Л е с т е р (к Берли)
Да знаете ли, жалкий вы хвостун,
Стюарт сегодня б вышла на свободу,
Когда б я этому не помешал.
Б е р л и
Вы помешали?
Л е с т е р
Помешал побегу.
Был королевой избран Мортимер
Поверенным...

На этих словах Лестера Елизавета сразу вникает в сущность известия и, потрясенная, молчит на протяжении всего дальнейшего разговора советников до тех пор, пока ей не покажут труп Мортимера: тогда у нее вырвутся рыдания.

Получившаяся у Туминаса композиция выстроена симметрично: второй и третий акты Шиллера составляют его первое действие, четвертый и пятый — второе. Каждое действие у Туминаса начинается оживленной сценой с участием советников, слуг двора и, обязательно, французского посла Обепина, а заканчивается сценой одиночества королевы и ее поражения после недавнего мнимого триумфа.

В начале первого действия Обепин упрощивает Елизавету дать согласие на брак с французским принцем, но Елизавета отсылает его прочь, подкрепив свой невнятный ответ перстнем для принца и орденом подвязки для посла. В начале второго действия Обепина отсылают прочь из Англии, так как раскрыта его причастность к покушению на убийство Елизаветы. Берли привязывает к Обепину, опутанному веревками, камень и отсылает вместе со страшным безмолвным слугой «в плавань»: мы понимаем, что для француза оно будет последним. В конце первого действия перед закрытием занавеса на столе безжизненно лежит Мария Стюарт, недавно в полубезумии провозгласившая себя королевой, но услышанная только Мортимером; теперь она одна и не может двинуться. В конце

второго действия на сцене — одинокая Елизавета, еще недавно радовавшаяся, что сбросила с себя непосильный груз выбора, подписав приговор Марии, а теперь — оставленная Гальботом и отогнанная от себя всех, даже юродивых слуг, и бессильно зарывшаяся в сено.

Сценография и костюмы спектакля складываются в систему, не подчиненную принципу историзма. В костюмах, созданных М. Яцовским, есть признаки одежды средневековья и Возрождения, но рядом с ними то и дело появляется современный наряд. Слуги двора и Паулет одеты в черные безликие наряды, напоминающие робы, и средневековые гладкие шапочки из черной кожи. Служанки Марии одеты в платья условно-исторические, коричневого цвета. Обепин ходит в обтягивающей паре, какую надел бы клоун, желающий показаться куртуазным. Мельвиль появляется в современном пальто с меховым воротником и меховой шапке. У Лестера черный сюртук, из-под которого торчит белый воротничок. Мортимер одет в черную пару военного покроя с коротким кителем. У Берли коричневая куртка с черными кожаными вставками и черные кожаные штаны, тоже современные; когда он сбрасывает куртку, чтобы крепче привязать веревку с камнем к французскому послу, он остается в темном шерстяном свитере. У Марии длинное черное пальто с отложным воротником; при втором своем появлении она выйдет в белой плотной шапочке. Елизавета меняет наряды: вначале она в безликом, длинном и широком черном кафтане; потом в сером платье с вырезом на груди; потом в мужском пиджаке-пальто, белой сорочке и бабочке; затем в золотом платье и парике, знакомым нам по ее историческим портретам; наконец, в черном пальто с белым отложным воротником и белой шапочке — точь-в-точь как у Марии. Перемена мужского и женского в ее наряде, а также элементов сходства и отличия с Марией Стюарт входит в концепцию ее роли.

Неисторичность и эклектичность костюмов соответствует установке режиссера и раскрывает его эстетику. Туминасом предложен взгляд из современности в прошлое, собирающий тени и отражения разных эпох. Подобный же принцип соблюдался, например, в «Галилее» по Брехту в ВМТ (1992), где условно-возрожденческие костюмы и головные уборы соседствовали с женским нарядом начала XX века, современным баннным халатом и пальто. Очевидно, Туминас с художниками не мыслили внутри дилеммы: исторический спектакль — актуализированный спектакль, но стремились воплотить образность внеисторического «большого времени».

В декорации (сценография А. Яцовскиса) предложено метафорическое место действия — пространственная фантазмагория, условно обозначающая дикое, темное средневековье, не знающее роскоши в обстановке и не стремящееся к ней. Доминирует цвет бронзы, коричневый, темно-серый и черный; в материалах передается фактура камня, металла, потемневшего дерева и кожи; по ходу действия используются вода и открытый огонь. Свет в спектакле передает ощущение сум-



рачного, мглистого пространства (в воздухе часто видна дымка) с редкими яркими периодами. В этом и последующих московских спектаклях Туминаса сцена окружена тьмой, передаваемой черными кулисами и черным задником, и подчеркнутой затемнением по окружности сцены.

Для Туминаса и Яцовскиса вообще не характерно использование живописной системы задника, кулис и падуг; пространственная образность в «Играем... Шиллера!» передается строгими декорациями и бутафорией. Перед задником из последней левой кулисы выступает высокий мост грубой формы из материала, имитирующего камень: длинный толстый брус, положенный на высокие столбы. Высота моста — полтора человеческих роста, мост доходит почти до середины

ИГРАЕМ... ШИЛЛЕРА!



задника, но ведет в никуда: его правый конец лишен подпорки и выдается вперед, подобно доске, торчащей над морской бездной, которую клали на борт корабля, не закрепив, и заставляли пройти по ней приговоренного к смерти. Этот мост находится в затемнении, когда мы попадаем во дворец Елизаветы, и освещен, когда мы в замке, где содержится Мария.

Слева у стены портала на полу разбросано сено. Справа ближе к авансцене сооружена широкая и плоская площадка высотой в одну ступеньку. В левой ее части оставлено место для трона Елизаветы, справа водружен огромный прямоугольный бронзовый бак или ванна, уходящая в кулисы; в баке есть вода. На бортиках бака есть незаметные полочки — на них будут ставить свечи. Справа на баке большая желтая тыква. Перед баком внизу свалены камни. Над баком сверху из-под колосников нависает огромная бронзовая вытяжка цилиндрической формы, собранная из отдельных очень толстых округлых листов; через отверстие этой вытяжки вниз спускается длинный крюк. Перед вытяжкой ближе к portalу сцены сверху спускается железное ведро, подвешенное на цепь; позади вытяжки ближе к заднику — такое же ведро. Спереди слева из-под колосников спускается еще одна цепь. На эту цепь Лестер и Мортимер подвешат за ножку и поднимут высоко стул, на котором они читали тайное письмо Марии. В центре висит хрустальная люстра.

Сценическая обстановка представляет собою странное и диковатое смешение бани, кузницы, сарая и сеновала на фоне мостка, с которого сбрасывают преступников. Между вещественными символами, обозначающими эти места, в центре сцены по-разному расставляют стулья, шкафы и сундуки, моделируя мизансцены. По сути, дворец Елизаветы превращен в таинственный и зловещий средневековый хутор, где от ванны до сеновала — несколько шагов, где королева, проводя государственный совет, может сойти с трона и закопаться в сено, а разговаривая с фаворитом, обиженно отвернуться, забравшись на ванну и опустить в нее ноги. В спектакле используются старомодные, тяжелые, потемневшие стулья, подставки, ящики, шкафы и сундуки, по-старинке оплетенные ремнями. Стулья обиты черной кожей, так что видны шляпки обойных гвоздей; трон Елизаветы представляет собою тяжелое деревянное кресло с жесткими подлокотниками; один раз используется мутное большое зеркало в человеческий рост в деревянной оправе. Весь этот скарб тоже можно вообразить себе на каком-нибудь древнем, зажиточном, но лишенном роскоши хуторе; в нем все старо и крепко, но неуютно и жутко. Тема провинциального хутора будет развита позднее в сценографии «Ревизора»

(2002) и в «Горе от ума» (2007); но в этих спектаклях уже будут использоваться иные образы.

То, что мир, в который мы попали — дикий и зловещий, показывают и животные, которые в нем живут. В начале спектакля, предваряя появление Елизаветы, на сцену выходит Девисон, победно держа в руках, как амулет, черную голову страшного зверя, размером с лошадиную: у нее свирепый вид, раздутые ноздри и яростные глаза, один рог — короткий — торчит над ноздрями, как у носорога, а другой — подлиннее — растет прямо из лба, как у единорога⁴. Во время государственного совета «бастард двора» ловит прямо на полу большую крысу, забивает ее тупфлей и берет себе, чтобы поиграться. Звери, как оказалось, не случайные выдумки. Туминас часто использует чучела или статуи птиц и зверей в своих спектаклях: то они молчаливые соглядатаи событий (как в «Горе от ума» или «Дяде Ване»), то их участники (как в «Ветер шумит в тополях» или «Евгении Онегине»). Нередко артисты сами показывают зверей или птиц своим телом и голосом, странным образом превращаясь в них (как муж одной дамы стал медведем в «Маскараде», а герои «Улыбнись нам, Господи» устроили звериный хоровод на восходе солнца) или смешно играя в них (как старик из «Последних лун» играл в гусенка). Соседство с таинственным и страшным звериным миром добавляет ощущения ненадежности и опасности в сценическую атмосферу, а присутствие зверей и птиц на сцене придает действию черты гротеска.

Для сцен с участием Марии площадку расчищают: убирают трон и стулья. Реквизит, используемый в сценах с Марией, немногочислен. Главное в нем — это большой стеклянный сосуд в форме полушария, наполненный водой и вставленный в глубокую деревянную подставку из четырех раскрывающихся бутонном реек, сверху опоясанных кольцом. Вода в этом сосуде при первом появлении Марии кипит, булькая и выпуская пар; Мария, закашлявшись, дышит над этим паром, укрывшись сверху белой скатертью. При втором ее появлении перед казнью вода спокойна.

Сцены исповеди и казни решены с помощью визуальных символов. Для исповеди Марии в центре авансцены ставят стул сидением к зрителям, на стул ставят сосуд с водой, который будет обозначать чашу со священными дарами; на спинку стула Мельвиль вешает большой крест на цепочке: уменьшенное изображение

4 Возможно, образ этого зверя навеял королевский герб Великобритании. Один из щитодержателей на нем — белый мифический единорог с раздвоенными копытами и длинным бычьим хвостом, глядящий довольно свирепо.



распятия в церкви. Под сидением стула лежат три больших камня, рядом с ними стоит в подсвечнике горящая свеча: символическое изображение могилы. Мария в молитвенной позе, зажав между ладонями четки-розарий, стоит на коленях справа от стула; Мельвиль, преклонив одно колено, слева.

После исповеди и краткого монолога к зрителям Мария становится на коленях позади стула, так что из-за спинки видна лишь ее голова: волосы убраны под белую шапочку. Сзади приближаются свидетели казни: кормилица, служанка, Паулет, Берли и Лестер. Кормилица завязывает ей глаза красным шарфом. Берли и Лестер переглядываются, и Берли заставляет Лестера своим взглядом исполнить роль палача. Лестер подходит, вынимает из стеклянного сосуда невидимую затычку, и из него снизу с шумом начинает выливаться вода, стекая струями вниз с сиденья под медленные, звенящие звуки музыки. Когда вода вся вытекает, сверху с цепи неожиданно срывается стул, с грохотом раскалывается на полу, и голова Марии резко падает вправо, и все свидетели казни тоже резко наклоняют головы вправо. Затем все подходят к Марии, кормилица снимает с глаз красный шарф и оборачивает им голову Марии снизу вверх, Берли и Лестер берут голову руками, все остальные скрываются за ними, приседая, и вся группа начинает медленно пятиться к заднику: чем ближе они к заднику, тем больше сливается с тенью пальто Марии и тем совершеннее иллюзия, что двое мужчин уносят в темноте ее окровавленную голову.

Музыкальное оформление, созданное Латенасом, соответствует этой мрачной и мистической картине. Слышно ритмизованное дыхание какой-то гигантской печи или огромного дракона, долгие психоделические звуки с шепотами и рычаниями, композиции из ударных инструментов, тяжелые аккорды электрооргана, как в фильмах ужасов. В то же время используются лирические темы, исполненные то на клавишине, то на струнных, то на фортепиано и трубе: темы возвышенных чувств, ностальгии, прощания с жизнью, последнего душевного порыва перед смертью. В одной из тем аранжирована старинная шотландская песня.

Предложенное в спектакле сценическое пространство навело многих критиков на сравнение с работами Н. Гультяевой — художника спектаклей Э. Някрошюса: кто-то искал аналогий, кто-то — заимствований. В люстре увидели аналогию к «Гамлету», в работе с огнем и железом — аналогию к «Макбету» и т.д. Но мало кому тогда были известны вильнюсские спектакли Туминаса 1990-х: подобную эстетику, материалы, цветовую гамму и вообще мифологию

хутора и визуальные образы стихий он уже давно использовал со своими художниками. Камень и металл создают основу для пространственных композиций в «Галилее» (1992), хуторской скарб и свечи, как и россыпи камней, активно используются в «Улыбнись нам, Господи» (1994) и т.д. Гораздо интереснее заметить музыкальную переключку между спектаклями двух литовских режиссеров. В «Играем... Шиллера!» используется изумительная, летящая тема для трубы и фортепиано, написанная Латенасом; похожая тема используется и в «Отелло» Някрошюса (2001): в ней слышится полет неосуществленной мечты, тоска по полноте жизни, стремление наглядеться на красоту мира перед смертью и т.д. Отметим единство настроения и духовности работ двух литовских режиссеров того периода, выразившееся в сходной пространственной образности и музыке, гораздо продуктивнее, чем вступать на шаткую тропу поиска заимствований.

Пластический язык спектакля лишен простых бытовых соответствий, графически сложен, но в то же время избегает навязчивых однонаправленных аллегорий, эмоционален, а не рассудочен, несет в себе узнаваемость жизненных событий, пробуждает ассоциации и напрашивается на толкования. Совсем недавно, то есть уже через 14 лет после постановки «Играем... Шиллера!», я слышал, как Туминас, наставляя молодых артистов и режиссеров, говорил о двух главных критериях построения мизансцен и пластических образов: они должны быть «выразительны и узнаваемы», чтобы сложность сценического языка, режиссерская и актерская фантазия не стала бы самоцелью и не заслонила бы события.

Разумеется, главные проводники предложенного Туминасом небытового сценического языка — актеры. Забота о том, чтобы актерам было понятно и интересно играть в непростом сюрреалистическом рисунке, чтобы они нашли индивидуальную внутреннюю мотивацию — моторную, эмоциональную или разумную — составляет значительную часть его режиссерских усилий. Туминас много показывал и фантазировал вместе с актерами, репетируя «Играем... Шиллера!», придумывал на ходу, стимулировал актерскую импровизацию, внимательно относился к предложениям артистов, терпеливо ждал, когда они примут предложенный рисунок и наполнят его собственным естеством. Артисты, занятые в спектакле, вспоминали, как много они смеялись, репетируя, и радостно принимали игровую манеру сценических построений, предложенную

режиссером: в этом чувствовался вкус чистого театра, где взрывная актерская природа, готовность увлечься ролью, наполнить ее энергией и иногда «погулять», углубляясь в роль, находила свой выход. Одновременно выяснялось, что Туминас в творческом отношении очень строг: он требует соблюдения рисунка, органичности и эмоциональности не менее, чем соблюдения ритма и размера стиха, и добивается этого многократными, терпеливыми повторениями с артистами.

Шиллеровская история, задуманная как трагедия, решена Туминасом в стилистике трагифарса, и это вызвало среди критиков не меньше споров, чем перенесение пышного двора Елизаветы в мрачный средневековый хутор.

Трагифарс на рубеже XIX–XX веков стал основным жанром европейского авангарда (начиная с «Короля Убю» Альфреда Жарри): не случайно он окутан в XX веке скандалами. Однако его отцы-основатели вновь располагаются в античности: это Эсхил, Софокл и Еврипид. Первыми европейскими трагифарсами были сатировские драмы, где рядом с актерами в трагических костюмах играл хор сатиров в звероподобных масках и со вздернутыми фаллосами, а сцены обжорства и опьянения соседствовали со сценами страдания и смерти. Великие античные трагики не считали кощунственным завершать трагедию трагифарсом; недаром расцвет сатировской драмы произошел в эпоху расцвета трагедии.

Требование соблюдать цельность трагедии и не допускать в нее ничего комического досталось нам в наследство от классицизма. Однако нельзя забывать, что новоевропейскому классицизму на протяжении всей его истории сопутствовал смешанный жанр, называемый трагикомедией и часто походивший на трагифарс. Итальянскому классицизму XVI века сопутствовала комедия масок; а уже на заре XVII века Шекспир и Лопе де Вега, осмеиваемые классицистами, но и сами осмеивавшие их, уверенно предпочли смешанный жанр и были очень убедительны в полемике против его оппонентов.

Видимо, не случайно Туминас, став художественным руководителем Вахтанговского театра, первым делом поставил самую «антиклассицистскую» пьесу Шекспира «Троил и Крессида» (2008). О «варварском» подходе Шекспира к высоким жанрам речь в этой книге будет еще впереди, в связи со спектаклем вахтанговцев; но высказывания другого бесспорного классика — 47-летнего Лопе в его «Новом руководстве к сочинению комедий» уместно будет процитировать здесь:

Но смесь возвышенного и смешного
Толпу своим разнообразьем тешит.
Ведь и природа тем для нас прекрасна,
Что крайности являет ежечасно.

И еще:

Как посредине забав настигает беда человека,
С легкою шуткой как переплетается мысль...
Как соблюдают черед в жизни прилив и отлив,—
Про это все, о правилах забыв,
Внимай в комедии: тебе она
Покажет все, чем наша жизнь полна⁵.

Вместо академической учености Лопе воспел «заблуждения толпы», прошелся по ученым знатокам («От знатоков предвидим мы упрек, / Но может не ходить в театр знаток»), смиренно назвал свою эстетику варварской, но тут же похвалил сам себя, хоть и с опущенной головой («Порой особенно бывает любо / То, что законы нарушает грубо»). Лопе говорил о комедии, которая вместила в себя элементы трагедии — потом ее стали называть «высокая комедия». Шекспир в это время создавал произведения, которые порой заставляли смеяться, но не развеи-

вали щемящую тревогу даже счастливым финалом (такие, как «Мера за меру», «Буря»). Гоцци в конце XVIII в. писал свои театральные сказки, предельно приблизившись к трагифарсу, обильно насыщая образность гротеском, и сам Шиллер был почитателем его творчества: недаром первой постановкой Шиллера в Веймарском театре была его переработка «Принцессы Турандот» (1801), поставленная через год после завершения «Марии Стюарт».

Вероятно, трагифарс, прошедший через художественную систему романтизма, по-прежнему остается центральным ориентиром современной театральной эстетики. Наша эпоха с трудом выдерживает чистую трагедию или «высокую» комедию и стремится к парадоксальной форме: а что есть более парадоксального, чем соединение двух крайних жанров — трагедии и фарса. У трагифарса есть авангардное воплощение, деструктивное по своей сути, стремящееся более к отрицанию, чем к сбережению и преемственности: таким был первый авангардный

5

Лопе де Вега. Новое руководство к сочинению комедий / Перевод О. Румера // Лопе де Вега. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. — Москва: «Искусство», 1962. — С. 53, 58.

трагифарс «Король Убю». Трагифарс Туминаса — не деструктивного свойства: в нем есть условность, но нет авангардного упрощения; есть гротескное, но нет карикатурного или отвратительного; есть игровое отношение к классическим текстам, но нет волонтаризма; есть эклектика, но есть и узнаваемость образов, в том числе образов исторических эпох; есть поэзия, изящество и нет глубокой издевки над высокими образами и темами; его интенция заключается в том, чтобы вывести на передний план главную тему автора (пусть даже за счет сокращений) и сыграть ее полнозвучно и современно, при этом насытить собственными побочными партиями, происходящими из его понимания современной театральности.

Элементы фарса в трагедии «Играем... Шиллера!» проявляются прежде всего в конкретных образах телесности, обычно не допускаемых в чистой трагедии: телесность дает «понижающий» эффект. В одной сцене фарсовое действие было организовано Туминасом по правилам паратрагедии: предложена парадоксально-неожиданная ситуация, где слова, по тексту звучавшие как трагедия, меняют свой смысл на противоположный и увлекают зрителей в смех; при этом ни одна строчка в исходном тексте не изменена и не сокращена.



Мортимер должен передать Лестеру тайное письмо от Марии. По Туминасу, юноша был настолько добросовестным и решительным конспиратором, что решил засунуть это письмо себе в зад, чтобы его точно никто не нашел. Мортимер, уверившись, что Лестер — верный Марии человек, сооружает для себя подставку из нескольких стульев, становится на них на колени лицом к зрителям, спускает штаны и с видом светлой, юношеской готовности к подвигу ради любви подставляет зад Лестеру, чтобы тот вытащил письмо за ниточку; он объявляет: «Вот вам письмо шотландской королевы». Лестер надевает на руку резиновую хирургическую перчатку и, морщась от отвращения, чересчур резко тянет за ниточку, отчего Мортимер, скорчившись от боли, восклицает: «Потише, сэр! Ее миниатюра». Лестер извлекает длинную нить, на которой в середине привязано свернутое трубочкой письмо, а в самом конце — действительно, медальон с миниатюрой Марии.

Далее по тексту Шиллера Лестер несколько раз допытывается у Мортимера, знает ли он, о чем письмо, прежде чем прочитать его самому; Мортимер всякий раз говорит, что он не знает. Обычно это трактуют как знак недоверия к Мортимеру или минутной нерешительности перед тем, как подступить к желанному письму. Теперь все эти фразы звучат как знак отвращения к бумажке и медальону, извлеченным из зада. Лестер не хочет вскрывать эту грязь и просит, чтобы ему пересказали суть дела; морщась и воротя нос, он задает вопросы, оттягивая неприятный момент вскрытия письма: «Сэр Мортимер! Вам суть письма известна?» — потом еще раз: «Она, наверно, сообщила вам...» — потом еще: «Сперва откройте мне, откуда ваше / Участье пылкое в ее судьбе?» Наконец, он вскроет письмо, прослезится, прочитав его, и даже поцелует миниатюру, забыв, откуда она извлечена, отчего вызовет восторженные рыдания Мортимера. В конце, когда Мортимер попросит от Лестера какой-нибудь знак для Марии, тот, вообразив несчастную возлюбленную, машинально снимет перчатку, забыв, что она — резиновая, и прочувствованно вручит ее Мортимеру.

Склонность к фарсовым приемам проявляется также в парадоксально-эксцентрической трактовке вещей, применении их, так сказать, не по назначению. Мортимер и Лестер вместе читают письмо не на полу и не на столе, а на перевернутом вверх ножками стуле, который они освещают свечкой. После чтения письма Лестер капает на него парафином и закрепляет его на стуле таким образом, чтобы скрыть от глаз под сиденьем: хранить письмо с медальоном на своем

теле опасно, а сунуть обратно туда, откуда оно извлечено, уже не получится. Потом, от греха подальше, они решают совсем убрать этот стул с глаз долой и — подвешивают его под потолок на цепь. Этот стул не заметит никто, кроме Девисона, который во время разговора Лестера и Елизаветы долго будет указывать на него рукой, чем привлечет внимание королевы. Та будет пытаться сбить его тростью, и для этого Лестер утрированно энергично, с прыжками, изгибами, вращением руками, издавая нечеловеческие крики, будет привлекать ее внимание к себе: наконец, она отвлечется от висящего стула, Лестер возьмет ее на руки и будет улаживать непринужденной болтовней о том, что он недавно говорил с Мортимером. Про стул все забудут, а в финале именно он станет ножом гильотины, отрубившим голову Марии.

Наконец, фарсовым элементом в трагической истории выглядит внешняя эксцентричность некоторых персонажей: чрезмерно быстрый темп их перемещений, быстрая перемена положений, активность жестикуляции и необычность во внешних проявлениях. Таков, например, французский посол Обепин (Г. Богадист). При открытии занавеса вначале он сидит на ступеньке перед троном, ожидая королеву, и обозначает тикающее время ритмичными движениями кисти с вытянутым указательным пальцем вверх-вниз. Потом, слушая ответ Елизаветы насчет сватовства французского принца, он вдруг начинает активно махать руками кому-то через портал, будто бы посылая приветы или визуальные сигналы, как на флоте, и ожидая ответной реакции.

Эксцентрична пластика Мортимера (М. Разуваев). Впервые появившись перед Елизаветой, он вначале вскакивает на стул и, расставив руки в стороны, замирает в позе восторженного томления, а затем, смешно подпрыгивая, подбегает к ее трону, подбрасывает горсть зерна, будто салют, и ластится к королеве, как котенок. Видно, ей он приятен своей молодостью, восторженностью и активностью проявлений; рассказав, как он ездил в Рим и какой восторг там испытал, он забегал по сцене и стал целоваться со всеми советниками; последний из них, Берли, вместо поцелуя, развернул его спиной к себе, обыскал и оттолкнул. Пластика Мортимера — знак молодой непосредственности, искренности, удалства, сильных страстей, но одновременно доверчивости и неопытности этого героя, приведшей его к смерти. В разговоре с Лестером о Марии он то и дело впадает в рыдания от умиления. Когда его дядя Паулет предостерегает Мортимера от чрезмерного рвения при выполнении тайного приказа королевы, он хлещет юношу

6 _____
Первым исполнителем роли Лестера был И. Кваша.

7 _____
Ср.: Максимова. В. Сестры. Марина Неелова и Елена Яковлева играют Шиллера // Максимова В. Театра радостные тени. — Санкт-Петербург: «Дмитрий Буланин», 2006.

розгой по пальцу, а тот утрированно подвывает по собачьи, так что видно, что его решимость следовать плану не поколеблет никакая боль. С Марией он допускает слишком откровенные проявления своей страсти — но это потому, что она бесчувственна: стоит ей сказать слово, и он забегает по ее поручению, забыв о других желаниях. В сцене самоубийства Мортимера Лестер, будто бы желая спасти его, запирает в большой шкаф, а потом дает поручение страже взять его.

Свой последний монолог Мортимер выкрикивает, сидя в закрытом шкафу, стучась и раскачиваясь; когда из шкафа выливается кровь, дверь открывают, он вываливается оттуда и, наградив Лестера издевательской улыбкой, умирает.

Другие персонажи — сумрачный и безжалостный палач Берли (А. Кахун), сухой, умный и коварный Лестер (С. Юшкевич)⁶, легко превращающийся из желчного в любезного, если дело касается ухаживания за королевой, мягкий, благородный Тальбот (Н. Попков), мрачный и решительный Паулет (Г. Фролов), любящая кормилица (Л. Крылова), не улыбочивая служанка (М. Селянская) — по природе не эксцентричны, но сжились со странным миром и не удивляются парадоксальным мизансценам и ситуациям, возникающим по ходу действия: таковы формы их жизни.

Важнейший критерий успеха спектакля — запоминающиеся актерские работы. Туминас принадлежит к тем режиссерам, которые считают, что в спектакле главное — история и человек. История и человеческая жизнь, соединяясь вместе, дают образ судьбы; судьба — то, что должны играть актеры даже в самой странной пластике; ради показа человеческих судеб и затеваются спектакли.

Характерно, что в этом спектакле самыми запоминающими стали не пластический рисунок, не сценография и не постановочные трюки, а две главные актерские работы — Марины Нееловой (Елизавета) и Елены Яковлевой (Мария). Огромный талант актрис, их разнообразная техника, готовность к новому, к самым неожиданным предложениям режиссера, стремление к глубочайшему душевному оправданию парадоксальной формы, потребность тратиться на каждом спектакле и играть все лучше и лучше — все это превратило «Играем... Шиллера!» в мощное событие театральной жизни начала нового тысячелетия⁷. Это была первая профессиональная встреча Туминаса с актрисами из первой когорты русского



театра; Туминас однажды сказал, заранее принимая обиду окружающих, что такой полной любви, которую внушили ему М. Неелова и Е. Яковлева своим человеческим и профессиональным обликом, не сможет больше внушить ни одна актриса.

У Шиллера в образе Елизаветы доминирует рассудительность и маска «железной леди», девственницы ради Англии, с мужской доблестью принимающей свое одиночество и допускающей искренность тоже только наедине с собою. Лишь однажды в тексте заметно, как на короткое время королева уступает в ней место женщине, ищущей любви, но не смеющей ей предаться: в ее первом разговоре с Лестером с глаза на глаз.

В образе, созданном М. Нееловой, королева и женщина борются постоянно, и преодоление себя то в одну, то в другую сторону составляет главное содержание и главную муку ее жизни. Режиссер предложил раскрыть эту борьбу через

состояние мужского и женского в ее природе. Елизавета появляется для официальной церемонии с участием французского посла в широком черном балахоне, с волосами, зализанными по-мужски, так что она не очень-то и выделяется из группы сопровождающих ее мужчин. Делая комплимент ей как женщине, Обепин снимает со своей шеи широкое белое жабо и надевает на нее: двусмысленный жест, показывающий, что такой Елизавете далеко до женственности (потом жабо будет «гулять» от Елизаветы к юродивому, от юродивого к Девисону: видно, при английском дворе этими французскими «штучками» не привыкли пользоваться). После официальной церемонии она снимает черный кафтан и остается в пальто с отложным воротником, отличающим здесь обеих королев; потом она сбрасывает и его и остается в зеленовато-сером платье с вырезом, делающим ее очень женственной даже с мужской прической.

Вот она очень по-женски, с улыбкой и нежностью реагирует на энергичные проявления юного и восторженного Мортимера, хочет ответить ему лаской и из вспыхнувшей вдруг симпатии решает ему довериться. Задавая ему вопрос, как поживают в Европе ее враги, она красноречиво поворачивается к своим придворным и бросает на них тяжелый взгляд: тоже по-женски, потому что они уже не дадут ей такого восторга и умиления, как Мортимер. Сбросив черный кафтан, она становится непосредственной, рассказывает перед придворными, а потом, ревниво слушая увещевания Тальбота насчет Марии и видя, как он пленен





красотой Стюарт, закапывается в сено и обижается. Прощаясь с Мортимером, она дает ему несколько пощечин, чтобы не думал, что он стал ее фаворитом, но уходя в сторону задника, вдруг поворачивается и дразнит его развернутым пальто, как торреадор — быка, а тот прыгает на четвереньках вправо и влево, как заводной мальчишка.

Выйдя к Лестеру для разговора с глазу на глаз, Елизавета вначале присаживается рядом с ним на стул с видом смиренной нежности, как возлюбленная, и видно, что она очень хочет, чтобы он прижал ее к себе и поцеловал. Но Лестер занят другими мыслями (он думает о Марии Стюарт), и через несколько секунд Елизавета вспыливает, обижается, но тут же винит в его холодности себя саму — она, будучи королевой, не может приблизить к себе того, кого любит. Она расхаживает в смятении, потом усаживается на огромный бронзовый бак, опустив в него ноги

и моментально превратив всю сцену в камерное домашнее пространство, где возлюбленные признаются друг другу в любви после периода вынужденной холодности. Елизавета настолько мила и непосредственна, настолько глубоко обижена на себя за то, что она королева, что кажется: женщина в ней победила навсегда. Когда Лестер берет ее на руки, и она с радостной готовностью дает ему согласие встретиться с Марией — хочется даже предположить иной финал.

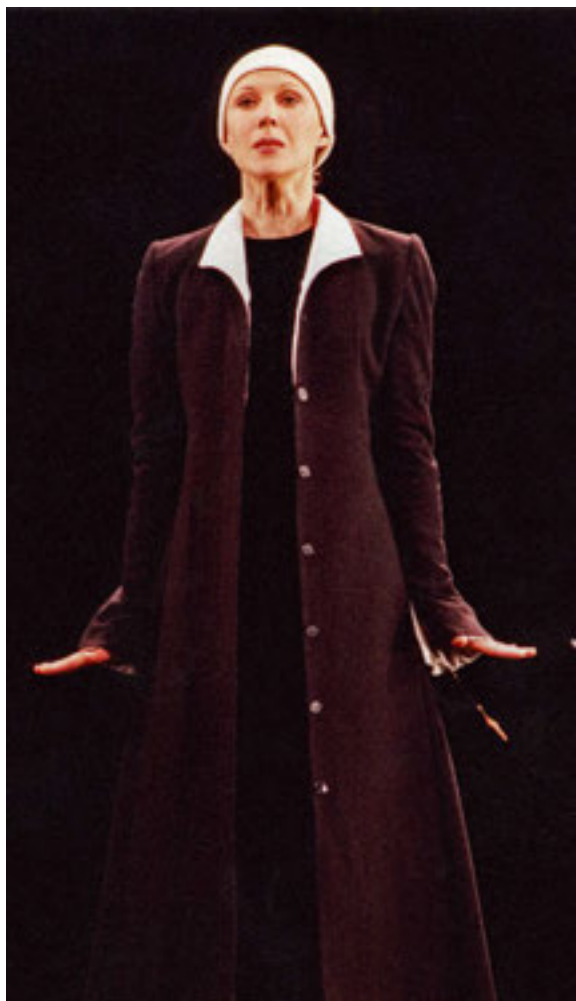
Появление Марии Стюарт решено эффектно. Она медленно идет по мосту, ведущему в никуда, как по эшафоту, потом берется руками за хрустальную люстру и спускается по ней на пол сцены: так ее впервые после 21-летнего заточения выводят погулять в парке, чтобы она встретилась с Елизаветой. В трагедии Шиллера в уста Марии вложена фраза, которая обычно дает повод постановщикам делать из нее роковую женщину, убивающую наповал своей красотой и сильнейшим излучением изломанной, трагической судьбы, которому невозможно сопротивляться:

Великий Боже, милость мне яви!
 Что за судьба — будить всю жизнь до гроба
 То ослепленье яростной любви,
 То иступленье разъяренной злобы.

Мария Стюарт Елены Яковлевой — прекрасная женщина с пышными шотландски рыжеватыми волосами (потом выяснится, что это — парик), бессиленная и обескровленная длительным заточением. Красота нарядов, уверенность в себе, к которым мы привыкли в традиционных трактовках этого образа, если вдуматься, невозможны после тьмы заточения сроком в половину жизни. Роковая черта несомненно есть в ее героине, но она глубоко преображена двадцатилетним вынужденным обездвиженьем, молитвами (католические четки-розарий привязаны к ее левому запястью), безответными просьбами, бесконечными надеждами, которые возникают только для того, чтобы сразу же испытать крах. В ее глазах есть тот незабываемый блеск смертника — живого существа, загнанного до предела и не видящего перед собою ничего, кроме смерти; как будто бы он уже перешагнул черту жизни и смерти, но на секунду задержался и обернулся назад. По этому блеску на войне безошибочно определяли: этот бой для солдата — последний.

После долгой обездвиженности в заточении Мария движется неуверенно: ее руки направлены вниз, а кисти приподняты и смотрят в стороны, как у куклы, как будто бы она все время боится потерять равновесие. Ноги затекли и часто не слушаются ее, Мария оступается и чуть не падает, потом садится на стул, отвыкшая от движения, и кормилица говорит, помогая ей сесть и подбадривая королеву, как девочку после болезни: «Вольно летать вам точно как на крыльях. / Пойдите, леди, мне вас не догнать!» Голос, отвыкший говорить на открытом воздухе, то вспоминает свою былую звонкость, то наслаждается своей певучей мелодикой; иногда он уходит на низкие ноты, и тогда в них слышна очаровательная бархатная сиплость. У Е. Яковлевой огромный голосовой и интонационный диапазон, и она использует его полностью, чтобы передать это фатальное отсутствие опоры и уверенности, потрясение от чистого воздуха и света; и ни на минуту не исчезает в глазах блеск смертницы — даже в короткие периоды пробуждения надежды.

Когда в своем первом монологе Мария произносит имя Елизаветы, ее начинает тошнить, голос хрипит, и она сгибается над своим стеклянным сосудом, чтобы подышать его паром и освежиться. Между ней и этим сосудом есть какая-то таинственная связь, которая всегда устанавливается между вещью и человеком, когда у него почти нет равных собеседников, как у Марии в темнице: недаром во время казни вода из сосуда вытекает одновременно с тем, как вытекает из Марии жизнь. Видно, что, пробыв два десятка лет в отдалении от людей, она не в себе. Когда она получает известие о скором прибытии Елизаветы, ею овладевают смутение, потом — паника, она едва владеет собой и в движениях обозначает, как путаются



ее мысли. Упав на колени рядом со своим стеклянным сосудом, Мария соскребает с пола пучки соломы и трет ими свои руки и грудь, будто желая очиститься для разговора — ничто не может отвлечь ее от этого бессмысленного занятия. Ее мысли теснятся, как огромный водопад перед узким отверстием крана — того и гляди, все взорвется.

Елизавета прибывает в замок к Марии в черном пальто-пиджаке, белой сорочке и бабочке, с мужской зализанной прической: как обычно, при выходе в свет она становится похожей на мужчину. Становясь рядом с Марией, она выпрямляет спину и закладывает руки за спину, глядя перед собою, как гвардеец на посту: ничто не должно выдавать ее волнения. Говорит она очень надменно и холодно, лицо величественно, но в глазах — страдание. Когда Мария говорит, что отрекается от притязаний на престол, просит Елизавету быть великодушной и дать ей свободу, она доходит до крайней душевной коллизии. С одной стороны, она не лжет, ведь быть свободной — самое сильное ее желание; с другой стороны — она наступает на горло своей королевской гордости, ибо пройдет несколько минут, и она будет с безумством провозглашать себя единственной королевой с правом наследной власти. Е. Яковлевой удалось передать с невероятной силой вид трагической красоты, пробивающейся из-под грязи, королевского величия, которое искажено, но все-таки не скрылось окончательно под гримасой безумия. Открываясь перед Елизаветой в своем несчастье, она снимает с себя парик, и мы видим неровный ежик светлых волос с проседью; она становится на колени, сложив ладони под подбородком в молитвенном жесте.

Отзываясь на ее просьбу — мы чувствуем, что эта просьба будет последней — Елизавета вдруг медленно простирает свою руку над Марией: эта рука пуста, из-под черного рукава торчит только жесткий белый манжет, но вдруг из-под манжета показывается белая перчатка — пальцы Елизаветы шевелятся, как будто бы она хочет ощутить Марию и даже погладить. Мария этого не видит и, склонившись под простертой рукой, развивает свою страстную просьбу с интонациями униженной гордости и явственными нотками безумия в голосе. Перчатка так же медленно скрывается за манжетом, рука — за спиной, и Елизавета в ответ на просьбу Марии произносит знаменитые несколько слов, которые делают их примирение невозможным, с интонацией, которую могла найти только Нелова. В ней есть и оттенок доминирования, не приносящего радость; и зависть

к сопернице, чарующей мужчин просто так; и неподготовленность к созерцанию столь глубокого несчастья Марии; и чувство собственной обреченности от понимания, что она не найдет в себе силы быть великодушной:

Е л и з а в е т а

Так вы побеждены! Конец проделкам?
 Ни одного поклонника в виду?
 Ни рыцарей, ни удальцов, ни хватов,
 За вас готовых в воду и огонь!
 Пора прошла. Победы миновали.
 Теперь не те заботы у людей.
 И кончить жизнь четвертым вашим мужем
 Не соблазняет больше никого.

Ее ответ и последующие несколько фраз приводят Марию в бешенство, которое тем сильнее, что у нее нет физических сил, чтобы его выразить полностью. Внезапный переход от сдержанности к открытой ярости показан внешним знаком: Мария сильно подбрасывает горсть воды из своего стеклянного сосуда. Теперь она превращается в фурию, не боясь показаться отвратительной в своей ярости; она готова любой ценой отомстить тому, кто спугнул ее свободу, которая почти заключила ее в свои объятия, но вдруг навсегда ускользнула, увидав помеху на пути. Этой «помехой» оказалась королева английская: она сразу же реагирует на перемену в Марии: «Вот вы показали / Свое лицо, а были до сих пор / Прикрыты маской».

Продолжения разговора быть не может; Елизавета, призвав Лестера, от переизбытка чувств хлещет его своей белой перчаткой, понимая что обещанная ей победа над Марией как женщины над женщиной не состоялась, и быстро уходит — раньше, чем показал в своем тексте Шиллер. Мария в белой длинной сорочке и розарием в руке, взобравшись на стол, произносит в одиночестве свою безумную речь о презрении к Елизавете и собственных правах на престол, допускающая разнузданные жесты от бессилия и ярости; ее беспомощность только подчеркивает мокрый парик (Мария раньше швырнула его в воду), который она зачем-то решила снова надеть на себя. Видно, как во время этой речи постепенно оставляют ее силы, темнеет сознание, отказывает речь. Наконец, из последних



сил провозгласив себя королевой, она падает на стол без чувств и не ощущает на себе бесстыдных объятий Мортимера.

В эпизоде, где Берли и Елизавета беседуют о предательстве Лестера, Туминас предложил сложную мизансцену. Берли, взобравшись на стул позади высокого шкафа, дирижирует палочкой в такт звучащему на сцене высокому пению



сопрано, а Елизавета в белой ночной сорочке, вся в слезах и с растрепанными волосами ходит взад вперед на цыпочках и высоко держит на вытянутых руках поднос с двумя бокалами, наполненными водой: странный тренинг или гимнастика, в которой инструментом является символ не состоявшегося романтического вечера с возлюбленным. Глубокая эмоция обиды, разочарования, высказываемая срывающимся в рыданиях голосом, очень высоким и нежным, столкнулась с противоречащей ей формой — монотонного движения, требующего больших физических затрат. Бокалы проливаются, Берли снова их наполняет, и движение повторяется. Затем Елизавета, остановившись, с какой-то страшной серьезностью



объявляет, что ее возлюбленный — не предатель, что это Мария хотела очернить его. Тогда Берли молча «умывает руки» с эмоцией разочарования: бросает дирижерскую палочку так, что она втыкается в пол, и уходит на время. Но Елизавета не может оставаться одна; после рыданий она прижимается к вернувшемуся Берли — ей нужно мужское тепло и утешение.

Еще одна впечатляющая сцена Нееловой — монолог Елизаветы наедине с собою, закончив который, она подписывает приговор Марии Стюарт. Сдавленная со всех сторон советчиками, говорящими ей противоположное, Елизавета нервно приглаживает непослушные волосы, чтобы вернуть себе мужскую прическу: она находится в крайней степени душевной разбросанности. Затем она прогоняет всех, желая остаться одна. Ее облачают в золотое платье и рыжий парик Елизаветы, а под руки подставляют две трости с полукруглыми поручнями. В одной ее руке — лист приговора, в другой — перо. Ее поза выражает царственное величие и неприступность, но видно, как внизу лежит безногий урод, который держит трости: Елизавета превратилась в тростевую куклу. Она произносит свой монолог монотонно, но при этом слышно, каким страшным напряжением сил дается ей монотонность, как быстро она внутренне сгорает и опустошается: ее челюсти немеют, язык не слушается, как бывает, когда у заводной куклы кончается завод. В глазах вдруг появляется тот самый блеск смертницы — его мы видели раньше у Марии. Перо начинает двигаться само собою, руки не слушаются — их трясет тростями юродивый, а Елизавета хохочет, видя это. Жуткая и запоминающаяся метафора власти, диалектика господина и раба, известная из классической философии и раскрытая здесь в театральном символе.

Подписав приговор в тишине, громко скрипя пером по бумаге, она отдает его Девисону, сопроводив неясными указаниями и истошно крича, чтобы все ее оставили в покое. Наконец, она пускается в безумное кружение от безнадежной радости, что тяжесть решения наконец сброшена, танцует под прекрасную тему трубы и фортепиано. С ней неуклюже вращается юродивый, который теперь использует трости, как костыли, а Елизавета, хохоча, кричит ему по-французски: «Я — королева, а ты — король!»

Не успев отойти от напряжения этой сцены, мы попадаем в замок Фотерингей, где Мария Стюарт готовится к казни. Она произносит свой последний монолог, в котором несколько раз рефреном звучат слова «Что плачете вы...», визуально подчеркивая ритм: начинает период с поворота головы направо, затем медленно поворачивает, оглядывая зал, и завершает движение, останавливая взгляд на служанках позади себя точно в концовке этого периода. Оглядывание мира повторится трижды, как и фраза «Что плачете вы...». Перед причастием Мария будет ходить на цыпочках, как кукла, распрямив кисти, направив их в стороны и исполняя странный танец. Незабываема сцена исповеди, где в глазах у Марии

отразится настоящее прощание с жизнью и смирение с тем, что она умирает невиновной: теперь на ней черное пальто с отложным воротником, на голове белая тугая шапочка, скрывающая остриженные волосы. В момент последнего исповедального признания она очень красива — с огромными глазами, полными слез. Ее последние слова, обращенные к миру, выдают и женщину и королеву: она была на троне женщиной, а восходит на эшафот, как королева.

В последней сцене Елизавета осталась одна в своем дворце. Не сумев удержать около себя даже Тальбота, который спас ее от покушения, королева прогоняет и бастарда двора, и юродивого Девисона теми же словами, что прогоняла придворных перед монологом тростевой куклы: «Уйдите все. Одну меня оставьте». Страшные слуги садятся в корыто, водружают перед собою голову единорога и радостно гребут, ритмично вскрикивая. Елизавета теперь одета так же, как Мария, в такой же белой тугой шапочке, и по ее высокому девичьему голосу, выдающему крайнюю беспомощность, видно, что в королеве навсегда победила женщина, только теперь эта женщина никогда больше не найдет своего счастья. Она закапывается в сено под вопли двух улыбающихся юродивых, плывущих на своем корыте прочь из этого жуткого места.

Так в спектакле со сложным пластическим языком, прихотливыми мизансценами и метафорами на первый план выступили трагические судьбы двух женщин, двух королев — две глубокие и пронзительные актерские работы. В этом и заключается важнейший результат работы режиссера. Он показал, в частности, что Туминас не принадлежит к авангардному направлению театрального искусства: он — не формалист, ибо в его спектаклях обнажение постановочного приема не является самоцелью; не деконструктивист, ибо фрагментация повествования не является для него доминирующим способом мысли; не абстракционист, ибо конкретность человеческого существования для него важнее абстрактных визуальных ассоциаций; не «революционер», ибо глубина созерцания для него важнее, чем энергия преобразования; наконец, он не является приверженцем практики монтажа аттракционов, как ее сформулировал Эйзенштейн, ибо ему не присуще стремление прямолинейно внедрять социально-окрашенные мысли в толпу, по Эйзенштейну, придавая театру подсобную роль, принимая его за разновидность пиротехнической пыли, способной превратить малую идею в ослепительную вспышку в сочетании с раскатом грома.

Первый московский спектакль Туминаса продемонстрировал то, что затем подтвердилось неоднократно: Туминас — режиссер-сюрреалист в душе с тонким чувством стиля и театральности, режиссер-график с абсолютной чувствительностью к гротеску и, главное — режиссер-артист с бесконечным доверием к творческой природе актера. Человеческая судьба для него гораздо важнее абстрактных визуальных кружев, сюжетное повествование он всегда предпочитает бессюжетной игре. Он любит разгадывать загадки авторской мысли, сочиняя жизненные истории на темы, предложенные автором — а не предаваться волюнтаризму собственных фантазий, в которых грань между «радикальным прочтением» и самоутверждением стерта до неузнаваемости. Туминас относится к тем, кто не разрушает, а сберегает классику и через нее сберегает красоту, хранимую ею. При глубоком чувстве юмора его мировоззрение трагично, как у романтиков: в его основе тоска по красоте, переживание неспособности современного мира дать совершенное воплощение этой красоты. Насыщаясь болью от ее невоплощенности, чувство красоты становится предельно пронзительным и стремится выразить себя в неправильных формах и гротескных образах.

Спектакль «Играем... Шиллера!» живет полнокровной жизнью уже 14 лет. За это время несколько раз были сделаны вводы, один раз поменялся почти весь состав. Роль Елизаветы по-прежнему исполняет Марина Неелова; Марию Стюарт теперь играет Чулпан Хаматова — играет иначе, чем Елена Яковлева, наполняя этот сложный образ своей силой и индивидуальностью. Зал на очередных показах по-прежнему полон. Все это говорит о том, что первая московская работа Туминаса в «Современнике», вызвавшая столько споров на премьерных показах, уже вошла в историю режиссуры и актерского искусства.

РЕВИЗОР

Премьера
15 апреля 2002 года

ПРЕМЬЕРА «РЕВИЗОРА» В ВИЛЬНЮССКОМ МАЛОМ ТЕАТРЕ состоялась 14 января 2001 г. В отличие от спектакля Вахтанговского театра, который был снят с репертуара, литовский «Ревизор» до сих пор сохраняется в репертуаре ВМТ, неизменно собирает полные залы и в прессе именуется не иначе, как «легендарный». Я видел его в Вильнюсе в октябре 2013 года — то есть через 12 лет после премьеры — и заметил, что в заполненном театре было много людей в почтенном возрасте; из разговоров выяснилось, что они пришли посмотреть спектакль в третий, четвертый или даже пятый раз.

В России особое отношение к «Ревизору». Эта комедия широко разошлась на цитаты и афоризмы⁸. Уже в XIX в. они прочно поселились в речевом обиходе русской интеллигенции и проникли из школы даже в повседневный быт: «Я пригласил вас, господа с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор»; «Не милы мне теперь ваши зайцы»; «Не по чину берешь»; «беру взятки... борзыми щенками»; «Оно, конечно, Александр Македонский ге-

рой, но зачем же стулья ломать?»; «Э! — сказали мы с Петром Ивановичем»; «Мы удалимся под сень струй» и т.д. «Ревизор» не просто русская классика: он живет в корневой системе русской культуры. Поэтому лучшие и наиболее заметные постановки этой комедии состоялись именно в России; и каждое новое обращение к «Ревизору» в русских столицах обязательно

8

По количеству хрестоматийных цитат с «Ревизором» могут состязаться только «Горе от ума» и «Евгений Онегин»: эти произведения тоже были поставлены Туминасом в России.



вызывает к жизни особо поляризованную среду восприятия с предельно обостренными критическими взглядами и предельно противоположными зрительскими ожиданиями.

Приглашение Туминаса ставить спектакли в Театре Вахтангова прозвучало еще в 1999 году из уст его художественного руководителя М. А. Ульянова после показа «Маскарада» ВМТ, участвовавшего в фестивале «Золотая маска». Туминас пришел в Вахтанговский только после выпуска в московском «Современнике» спектакля «Играем... Шиллера!» (в марте 2000 г.), а затем «Ревизора» в Вильнюсе (в январе 2001 г.).

9

См. Приложение 1: сопоставительный анализ гоголевского текста и режиссерской редакции Туминаса. Первым опытом Туминаса по радикальному сокращению русской классики стал «Маскарад», выпущенный в Вильнюсе в 1997 г.; об этом см. соответствующую главу ниже.

Московский «Ревизор» был первой «авторской копией», по определению самого Туминаса, литовского спектакля; второй такой «копией» стал «Маскарад» (2010); третьей — «Улыбнись нам, Господи» (2014). В то же время «Ревизор» Туминаса стал первой русскоязычной работой, в которой зрителю был представлен радикально сокращенный текст

русской классической драмы⁹. Из режиссерской редакции исчезли не только некоторые персонажи и мотивы, но и хрестоматийные фразы. Спектакль начинается не с первой реплики Городничего «Я пригласил вас, господа...», а через несколько мгновений после того, как он неслышно для зрителей произнес свое знаменитое начало, и вся компания чиновников уже захвачена переживанием этой новости.

В литовской версии первой звучит реплика Земляники (по Гоголю, третья с начала): «Как ревизор?» — На это Городничий отвечает (как это и у Гоголя): «Ревизор из Петербурга, инкогнито. И еще с секретным предписанием». В русской же версии первым идет восклицание Ляпкина-Тяпкина: «Вот те на!» — в гоголевском тексте это пятая по счету реплика, идущая сразу после процитированной фразы Городничего.

Поборников принципа неприкосновенности русского классического наследия такое начало сразу настроило на неприятие всей постановки в целом. Последующие сокращения, обнаружившиеся у Туминаса, только укрепили их негативную реакцию. В газетных рецензиях столь вольное обхождение с гоголевским текстом было отмечено с недоумением и недовольством¹⁰.

Из списка гоголевских персонажей Туминасом убраны: все квартальные, слесарша и унтер-офицерша (та, что «сама себя высекла», по словам Городничего), лекарь Христиан Иванович, не знающий ни слова по-русски, Люлюков, Растаковский, Коробкин, Уховертов, вся массовка купцов, мещан, гостей городничего и просителей Хлестакова — и, соответственно, все их упоминания и все сцены с их участием. Убраны все начальные сцены в гостинице до встречи Хлестакова с Городничим; все начальные сцены в доме Городничего до прибытия туда Хлестакова; редуцированы или убраны совсем сцены, где не участвуют Городничий и Хлестаков; ошутимо редуцированы роли Анны Андреевны и Осипа (включая его важную фразу перед отъездом Хлестакова «ведь вас, право, за кого-то другого приняли...»); по всему тексту убраны все реплики «в сторону» — как это сделано ранее в «Маскараде» ВМГ. Наконец, убран и Жандарм, произносящий последние слова пьесы, по Гоголю, предшествующие финальной немой сцене:

«Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице».

Вместо этого в финале спектакля разворачивается иная «немая сцена», пластическая: совершается «казнь» Бобчинского и Добчинского всеми чиновниками за то, что именно они были первыми, кто назвал Хлестакова ревизором. Настоящий чиновник в уездный город N, по Туминасу, так и не приезжает и, видимо, не приедет. Все действие спектакля проистекает из тайного страха Городничего перед несуществующим ревизором — страха, уже превратившегося в наваждение, усилившегося жутким сном о двух крысах (он видел этот сон накануне событий пьесы), затем письмом некоего Андрея Ивановича Чмыхова, который явно боится тем же страхом. Этот страх распространился среди чиновников и воплотился в фигуре Хлестакова, по стечению обстоятельств оказавшегося в городе N и принятого Бобчинским и Добчинским за ревизора.

Внимательные зрители заметили, что Туминас не просто игнорирует знаменитые гоголевские афоризмы, не просто пропускает их мимо ушей из каприза.

10

Отсутствие знаменитой фразы Городничего в начале «Ревизора» будет «компенсировано» Туминасом в чеховском «Дяде Ване» 2009 г.: свой последний монолог о судьбе сада и усадьбы Серебряков (В. Симонов) начнет, как это и по Чехову, именно с нее. Гоголевская фраза произведет взрывной эффект на Войницкую (Л. Максакова: она играла в «Ревизоре» Анну Андреевну), которая просто зайдет в хохоте. Это — одна из многих явных и неявных, сознательных и полусознательных взаимных отсылок между спектаклями Туминаса, которые сплетаются в «лес мотивов» (если перефразировать выражение Р. Барта «лес мифов»).

Он их знает и иногда отмечает. Когда Городничий (С. Маковецкий) наставляет чиновников и говорит об учителе истории: «Оно, конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?» — он выдвигает на передний край площадки стул, так что тот стоит, перекошенный — то есть, действительно, сломанный — и чудом не падает еще долгое время, внушая мистический страх Хлопову. Этот момент отмечен характерной музыкой Латенаса с психоделическим звучанием.

Туминас обходится с гоголевским текстом, как с чем-то, хорошо известным зрителям, понимая, что он не имеет права на простое повторение и что сами по себе гоголевские высказывания уже не будут вызывать смех и восхищение. Повсеместная известность «Ревизора» приводит его к идее необязательности использовать в действии весь словесный гоголевский «арсенал» целиком; вместо того, чтобы радостно вывалить перед зрителем все богатство хрестоматийных фраз и ситуаций, он часто оставляет лишь молчаливую память о них (отсюда проистекает и «сдвиг» по тексту момента начала спектакля). На гоголевский текст, как и ранее на «Маскарад» Лермонтова, он предлагает взглянуть со стороны, неравномерно присматриваясь к разным его частям, выписывая то, что, по его разумению, должно прозвучать, и молча держа «в уме» то, о чем нужно помнить. Звучащее и не звучащее — не то же самое, что главное и второстепенное; часто Туминас о главном как раз умалчивает, допуская сокращенный пересказ Гоголя (но по-прежнему его словами), выискивая скрытые смыслы и формируя новые символы.

Туминас был не первым в Москве «радикалом» по отношению к тексту и привычной образности «Ревизора». За шесть лет до премьеры в Вахтанговском был выпущен спектакль «Х-лестаков» в Драмтеатре Станиславского (1996 г.), поставленный В. Мирзоевым; он сохранялся в репертуаре более 16 лет. Это была первая совместная работа В. Мирзоева и М. Суханова, игравшего Хлестакова — демонического, таинственного, диковатого и парадоксального, находящегося на грани между сном и явью, здравым смыслом и безумием (появившись на сцене первый раз, Хлестаков долго вращался вокруг своей оси, как какой-нибудь дервиш или даже демон). Этот спектакль положил начало долгому сотворчеству актера и режиссера в театре и кино.

Как у Мирзоева гоголевский текст был отредактирован ради выведения на первый план Хлестакова, так и у Туминаса все подчинено тому, чтобы вывести на первый план двух главных героев: Городничего (С. Маковецкий) и Хлестакова (О. Макаров) — и проследить историю их встречи в городе N.





Для тех, кто видел в Москве «Маскарад» в 1999 г., город N на сцене предстал как вариация найденных в том спектакле сценографических принципов¹¹. Вновь за основу взят черный кабинет, черный планшет сцены. Только теперь мы переместились из столицы в провинцию, поэтому вместо черного циркового бордюра, дугой ограничивающего игровую площадку «Маскарада», на переднем крае сформирована иная дуга, особенно заметная на сцене Литовского национального театра, где по сей день играется «Ревизор» (сцена ЛНТ меньше, чем Вахтанговская). В «Ревизоре» передняя дуга сложена из длинных деревянных мостков, сбитых из грубо отесанных досок, которые до сих пор сегодня используют в деревнях, чтобы проложить путь по грязи.

Деревянные мостки — символ русского провинциального бездорожья; в отличие от циркового бордюра «Маскарада», они уже не обыгрываются в действии как

11 —
См. главу о «Маскараде» ниже.

граница между игрой и не игрой (хоть в литовской постановке на краях авансцены за мостками слева и справа стоят знакомые по «Маскараду» стулья, продолжающие зрительный зал). По ходу действия на сцену будет специально вынесен еще один, самый большой передвижной мосток — едва ли не 7 метров в длину — сколоченный из двух досок. По нему будет спускаться со столба Городничий, а потом чиновники, поддерживая его руками, водрузят, как триумфатора, прямо над собою и замрут, изображая нелепую скульптурную группу.

Как и в «Маскараде», все действие у Туминаса перенесено из интерьеров на улицу, и на сцене создан уже другой балаганчик: не столичный, зимний и сказочный — а убого-провинциальный, осенний, совершенно депрессивный. Здесь вместо статуй и гранитных постаментов торчат четыре коротких опоры для телеграфных столбов из почерневших бревен разной высоты. Справа — единственный телеграфный столб из необструганного бревна, тоже почерневший, прикрученный к опоре тросами. Слева — низенькая табуретка, под которой тлеет огонек — конструкция, напоминающая железную походную печку, еще несколько табуреток и россыпь серых кирпичей; перед печкой сидит суровый дворник в серой фуфайке и фартуке. Чуть позади справа выстроены в ряд тяжелые, темные стулья; некоторые из них похожи на антикварные своими высокими спинками, скудной резьбой и затвердевшими кожаными сиденьями (их тоже каким-то чудом можно встретить на старых хуторах, где не обновляли мебель с начала прошлого века). Если в зимнем балаганчике «Маскарада» шел снег, то в осеннем балаганчике «Ревизора» будет идти дождь и дуть ветер, закручивая в воздухе струи воды. Перед нами — не исторический, а обобщенный образ глухой, тяжелой, темной и печальной провинции, открытой всем стихиям.

Звуковое оформление соответствует этому образу: здесь свистит ветер, одиноко постукивает в пустоте плохо закрепленная калитка; иногда раздается шум рвущейся ткани, какой бывает, когда бьется на ветру мокрая простыня. Часто слышен грохот, похожий на далекие раскаты грома — это Бобчинский и Добчинский трясут вправо-влево своими деревянными ящиками, чем-то наполненными: ящики висят у них за спинами на заплечных ремнях. Бобчинский и Добчинский все время создают шум попусту — не только по поводу мнимого ревизора. Грохот их заплечных ящиков — отличительный звуковой образ московского спектакля; в вильнюсском он отсутствует. В конце спектакля выяснится, что в этих ящиках нет ничего, кроме пыли, да нескольких картошин.

На переднем крае сцены «Ревизора», как и «Маскарада», есть своя бездна. В «Маскараде» это ледяная прорубь; оттуда выплывала рыба и выныривал водолаз; в этой же проруби топили покойника. В «Ревизоре» бездна — это подпол, заколоченный досками. Из подпола извлекут деньги на самую первую взятку, которую Городничий всучит Хлестакову в гостинице. Дворник, яростно крича, с треском вскроет доски, прорубив их тяжелым топором, выкинет через голову попавшуюся под руку картошку, и — мрачно и буднично — достанет оттуда военный китель, а из его внутреннего кармана — пакет ассигнаций, а Городничий скажет Хлестакову, не вороша пакета: «Ровно двести рублей, хоть и не трудитесь считать». В этой же яме тут же начнут шарить Бобчинский и Добчинский; последний извлечет оттуда генеральскую треуголку, похожую на наполеоновскую, и напялит ее себе на голову. Что это за яма: офицерская могила? тайник? преисподняя? сундук фокусника? Над этой же бездной дворник так же равнодушно, попыхивая папиросой, отрубит большим топором голову гостиничному слуге,

казня его за то, что тот требовал у Хлестакова денег.

Но в конце первого действия слуга, лежавший до тех пор безжизненно, подскочит, невредимый, и, хохоча и держась за голову, будет носиться по сцене, чему совершенно не удивятся окружающие: смерть в провинциальном балаганчике бутафорская. Потом, придя

в дом Городничего, в эту бездну опустит ноги Хлестаков и покачает ими, мирно присев в окружении чиновников, совершенно не встревоженный тем, что он присел поболтать и похвастаться у «бездны мрачной на краю».

На площадку выносят или выкатывают предметы, чтобы обозначить перемену места действия. Когда мы перемещаемся вместе с Городничим в гостиницу, на сцену из левой кулисы медленно выезжает кровать странной конструкции, похожая на двухэтажные нары¹²: на ней «живет» и ездит Хлестаков. Первый раз появившись на сцене, она остановится у столба; взобравшись на столб, Хлестакова будет приветствовать Городничий. Эта кровать, по замыслу А. Яцовскиса, сконструирована на основе старого, тяжелого пожарного насоса, который когда-то качали два дюжих пожарных, держась с двух сторон за подвижную раму и ритмично двигая ее вверх-вниз. В литовской версии спектакля использована самая настоящая опорная конструкция насосной рамы, найденная невесть каким образом и принесенная в театр: внутри нее сохранились даже медные поршневые

12

Двухэтажные нары как основной реквизит использовал и В. Мирзоев с художником П. Каплевичем в «Х-лестакове» 1996 г.



цилиндры и отверстие, к которому прикручивался пожарный шланг. В версии Вахтанговского театра была сконструирована точная копия насосной рамы с опорой, но пустая, без поршней.

На раме сверху, на «втором этаже», закреплена металлическая кровать с коваными спинками из прутьев, закрученных в старомодные ажурные орнаменты; вся эта конструкция водружена на массивную деревянную платформу на колесиках для перемещений. На эту нижнюю платформу поставлено тяжелое медное ведро с крышкой; к прутьям кровати прикреплена кружка на длинной цепи. Получилась странная, абсурдная и очень стильная конструкция, погружающая нас куда-то в условную старину через имитацию массивных и уже не существующих механизмов. В ней есть ощущение старомодной чугунной тяжести, одновременно — неустойчивости и раскачивания, и в то же время предчувствие ритмичного движения, какое бывает, когда едешь по рельсам на механической дрезине, ритмично двигая рычаг вперед-назад, или когда плывешь на канатном пароме, ритмично вытягивая его по реке то правой, то левой рукой.

Но главное — эта «насосная» кровать символизирует бутафорское доминирование того, кто взберется на ее «второй этаж» и будет поглядывать на всех сверху: а там бывает только Хлестаков. Когда эта двухъярусная телега впервые медленно выезжает на сцену под печальную мелодию скрипки, а сверху на ней сидит грустный тонкий человечек в длинном белом балахоне с остро торчащими ногами и руками, изломанными, как у марионетки, и пьет чай из жестяной кружки, прикованной к кровати длинной цепью, мы сразу понимаем: перед нами — неказистый кукольный балаганчик на колесиках, похожий на средневековые двухэтажные телеги праздничных процессий, только значительно меньше их. Балаганчик не закрыт занавеской, поэтому все его странные механизмы обнажены.

Связь Хлестакова с куклой в спектакле выявлена визуально. Оказывается, у него есть любимая кукла — клоун в штанах и камзоле, которого он носит в саквояже. Перед тем, как заснуть, он водружает куклу на опору для столба. Когда заснувшего Хлестакова чиновники уносят с площадки, Анна Андреевна и Марья Антоновна произносят свои слова о нем («Какой приятный», «Какой милый»), плавно двигаясь вокруг столба и любясь этой куклой. После того, как Хлестакова унесли со сцены, и Городничий закончил свой монолог перед чиновниками, вдруг звучит громкая ритмичная музыка, и кукла, стоявшая на столбе до тех пор

неподвижно, начинает танцевать, нелепо изгибаясь и поворачиваясь. Этим танцем-кривлянием она вначале пугает чиновников, и они вопят от страха, отпрянув назад — но через несколько секунд их наполняет странное удаьство, и они уже вопят от восторга. Танцующая кукла Хлестакова — неожиданный и очень выразительный момент спектакля.

Сближение живых персонажей и кукол как художественный прием было использовано впервые в «Маскараде», где Нина и Звездич были представлены двумя фигурками высотой в локоть, вращавшимися на мраморном постаменте, как на диске музыкальной шкатулки; в финале Арбенин и Нина тоже одновременно вращались на двух постаментах, как куклы, и в таком вращении Арбенин начинал свой последний монолог. Ближе к концу «Ревизора», когда Хлестаков взобрался на свою кровать-телегу, чтобы насовсем покинуть город N, Марья Антоновна вручила ему его куклу, которую он оставил было на столбе; он так и поехал, потрясая куклой в высоко поднятой руке.

Когда по ходу действия мы перемещаемся из гостиницы в дом Городничего, на сцену выносят большой стол, покрытый, по провинциальному обычаю, большим шерстяным ковром — бордовым, с узорами. На столе собран громоздкий и нелепый пир: в центре — гора неочищенной картошки (то ли сырой, то ли сваренной «в мундирах»), три вазочки с невесть откуда взявшимися фруктами, две массивных оранжевых тыквы целиком (опять не понятно, то ли печеных, то ли сырых). Надо всем этим будут возвышаться два подсвечника — один тройной, фигурный и изящный для тонких свечей, другой огромный и массивный, похожий на медную гильзу от снаряда, для единственной свечи — толстой и высокой (видимо, из разворванной церкви). Невероятное смешение незамаскированной театральной бутафории и абсурдного провинциального изобилия посреди нищеты!

Принимать просителей Хлестаков будет на совершенно пустой площадке. На сцене будет только его сундук, потом пара табуреток, да посередине на полу — ковер, похожий на тот, что был на столе в доме Городничего. Как только настанет время уезжать, Осип начнет медленно выкатывать из правой кулисы ту самую двухэтажную кровать-балаганчик, преодолевая сопротивление хлипкого Хлестакова: ему здесь понравилось, он не хочет торопить отъезд и пытается задвинуть свой «транспорт» обратно. Но Осип пересилит, выкатит ее на сцену и начнет стаскивать весь их скарб, собираясь в дорогу.



Скарб Хлестакова сам по себе примечателен. Наверху водружена статуя Афродиты — та самая, что стояла на площадке в начале «Маскарада» в постановке Туминаса, затем была утоплена хором игроков в ледяной бездне — и теперь невесть каким образом оказалась здесь. На нижнем «этаже» две картины; одна из них — девочка в легком белом платье, сложившая руки перед собой над талией очень похоже на то, как Нина Арбенина, став статуей, сложила руки, стоя на постаменте над своей могилой в финале «Маскарада». Яснее указания на смысловую связь между двумя балаганчиками — «Маскарада» и «Ревизора» — невозможно себе представить. Когда Хлестаков, рыдая, прижмется к своей Афродите, в нем даже захочется увидеть актера, игравшего в «Маскараде» роль Человека Зимы, потому что именно он ухаживал за статуей, играл с ней и называл «мадемуазель лямур». К этим вещам потом добавится сундук Хлестакова и старое мутное зеркало в раме, которое в подарок ему принесет Марья Антоновна: старое зеркало как вместилище смутных отражений — еще один предмет, часто появляющийся на сцене в спектаклях Туминаса.

Визуальные образы, переживавшие из «Маскарада» в «Ревизор», на статуе Афродиты и портрете девочки в белом платье не заканчиваются. В «Маскараде» в нестигающей руке игрока, проигравшегося и умершего от разрыва сердца, зажата заветная карта: другие игроки, не сумев разжать его пальцев, отрезали

ее торчащую часть (видимо, уничтожая улики нечестной игры). В «Ревизоре» у казненного гостиничного слуги в руке остался счет, который он безуспешно пытался всучить Хлестакову, требуя денег; Городничий, подбросив ногой руку мертвого слуги, оторвал торчащую часть счета и начал строчить на ней пером: ему понадобилась бумага, чтобы написать послание жене. В «Маскараде» Человек Зимы и одна маленькая дама из хора носили наполеоновскую треуголку; в «Ревизоре», когда была вскрыта яма, Добчинский извлек оттуда точно такую же треуголку и надел на себя — тоже, на первый взгляд, самый незначительный персонаж, по вине которого, однако началась вся история. (Любопытно, что Добчинского в «Ревизоре», и Человека Зимы в «Маскараде» играет один и тот же артист — О. Лопухов.)

Ниже, в разборе спектакля «Маскарад» я определил подход Туминаса к классической драме как «ретроспекцию из воображаемого будущего», или «воображаемую диахронию». Туминас превращает классический текст в воспоминание о классическом тексте из будущей эпохи, неспособной понять и принять все богатство и красоту, заложенные в классике. Отсюда происходит его намерение



передать в спектакле не весь текст целиком, но лишь связанные его фрагменты, которые в памяти будущего читателя сплетаются в последовательную историю, переданную словами автора текста и не противоречащую ему. Отсюда происходят сознательные и искусные анахронизмы, превратившиеся в «Маскараде» и «Ревизоре» в художественный прием.

Например, Бобчинский и Добчинский дарят Хлестакову настенный ковер, на котором изображен хорошо узнаваемый фрагмент картины А. Д. Кившенко «Военный совет в Филях» (1880); изображен неказисто, грубо, в стилистике наивного копирования знаменитых жанровых полотен, столь распространенной в провинциальном искусстве. На ковре различим сидящий в характерной позе Кутузов, останавливающий жестом генералов, в которых зреет протест против его решения отступить из Москвы и отдать ее на время наполеоновским войскам. Само это событие, разумеется, предшествует гоголевскому «Ревизору», но картина Кившенко была написана на 45 лет позже него. Телеграфные станции (а стало быть, и телеграфные столбы) начинают активно строить в русской провинции тоже лишь в конце XIX в., и т.д. Ретроспективный взгляд художника, не следуя строго стилистике «историзма», собирает элементы из различных эпох для сложения обобщенного образа глухой провинции и наполняет ими пределы театрального балаганчика.

После отъезда Хлестакова из города N, на пустой сцене с помощью мостков чиновники соорудят плот или небольшой кораблик, на котором — под проливным дождем — Городничий с женой в сопровождении гостей захочет отпраздновать мнимую помолвку Марьи Антоновны с Хлестаковым. К этому плоту в сундуке с распахнутой крышкой, как в лодке, «подплывет» почтмейстер и зачитает письмо Хлестакова, адресованное Тряпичкину.

Чтобы соорудить плот, чиновники используют мостки, лежавшие дугой на авансцене и до сих пор ограничивавшие игровую площадку. Убрав мостки, они уничтожили границы балаганчика. Это размыкание сценического пространства — осмысленный прием: балаганчик рушится, и Городничий, понимая, что он сам себя одурачил, когда принял Хлестакова за ревизора, впервые за весь спектакль уже не играет роль хозяина города N, а, плача, произносит свой горестный монолог:

«Весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен Городничий... Дурака ему, дурака старому подлецу...»

В предыдущей сцене, провозжая Хлестакова в дорогу, Городничий отдал своему мнимому будущему зятю и пальто с меховой накидкой, и сапоги, оставшись в одной рубахе и босиком. Но только в этом последнем эпизоде Городничий впервые предстал как грустный паяц: только здесь вдруг стало заметно, как нелепо спускаются длинные полы белой рубахи навывпуск, как остро торчат вперед плечи, а длинные рукава свисают, совершенно закрывая кисти и болтаясь внизу; только без сапог мы увидели, как криво стоят его ступни и как неловкая поза, а из тела явственно проступает изломанная кукольная фигура, очень похожая на Хлестакова. До сих пор Городничий сливался с ролью «полководца» своего неказистого местечка: этой ролью он, по его же словам, одурачил трех губернаторов. Теперь выяснилось, что он сам одурачен заезжим паяцем; как только открылась эта правда, костюм свалился, весь провинциальный балаганчик рухнул, и обнажилась его внутренняя суть: Городничий — не полководец, а плачущий паяц, не имеющий ничего за душой, кроме лжи. С. Маковецкий прекрасно передал это перерождение Городничего.

В «Маскараде» зримыми символами действия стали сказочный снегопад и снежный ком. В «Ревизоре» тоже есть выразительный визуальный символ — призрак непростроенной церкви. Этот символ заслуживает особого внимания, ибо спектакль Туминаса — единственная постановка «Ревизора», где он был выявлен.

Городничий перед тем, как покинуть сцену, чтобы ехать в гостиницу к Хлестакову, говорит:

«Да, если спросят, отчего не выстроена церковь при богоугодном заведении, на которую назад тому пять лет была ассигнована сумма, то не позабыть сказать, что начала строиться, но сгорела».

Туминас ставит здесь первый в спектакле внушительный акцент. Городничий произносит эти слова, сидя на табуретке слева около маленькой печки (там, где вначале была россыпь кирпичей), под мерное биение колокола, держа перед собою свечу и крестясь. До этого он наставлял чиновников, а дворник неторопливо складывал серые кирпичи на табуретке в стопку, превратившуюся в итоге в небольшую башенку. Потом дворник ушел, а на его место пришли три бабы в платочках из богоугодного заведения, принесли с собою свечи и зажгли их. Городничий, произнося свои слова, водружает на башенку стальную кружку, а на кружку — желтую луковицу острием вверх: получается уменьшенная, будто бы игрушечная и очень узнаваемая копия белокаменной церкви

с золотым куполом, но без креста. Крест, налагаемый на себя Городничим рядом со свечами, под звон колокола, на фоне психоделического звучания, смотрится жутко, как приговор, который Городничий, сам того не ведая, произносит над собою: он совершил преступление против неба и собирается покрыть его враньем. Все чиновники его поддерживают; Городничий, отойдя от игрушечного храма и от понурых баб, направляется к чиновникам, и те радостно врут громким хором, вторя ему: «Сгорела!» — а он дирижирует ими, размахивая саблей. С этого момента маленькая бутафорская церковь все время до финала будет стоять на переднем крае сцены слева.

Туминас в начале спектакля намекнул, что ассигнования казны на церковь — как и на все остальное — растащили чиновники, а не только Городничий: они медленно сходятся на зов Городничего, каждый несет по кирпичику и — кто неохотно, а кто покорно — сбрасывает его впереди. Они безжалостно растаскивают свое же хозяйство и готовы опомниться только перед угрозой визита ревизора.





Преступление перед небом — самое страшное, что они совершили. Напоминает нам об этом огромная фигура, очень похожая на церковь с башенкой и куполом, почти в натуральную величину — и тоже без креста. Она появляется на заднем плане справа в момент открытия занавеса и находится все время в затемнении — но достаточном, чтобы ее рассмотреть: как призрак, она свисает с колосников до самого пола. Бутафорская церковь сделана из грязновато-серой ткани самым примитивным способом, как с незапамятных времен делают из платков кукол для младенцев: положат посередине уголек, камушек или вату, перетянут поперек — вот и голова, а то, что спускается ниже — платье (таких кукол знает и славянский, и балтийский фольклор). В этом огромном призраке церкви «голова» — купол, заостряющийся кверху, а «платье» — само ее здание: удивительный символ, совмещающий в себе образы христианства и темной языческой древности. Под колосниками закреплен большой круглый обруч с движущимся по нему кронштейном; призрак церкви подвешен тросом за этот кронштейн, так что теперь он может ходить по большому кругу.

Когда призрак тяжело снимается с места, незаметный для персонажей, и широко кружится, приводимый в движение сверху, устрашая огромными размерами и «подметая» все на своем пути (он похож и на щетку, и на примитивное пугало), возникает яснейший символ мести небес. Он движется четырежды, всякий раз описывая по несколько кругов; по мере приближения к финалу,

появления призрака учащаются. Первый раз он появляется между сценами в гостинице и в доме Городничего. Второй — перед началом череды визитов чиновников к Хлестакову (в начале второго действия, по Туминасу). Третий — после отъезда Хлестакова из города N; его отъезд сопровождается настоящей бурей с проливным дождем, и при возвращении призрака под табуреткой с игрушечной церковью впервые открывается икона богородицы со свечами, зажженными перед нею. Наконец, четвертый раз — в финальной сцене «казни» Бобчинского и Добчинского; после этого последнего вращения призрак впервые останавливается около задника не справа, а слева, обозначая перемену, приведшую действие к финалу.

Круговое движение призрака сопровождается хоровым пением, аранжированным Ф. Латенасом на психоделической музыкальной основе: звучащий хор напоминает крикливую славянскую празднично-обрядовую многоголосицу женщин, и эта ассоциация только углубляет жутковатую символику огромной темной фигуры. Символ мести небес двусоставен; он раскрывается через визуальный диалог между миниатюрной бутафорской церковью, все время находящейся на переднем плане, и гигантской, призрачной на заднем (подобно тому, как Хлестаков — одновременно маленькая кукла и большой персонаж-человек). Диалог между маленькой и большой копиями вещи или человека на сцене — еще один устойчивый прием, использованный в «Маскараде» и «Ревизоре».

Итак, после сокращения и редактирования текста Гоголя перед нами возникла история о том,

как Городничий города N, играющий роль полководца над своим жалким чиновничьим войском и превративший вверенное ему хозяйство в место кормления себя и чиновников, вдруг ощутил особый страх перед ревизором, и этот страх тут же воплотился в никчемном паяце Хлестакове, по случаю оказавшемся в городской гостинице;

как Хлестаков при поддержке всего местного чиновничества совершенно неказисто, но очень успешно сыграл подвернувшуюся ему роль ревизора в провинциальном балаганчике, собрал обильную денежную дань, совершил мнимую помолвку с дочерью Городничего и безопасно отбыл на своей телеге прочь;

как Городничий обнаружил, что он, обманщик, сам постыдным образом обманут заезжим гаером, как он сбросил с себя все свое генеральское снаряжение и предстал в своей сути: лживый плачущий паяц;

наконец, как небеса (а не настоящий ревизор, который так и не приехал) отомстили Городничему, его семье и всему чиновничеству за непостроенную церковь — отомстили через такого же, как он, паяца, и оставили Городничего плакать, подобно погорельцу, в одной рубахе, босым, с иконой Богоматери в руках перед зажженными свечами на развалинах разворванной им церкви, а его дочь оставили на столбе всматриваться в ненастье, ожидая своего бутафорского суженого.

Московские критики на премьере с изрядной долей недоверия восприняли идею мести небес, столь «назидательно», как показалось некоторым, явленную на сцене «литовским гостем». Почти никто не заметил, что летающий по кругу призрак церкви выступает прямо из гоголевского текста, из его эстетики, из художественного мира писателя. Чтобы это заметить, надо было перечитать «Ревизора» не по путям, проторенным традиционным русским театром, а иначе: взглянуть на него «со стороны», остраненно — с позиции другой культуры или с позиции воображаемого будущего, в котором «Ревизор» погрузится в мир «Мертвых душ» (как это произошло в спектакле Мейерхольда 1926 г.), соединится с мистическими «Петербургскими повестями» и самыми страшными рассказами из «Миргорода». Надо было, читая «Ревизора», также не забыть о том, что Гоголь для русских писателей, философов и людей театра Серебряного века (начиная с критических статей Розанова, исследования Мережковского «Гоголь и черт», затем постановок Мейерхольда и т.д.) был главным мистиком и «фантастом» русской литературы, более всех остальных развившим эстетику гротеска и чаще всех уносившимся мыслью к таинственному скрещению человеческой биографии и духовного промысла, к тяжелому жизненному метанию человека между бесовством и просветлением¹³.

Эстетика спектакля Туминаса близка к гоголевской; режиссер, создавая свою сценическую версию «Ревизора», внимательно примеривался к причудливым путям гоголевской мысли. Это относится и к персонажам постановки: их черты идут от гоголевской образности, часто им можно найти прямые соответствия в «указаниях для господ актеров», которые Гоголь поместил в начале «Ревизора»:

13

В. Максимова справедливо сопоставила идеи и образы туминасовского «Ревизора» с мыслями В. В. Розанова о Гоголе и гоголевской России. «Здесь у Туминаса не ушедшая, не бывшая, не вечная, а «канувшая», провалившаяся во тьму Россия — и Гоголь, допускающий не только фантастизм видения мира, но и беспредельную «фантазию мысли»»; см.: Максимова В. «Вам около меня грозно, а мне с собой страшно». Новый «Ревизор» у вахтанговцев // Век. 17–24 мая. — Москва, 2002.

«Городничий... очень неглупый по-своему человек... говорит ни громко, ни тихо, ни много, ни мало. Его каждое слово значительно... Переход от страха к радости, от низости к высокомерию довольно быстр, как у человека с грубо развитыми склонностями души»;

«Хлестаков, молодой человек лет двадцати трех, тоненький, худенький; несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове...»;

«Ляпкин-Тяпкин... человек, прочитавший пять или шесть книг, и потому несколько вольнодумен... каждому слову своему дает вес...»; и т.д.

Очевидно намерение Туминаса, как и в «Маскараде», сформировать массовку — хор, сопутствующий главным героям и олицетворяющий среду, в которой те существуют и действуют. В «Маскараде» Туминас отказался от индивидуализации второстепенных лиц, введенных Лермонтовым, и превратил их всех в хор безымянных игроков-мужчин и женщин-обитательниц Петербурга; из хора выступал на первый план то один, то другой персонаж, то и дело меняя роли, не меняя при этом костюма. В «Ревизоре» хор тоже есть, но представлен он уже конкретными персонажами с именами — чиновниками, которые то выступают вперед, произнося речи от своего лица, то вновь сливаются в массу: Ляпкин-Тяпкин, Хлопов, Земляника, Почтмейстер, и рядом с ними Бобчинский и Добчинский. Перед сценой с хвастовством Хлестакова в доме Городничего чиновники выстраиваются в шеренгу и фронтом, наступательно движутся из глубины навстречу зрителю, чеканя шаг: они — армия при генерале-Городничем.

Хор чиновников, то безликий, то выступающий конкретными лицами — совершенно гоголевский образ. К чиновникам надо прибавить трех баб из простых (они то горестно сидят на развалинах церкви, то прислуживают в доме Городничего или неподвижно наблюдают, что там происходит), слугу в доме Городничего, дворника, да гостиничного слугу. Рядом с ними действуют персонажи, никогда не сливающиеся с хором: это прежде всего Городничий и Хлестаков, Анна Андреевна и Марья Антоновна, наконец Осип, который всегда выходит в момент, предшествующий переездам Хлестакова — из гостиницы в дом Городничего, из зала в спальню, из города N в дом его бабушки — и уверенно, невозможно доставляет его туда, редко сопровождая дело словами.

Показав на сцене почти весь состав артистов «Ревизора» во время первой перестановки бутафории перед эпизодом в доме Городничего, сопровождаемой кружением призрачной церкви, Туминас вновь, как и в «Маскараде», явственно

обозначил образ труппы своего балаганчика. В ней есть паяцы всех мастей и амплуа в костюмах XIX века, танцующие и пластичные, легко срывающиеся в энергичную эксцентрику — и рядом с ними обязательно балерина, совершающая свои прыжки и вращения. Здесь это провинциальная балерина Марья Антоновна, намеренно неловкая и неуклюжая, то и дело путающая классические па с народными коленцами.

Чиновники — гоголевские «кувшинные рыла» — сыграны, в основном, молодой частью труппы вахтанговцев, и сыграны предельно графично, на грани карикатуры, как в черно-белой графике, иллюстрирующей гоголевские произведения. Гоголевские архетипы в них явно не были забыты, а иногда и сознательно изменены против привычного.

«Правая рука» Городничего судья Ляпкин-Тяпкин (Ф. Григорян) — жесткое, худощавое, горделивое, надменное и даже зловещее существо с гибкими тонкими руками, выразительным профилем и блестящей бритой лысиной, не знающее ни стыда, ни жалости, а только тушующееся до немоты перед начальством, и — прямо по Гоголю — очень «дающее вес» каждому своему слову. Он единственный раз обижается по-настоящему и даже чуть не плачет, когда его обвиняют во взяточничестве, ведь «взятки борзыми щенками», по его глубокому убеждению, это не преступление.

Хлопов, смотритель училищ (А. Зарецкий), здесь мягкий, трясущийся, бесхребетный почти в прямом физическом смысле, пугающийся начальства до слез и жмущийся к нему с робкой нежностью, а то озабоченно семенящий по поручениям или для того, чтобы поплакаться в телеграфный столб — вор, лжец и предатель не менее всех остальных, но умеющий внушить какое-то рассеянно-нежное прощение своей видимой безобидностью, озабоченно-грустным пухловатым лицом в очках и щенячей лаской. Обычно таким мягким бывает Земляника, которого сам Гоголь охарактеризовал как «толстого и неповоротливого».

Но Земляника (Д. Ульянов) здесь — прямой и худощавый, угрюмо-услужливый, образцово-глупый и совершенно бесчувственный (страх — его единственное чувство); он докладывает о простых вещах, как будто отдает рапорт генералу на площади (на вопрос Хлестакова «какая была рыба» он от страха, что его будут ругать, так проорал свой знаменитый ответ «лабардан-с!», что, казалось, от движения воздуха зашевелился сам призрак церкви). Он беспредельно терпим к своим собственным большим грехам, но приходит в экстатическую ярость от преступлений



коллег-чиновников, на которых он доносит Хлестакову: стоит ему только начать говорить, чем плох на руку Городничий, он просто рычит от гнева; а когда пишет донос на всех, то злорадно вопит и с такой яростью давит пером на бумагу, что, кажется, сейчас порвет ее в клочья.

Почтмейстер (С. Епишев), которому Гоголь отвел весьма важную роль — именно он зачитывает обличительное письмо Хлестакова — представлен здесь как овеществленная метафора: штырь, торчащий из всего хора, то и дело всем мешающий. Он действительно оказался «штырем» в этой иллюзорной истории благостного пребывания ревизора в городе N. Если бы не его привычка вскрывать и читать все письма без зазрения совести, не открылся бы позор Городничего и всей его семьи, и все так и продолжали бы восхищаться мнимыми почестями, которые обещало Городничему сближение со столь «важным» петербургским чиновником, и ждать возвращения Хлестакова. С. Епишеву весь чиновничий хор едва по плечо, и лохматая голова его Почтмейстера (точнее,

нелепо причесанная) всегда возвышается, как гнездо диковинной птицы на вершине самого высокого дерева. Он труднее всех понимает тонкости чиновничьего обращения, его почти невозможно усадить на стул, когда это предлагает Хлестаков, а когда чиновники быстро сооружают сонному Хлестакову кровать из себя самих, он единственный в недоумении приподнимается, но тут же получает шлепок по лбу от Городничего и послушно ложится опять. Он вообще как будто не сгибается, и сдвинуть его с места невозможно, пока он не увлечется своей мыслью и сам не начнет бегать, огромный, подобно маленьким Бобчинскому или Добчинскому. Зато когда дело доходит до высказываний, Почтмейстер, стоявший только что неподвижно, подсакивает, взмахивает рукой, сгибается, уставясь в собеседника, и начинает неостановимо сыпать словами, как будто из гнезда на вершине дерева затараторила потревоженная сорока, и удивительно, что именно эта пустая птица взобралась на столь величественную высоту.

Наконец, пара помещиков Бобчинский (Ю. Чурсин) и Добчинский (О. Лопухов) — два летающих по всей сцене чиновника, грохочущих своими расписными коробами; их коробка — тоже овеществленная метафора: грохота много, выглядят дельно, а на поверку — так, ерунда одна. Бобчинский и Добчинский в этом спектакле весьма примечательны: они оба являют собою предельно упрощенное — до простейших инстинктов, до наивной детской радости — состояние чиновничьего служения. Их всегдашняя восторженность составляет крайний предел чиновничьего рабства, до которого иногда «дотягиваются» и другие участники «хора»: но в модусе существования Бобчинского и Добчинского, так удачно переданного артистами, даже преступность намерений легко прощаема, ибо слишком открыты и просты их порывы, и сами они не ведают своего греха, как в детской игре.

Они врываются на сцену с известием о ревизоре, ужасно грохоча, готовы растерзать друг друга за право первому рассказать новость; от нетерпения они стонут, рычат и даже кусают свои ботинки, сняв их одновременно и приготовив для того, чтобы пуститься в драку: чиновники их разнимают, не переставая слушать торопливый рассказ, притом Добчинский повисает на Почтмейстере, яростно тыча ботинком в сторону Бобчинского; наконец их поворачивают коробами друг к другу, и, потеряв друг друга из вида, те успокаиваются и начинают наконец вещать складно и даже разворачиваются плечом к плечу, как два закадычных приятеля

или брата-близнеца. С любопытством наблюдая сборы Хлестакова из гостиницы в дом Городничего (эта сцена решена как неторопливая семейная идиллия), они настолько проникаются любовной заботой Осипа о Хлестакове во время его переодевания, что от переполненных чувств неловко и звучно целуют друг друга по разу.

Образ этих двух чиновников особенно запоминается из всего чиновничьего хора потому, что они — в полном согласии с гоголевским замыслом и режиссерской идеей — явили чиновничью сущность в чистом виде. Глубокие и искренние человеческие порывы — любовь, смирение, готовность к подвигу — искажены в самом их корне, ибо они навсегда расстались с идеей свободы наивно и радостно: любовь превратилась в слепое обожание начальства; смирение — в покорное приятие самых гнусных оскорблений; готовность к подвигу — в рабское желание носиться, сломя голову, исполняя самые никчемные поручения. Эти искаженные чиновничьей сущностью чувства доведены у них до изначальной простоты, похожей на детскую чистоту, так что они даже не дают повода к ненависти или презрению: все их поступки выглядят как детская игра. Единственное, что в них совершенно отсутствует — это чиновничье хамство по отношению к подчиненным; но это лишь потому, что ниже Бобчинского и Добчинского по чину никого в городе N нет, а иначе мы наблюдали бы в них «чистую» и по-детски беззаветную готовность топтать того, кто ниже тебя.

Поэтому финальная сцена спектакля — побивание Бобчинского и Добчинского, самых безобидных и одновременно самых «отъявленных» чиновников — становится у Туминаса глубоко символичной. В их лице чиновники бьют себя самих, свою собственную чиновничью сущность, но опять же мнимо: они не уничтожают и не исправляют ее, и сами палачи явно не изменятся после этой казни, ибо в ней нет ни малейшего признака идеи справедливости. Сама казнь совершена из той же самой чиновничьей готовности (собачьей готовности), что и раньше.

Можно заметить, что в «Ревизоре» Туминас экономит привычные средства воздействия психологического театра — такие как прямой показ крайних эмоций, резких душевных перемен, потрясений, слез и т. п. В его спектакле разительные перемены в жизни большинства персонажей случаются до их появления на сцене, а зрители уже наблюдают их жизнь вследствие этих перемен. Чтобы следовать этой линии, Туминас «сдвинул» даже самый момент начала спектакля: Гоголь начинал пьесу с демонстрации самого главного потрясения, которое на глазах у зрителей должны были испытать все чиновники; у Туминаса

чиновники до поднятия занавеса успели осмыслить новость о приезде ревизора, и мы видим не само потрясение, а его следствия; потрясения произойдут дальше по ходу действия.

В таких условиях персонажи и сцены, где глубинные перемены все же случаются, единичны и особенно заметны. Перемены происходят с Марьей Антоновой, Хлестаковым, и в конце — с Городничим; и это тоже сознательный выбор и сознательное постановочное решение.

Первоначально две дамы — мать и дочь, Анна Андреевна и Марья Антоновна — сопровождают и оттеняют две главные партии, Городничего и Хлестакова; без этих дам их раскрытие невозможно. У Гоголя Анна Андреевна весьма активна, инициативна и предприимчива, хотя и по-пустому; но в тексте пьесы у нее довольно много слов. Это — типичная уездная «первая дама», хозяйка с тяжелой рукой, но лживой романтикой в душе, пользующаяся всеми возможными благами и почестями глухой глубинки, и тем не менее распаленная мечтами о флирте и праздной столичной жизни — конечно, тоже в роли «первой дамы». У Туминаса роль Анны Андреевны, как сказано, значительно сокращена и в результате ее сюжетная линия упрощена: вначале она занята страстным ожиданием приезда Хлестакова, затем обожанием его в доме Городничего, затем страданием от «неверности» Хлестакова, когда тот увлекается ее дочерью, затем — радостным потрясением от нарисовавшейся перспективы быть тещей столичного чиновника; и, наконец, она, как и муж, испытывает трагическое потрясение от открывшейся правды о Хлестакове.

Анна Андреевна — первая роль Л. Максаковой в спектаклях Туминаса (после этого будет Войницкая в «Дяде Ване», Бабуленька во фрагменте из «Игрока» Достоевского в «Пристани», наконец, Няня и Танцмейстер в «Евгении Онегине»). Исключительная способность Л. Максаковой к гротеску, комической экспрессии, энергичному напору на зрителя, ее индивидуальная выразительность голоса и жеста сразу же была востребована Туминасом. Анна Андреевна по-балаганному криклива и прямолинейна, в ней есть стремление к штампованно-провинциальным проявлениям модной страсти к искусству; ее образ, по замыслу режиссера, не имеет второго измерения, но присутствие ее в ансамбле «Ревизора» совершенно необходимо. Одновременно было заметно, что Л. Максакова весьма уместно искала оттенок романтических переживаний в своей героине: она ожидала от любви больше поэтических признаний, чем эротики. В этом смысле



литовская исполнительница этой роли — замечательная актриса Эгле Габренайте, была, так сказать, более «телесна» в своих любовных устремлениях.

Марья Антоновна (М. Шастина¹⁴) — провинциальная «балерина» с красивыми, грустными, широко распахнутыми глазами глупой куклы и со всеми поправками на костюм и манеры, которые только может внести глухая уездная безвкусица. Ее платье с пышными оборками имеет светло-салатовый цвет, не существующий среди нарядов уважающих себя светских дам, а в косички вплетены зеленые ленточки. Ее роль кажется незаметной лишь на первый взгляд. Когда Хлестаков произносит свой хвастливый монолог о петербургской

14

Первая исполнительница этой роли — Н. Гришаева.

жизни, Марья Антоновна несколько раз по-детски заливисто хохочет, показывая на него пальцем, будто бы обращая внимание всех окружающих на то, какой вздор мелет Хлестаков.

В сцене объяснения в любви Хлестаков позволяет себе слишком многое, по провинциальным меркам — он лезет рукою за корсет; Марья Антоновна приходит



в ярость, и между ними начинается настоящая схватка с воплями, чувствительными тычками и пинками, тасканием за волосы и болевыми приемами на ногу. Впрочем, борьба заканчивается тесными и какими-то очень серьезными объятиями влюбленных, когда столичный кавалер вдруг открывает свое намерение жениться. После этой возбужденной сцены Марья Антоновна более не произнесет ни слова, но неузнаваемо переменится: у нее начнется настоящая влюбленность, смешанная с грустью, и во взгляде появится иное измерение. В финале спектакля, когда Бобчинский и Добчинский уже побиты картошкой, Городничий, плача и сжимая икону, уходит вместе с притихшей женой, на сцене остается одна Марья Антоновна. Она влезает на столб и посреди ненастья безнадежно



высматривает во тьме своего поддельного суженого, и ее взгляд настолько глубок и тревожен, что, кажется, она единственная из всех обитателей сцены увидела гигантский призрак церкви: недаром Туминас выбрал именно этот эпизод в качестве финала спектакля.

Работа Олега Макарова в роли Хлестакова, среди прочего, показала, что этот спектакль конечно же не был простым переносом литовской постановки на вахтанговскую сцену. Первый исполнитель роли Хлестакова в Вильнюсе — Арунас Сакалаускас явил зрителям и сложный рисунок, изощренную душевную организацию, виртуозную технику и непривычную актерскую дерзость, которая нужна была, чтобы осуществить этот смелый замысел небывалого Хлестакова. Все это от спектакля к спектаклю мощно нарастало и в О. Макарове, и вместе с тем развивались качества, которые разительно отличали его от Сакалаускаса.

Пластика Сакалаускаса пружинистая и упругая; О. Макаров явил собою абсолютно гибкого, subtilно-тонкого и изломанного, гнущегося во всех направлениях человека-марионетку с длинными тонкими руками, по-детски неестественно вывороченными кистями, зубастой улыбкой и взъерошенными волосами. Его пластика соответствовала хрупкому ребенку, душевная организация — и вовсе младенцу: ему достаточно было одной секунды, чтобы увлечься с восторгом человеком или мыслью, еще одной секунды, чтобы отвратиться, плаксиво испугавшись; а потом через секунду опять переключиться, чтобы с серьезным видом заняться пустяковой игрой, а то вдруг вскинуться, расхохотавшись, и донести самую пустую весть с ошеломляющей экспрессией и с неведомо откуда взявшейся уверенностью, что он говорит дело. О. Макаров нашел для своей роли детскую, подпрыгивающую походку. Его увлечение Марьей Антоновной было по-детски «взаправдашним», его влюбленность, которой он сам по-мальчишески пугался, быстро переходила то в состояние насупленной обиды, то чрезмерной экспрессии, а то упрямой драчливости.

Гоголь писал для актера, играющего Хлестакова: «Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет». О. Макаров показал то самое «чистосердечие и простоту» без единого оттенка злодейства, какое бывает у человека инфантильного, глубоко несовершенного, в общем ничемного и безобидного, увлекающегося почти всем без исключения, в том числе пороками; если такого человека поставить в положение, где он может разом осуществить все свои желания, это будет опасно для окружающих. Признаюсь, я был

даже ошеломлен, вдруг увидев в этом спектакле Хлестакова-младенца, говорящего словами взрослого и совершенно по-младенчески трактующего взрослые темы. Он был, прямо по Гераклиту, «дитя играющее, кости бросающее», которое волею судеб было поставлено на короткое время маршалом (если Городничий — «генерал») и полным распорядителем этого глухого уездного города N и в итоге совершило в нем полный переполох.

Тем более впечатляющим было соединение с этим играющим ребенком образа кары Божьей. Уже в гостинице, будто бы от обиды за плохое обхождение, Хлестаков вдруг поднимает вверх палец и грозит им со значением, делая глубоко обиженную мину и говоря при этом, что он ничего не требует, кроме того, чтобы оказывали «уважение и преданность». При этих словах он грозит пальцем прямо в направлении неба — то ли выясняя с ним свои отношения, то ли безответственно показывая, откуда падет кара на неуважающего его человека. В этот момент начинает звучать музыка (тем самым на угрозе поставлен смысловой акцент), и Городничий с помощниками немедленно оказывают ему «преданность и уважение» самым диким способом: «казнят» при нем трактирного слугу, и эта казнь внушает Хлестакову только восторженное детское любопытство.

В ролях Хлестакова и Городничего особенно ясно проявилась глубинная черта режиссуры Туминаса: тонко и крепко до неразличимости сплестать на сцене игру в событие с переживанием его по правде — со множественными переходами от игры к жизни и обратно, очень разнообразными, часто непредсказуемыми, то трагическими, то комическими. Хлестаков и Городничий увлеченно играют и в то же время вдохновенно верят, что то, что они делают — чистая правда. Эта их черта отразилась в тексте туминасовской редакции: он совершенно убрал гоголевские «фразы в сторону», в которых раскрывается обман или сомнение, за того ли его принимают; при неразличимости игры и жизни «фразы в сторону» скорее сдерживали бы артистов, чем помогали.

Перемена в Хлестакове случилась, когда слуга Осип выкатил двухэтажную телегу, чтобы начать собираться в путь: Хлестаков вдруг обиделся до слез, выпятил нижнюю губу, как делают дети, вдруг поняв, что праздник кончился. В этой сцене разоблачения не будет; фраза Осипа: «Право, вас за кого-то другого приняли» — из текста убрана. В состоянии глубокой обиды на Осипа он начинает тоже совершенно по-детски, как бы по принуждению (мол, не хочу, но уже пора) водить пальцем в воздухе, как будто отвлекая себя от непереносимой ситуации — а на деле



таинственным образом пишет настоящее письмо Тряпичкину, которое положит трагический конец всей этой истории. Здесь и в последующей сцене ухаживания за Марьей Антоновной не угасает в Хлестакове чувство глубокой, отчаянной обиды. Когда уже сладилось шутовское сватовство в семействе Городничего, и Хлестаков уезжает, грозя пальцем в небо, потрясая над головой своей жалкой куклой под фонограмму хора, тянущего деревенские крикливые напевы, это насуспенное со слезами лицо балаганного гаера превращается в символ кары небесной, неузнанной и неразгаданной умным Городничим до самого конца.

Роль Городничего в исполнении Сергея Маковецкого запомнилась как одна из самых впечатляющих работ этого артиста. В ней проявилась и способность совершенно отдаться игровой стихии, дополняя ее воображением и импровизацией, и чувство юмора, и умение быть мечтательным и мягким; но и, одновременно, совершенно военная резкость и безжалостность генерала к подчиненным, умение быть назидательным и терпеливо внушающим, а то и напугать до обморока криком, а потом — равнодушно послать на смерть, похлопав по плечу и улыбувшись с легким умилением на прощание. Разница двух образов Городничего,

созданных Маковецким и — ранее в Вильнюсе — Эвалдасом Ярасом, продемонстрировала, насколько зависим от актерской природы и изобретательности пластический рисунок, предложенный Туминасом.

В Городничем Э. Яраса доминирует страх перед визитом ревизора: страх все время господствует у него на лице и в движениях. В самом начале спектакля он созывает чиновников ударами саблей по столбу, имитируя тревожный сигнал пожарных; этот сигнал большую часть сценического времени как будто бы звучит у него в душе. Городничий С. Маковецкого — артист и поэт, играющий, мечтающий и сочиняющий все время до его финального ниспровержения. Поэтому начало спектакля в Вахтанговском характерно отличается от вильнюсской версии: чиновники уже собрались, тревожные удары саблей об столб не звучат; вместо этого Городничий вдохновенно гарцует перед ними на воображаемом коне (вместо коня — сабля), как будто принимая парад перед строем — и чиновников это совершенно не удивляет. В сцене наставления чиновников Маковецкий показал, насколько непринужденно он владеет смеховой стихией, произнося свои поучения в практически не меняющемся настойчиво-увещательном тоне со множеством оттенков: то с изумлением, то с восторгом, то с укором, то с кротостью и т.д.

В «Ревизоре» Туминаса всюду расставлены знаки, подчеркивающие игру и сочинительство Городничего. Так, в сцене хвастовства Хлестакова, казалось бы, мимолетная фраза Анны Андреевны «Как это должно быть приятно сочинителю!» превращена ею здесь в укор Городничему, и мы понимаем, что его постоянная игра в мечтателя и поэта не оценена женой. Перед этой сценой Городничий пишет короткую записку жене, задумываясь и водя пером, как будто сочиняя стихи. Еще раньше, когда он произносит свои первые наставления чиновникам перед визитом ревизора, он будто бы театрализует вокруг себя все пространство, чтобы интереснее было играть: для эстетики спектакля существенно это несовпадение «поэтического» видения Городничего, полного пустых наполеоновских замыслов и планов переустройства, с тем, что в действительности представляет собою это дикое захолустье города N с его черными столбами, непостроенной церковью и главным богатством — сырой картошкой.

Для понимания спектакля Туминаса очень важно это раздвоение между поэтической мечтательностью, живущей в Городничем и Хлестакове, и трагической, жестокой действительностью, которую они с такой легкостью забывают, ослепленные собственным воображением. Между пустой, но очень артистичной



мечтой — и убогой действительностью, как между двумя полюсами, возведено у Туминаса театральное пространство, вместившее образность гоголевского «Ревизора». Надо сказать, и зрители легко поддаются этой мечтательности, увлекаемые Маковецким и Макаровым; но маленькая модель разрушенной церкви спереди и огромный призрак на заднем плане все время возвращают их к страшноватой реальности.

В «Ревизоре», как и в литовском «Маскараде» и других спектаклях, появилась довольно протяженная немая пантомима — длительность ее составила около 10 минут. Эти и последующие спектакли показали, что пантомима, сопровождаемая музыкой, составляет одну из отличительных черт режиссуры Туминаса.



Чрезвычайно интересно то, что ни одна пантомима у него в спектаклях не смотрится как вставной номер, и уж менее всего — как номер, задуманный для развлечения. Во-первых потому, что образность и пластический язык, применяемый у Туминаса в пантомимах, не меняется по сравнению со всем предыдущим и последующим действием: большинство актерских образов в его спектаклях имеют мимическую природу, богаты положениями и жестами, часто близки к танцу; так что его героев легко вообразить и со словами, и без слов — одно легко перетекает в другое. Во-вторых, музыкальность, необходимая для немых пластических сцен, у Туминаса и Латенаса является неизменным качеством сценической атмосферы: в их работах музыка не иллюстрирует действие — наоборот, действие вытекает из музыки; персонажи часто сами вслушиваются в звучащую музыку, реагируют на нее, так что коллективное немое действие — лишь одна из многих производных глубинной музыкальной сущности туминасовских спектаклей. Наконец, в-третьих, у Туминаса есть точная интуиция необходимости начала немых мимических сцен, так чтобы они были подготовлены и ходом действия, и настроением, и образностью.

Коллективная мимическая сцена в «Ревизоре» начинается в момент крайнего опьянения Хлестакова (во время эпизода с хвастовством он несколько раз прихлебывал из бутылки-«толстобрюшки»): он по привычке грозит небу пальцем, заявляя, что его «завтра же сейчас произведут в фельдмарш...», но обрывает последнее слово и начинает необратимо (по-детски) впадать в спячку. Звучит тянущаяся, звенящая музыка — тема сна, естественно замедляется темп спектакля, потому что чиновники уже успели привыкнуть чуть ли не дышать в ритм с Хлестаковым. Его начинают укладывать, а он то и дело подскакивает, чтобы сомнамбулой бродить по сцене, преследуя непредсказуемые и случайные цели. Здесь Туминас применил интересное и оригинальное решение в качестве основы для пантомимы. Воображаемое пространство сна Хлестакова резко не соответствует

действительной обстановке; Хлестаков не может пробудиться и действует в своем сонном пространстве, бродя повсюду и безуспешно разыскивая вещи, которые он видит во сне, но не находит в действительности; и тут все услужливое чиновничество начинает прямо из своих тел мастерить вещи из сна, угадывая по ходу дела то, что он ищет.

Вначале Хлестакову потребовалась полка для туфель, которые он снял: эту полку соорудил из себя, согнувшись вперед и сложив внизу руки, сам Городничий; ступеньку, чтобы сойти с ряда табуреток, сделал из себя Земляника. Потом Хлестакову потребовалась кровать, и чиновники покорно соорудили ее из своих тел; перед тем, как лечь, Хлестаков «взбил» каждого из них, как перину или подушку. Затем ему потребовался туалет, и его соорудили из себя Городничий с Анной Андреевной, и «дверкой» послужила обширная шуба Городничего. Наконец, когда Хлестаков улегся на чиновников, как на кровать, там же в его ногах примостился и Городничий; но вдруг Хлестаков подскочил, захопал согнутыми в локтях руками, прокукарекал, как петух — тонко и залиристо, и свалился снова; не на шутку удивленный Городничий тоже захопал руками и тоже прокричал, как петух — хрипло и скрипуче. Услышав второй крик петуха, Хлестаков заметался по сцене, разыскивая свой саквояж: тут сон и явь впервые совпали, он его нашел на настоящем столе рядом с развалом картошки и с гримасой укора извлек из него свою любимую куколку, погрозил ей пальцем и поставил ее на опору



для столба (там через несколько минут кукла неожиданно затанцует), а потом уже завалился спать накрепко. Вышел Осип, чтобы унести спящего барина-ребенка прочь, но чиновники ему не дали этого сделать, чуть не разорвав Хлестакова пополам, и в итоге гордо и степенно понесли его сами на поднятых руках, как своего кумира. Странная образность этой невероятно смешной и парадоксальной сцены не расходится с гоголевской, но нужно было дерзкое воображение, чтобы ее создать: чиновники готовы отдать себя хоть на строительный материал для хлестаковского сна.

Глубокая душевная перемена в Городничем, произошедшая в финале, как сказано, совпала с разоблачением всего провинциального балаганчика. Катастрофический масштаб этого события прекрасно передал С. Маковецкий, неожиданно обнаживший свою сущность босоного, жалкого паяца с нелепыми, кривыми ступнями, без пальто и сапог, без мехового воротника и без сабли. Он ударился в горькие слезы вместо горделивого торжества, которому он предавался до сих пор, и уйдет со сцены, сжимая икону Богородицы, сопровождаемый онемевшей Анной Андреевной, неспособной даже постичь до конца эту трагедию.

Благодаря финальной сцене разоблачения Городничего, за которой последовала нелепая и оттого жутковатая «казнь» Бобчинского и Добчинского и новое движение гигантского призрака церкви, гоголевский «Ревизор» у Туминаса — неожиданно для современного зрителя — выбрался из горизонтального в вертикальное измерение. Туминас с артистами и другими авторами спектакля напомнили о «тяжести неба», создав по пути по-гоголевски гротескную картину русской глубинки и много причудливых образов и ситуаций, через которые протянулись странноватые человеческие судьбы, зажатые между ватным мечтательным притворством и отрезвляющей жесткостью бытия.

«Тяжесть неба» — выражение Туминаса. С тех самых пор он неоднократно напоминал и себе, и журналистам, и коллегам по театру, и взрослым артистам, и студентам о том, что «тяжесть неба», или иначе «давление неба» (тоже его выражение) — быть может, самое важное, о чем следует помнить в современном искусстве.





ГОРЕ ОТ УМА

Премьера
10 декабря 2007 года

ВТОРОЕ ПРИГЛАШЕНИЕ ТУМИНАСА В «СОВРЕМЕННОК» состоялось сразу же после очень успешных гастролей Вильнюсского Малого театра в Санкт-Петербурге и Москве. Репетиции «Горя от ума» начались в феврале 2007 года. 26 марта 2007 г. скончался М. А. Ульянов. Через несколько дней после его кончины Туминас принял официальное приглашение на должность художественного руководителя Вахтанговского театра. Так что его работа над спектаклем в «Современнике» происходила в год быстрых и важных жизненных перемен и совпала с заботами о художественной программе принятого в руководство коллектива, о новом хозяйстве (весьма трудном и хлопотном), а затем и с репетициями «Троила и Кресида» с вахтанговцами.

В то же время не прервалось, хотя и неизбежно замедлилось, взаимодействие Туминаса с родным для него Вильнюсским Малым театром. Вильнюсская труппа тяжело восприняла отъезд Туминаса в Москву на новую основную работу, несмотря на то, что ритм выпуска новых спектаклей в ВМТ остался прежним, спектакли выпускали разные режиссеры (Туминас вообще никогда не воспринимал театр как свою режиссерскую монополию), да и сам режиссер вовсе не прервал профессиональных связей с труппой и продолжал ставить примерно с той же периодичностью, что и ранее. Так, в 2009 г. он выпустил в Вильнюсе «Чайку» Чехова, а в 2010 г. «Мистрас» Ивашкявичуса.

И все же в коллективе ВМТ до сих пор помнят чувство обиды, связанное с отъездом их основателя и вдохновителя в Москву, и причину здесь надо искать

исключительно в особенностях натуры Туминаса: он принадлежит к той породе людей, с которыми, если сблизиться профессионально, неизбежно сроднишься по-человечески, станешь думать и чувствовать согласно. Длительное расставание с такими людьми имеет вид нарушенной родственной связи и конечно воспринимается как житейская катастрофа. Замену Туминасу в основанном им театре найти до сих пор невозможно, его художественный и человеческий авторитет там по-прежнему непререкаем, его совета по-прежнему ждут, а решения исполняют; его личное ощущение творческой линии театра до сих пор является путеводным для всего коллектива. Поэтому в ВМТ с апреля 2007 г. и до наших дней должность художественного руководителя остается вакантной¹⁵.

Естественно, что в густой череде событий, перемен и непростых жизненных решений год 2007-й был для Туминаса очень трудным. И все же, спектакль «Горе от ума», хоть и с небольшой задержкой, но был выпущен, и вновь, как и два его

предыдущих московских спектакля, вызвал самые противоположные отзывы в прессе. В 2011 г. из Театра «Современник» ушла одна из молодых солисток спектакля — М. Александрова, игравшая Софью. Некоторое время спектакль не играли, но в 2012 г. он был возобновлен с основным составом артистов (Фамусов — С. Гармаш, Чацкий — И. Стебунов, Молчалин — В. Ветров, Лиза — Д. Белоусова), были сделаны вводы (в роли Софьи теперь Е. Плаксина); до сих пор «Горе от ума» остается в репертуаре «Современника» и собирает полные залы.

Сложилась легенда, что причиной выбора этого хрестоматийного в России текста именно для «Современника» стало шутовское замечание Туминаса, о котором рассказывал он сам: мол, что же это, на Чистопрудном бульваре в пяти минутах ходьбы от «Современника» стоит памятник Грибоедову, а в репертуаре театра этого автора до сих пор нет. (Ироничность этого замечания видится хотя бы в том, что уже после назначения худруком после М. А. Ульянова Туминас делился с журналистами еще одной шутовской мечтой:

15 Театральный коллектив, основанный и направляемый творческой волей одного руководителя, относится исключительно к истории театра XX века. История показывает, насколько прочна и трудно нарушаема глубинная связь между личностью создателя театра и всего коллектива в целом: примерами могут служить (помимо МХТ) Афинский художественный театр, созданный в 1942 г. Карлосом Куном и руководимый им до его смерти в 1987 г.; Театро Пикколо в Милане, созданный Паоло Грасси и Джорджо Стрелером и руководимый Стрелером до его смерти в 1997 г. (с перерывом в 1968–1972); Театр на Таганке, созданный Ю. П. Любимовым в 1964 г. и руководимый им до начала череды раздоров между ним и труппой в 2011 году и др.; и, разумеется, Театр «Мено Фортас» в Вильнюсе, созданный в 1998 г. и руководимый Э. Някрошюсом.

хорошо было бы поставить «Горе от ума» и в Вахтанговском тоже). Так или иначе, но после «Ревизора» для постановки в Москве Туминас вновь выбрал драму, глубоко вросшую не просто в историю русского театра, но в повседневный обиход всякого человека, учившегося в русской — особенно советской — школе.

С цензурой комедии Грибоедова повезло больше, чем лермонтовскому «Маскараду»: первая полная постановка с небольшими изменениями состоялась в Петербурге в Александринском театре через семь лет после его написания — в январе 1831 года; в Москве на сцене Большого театра — в ноябре 1831 года (в роли Фамусова — М. С. Щепкин); это был год недолгого смягчения русской театральной цензуры. С тех пор комедия стала едва ли не главной гастрольной пьесой М. С. Щепкина, и число ее постановок в столицах множилось; даже беглое их перечисление впечатляет.

Так, в период с 1840-х до 1940-х гг. и в Александринке, и в московском Малом театре возобновления и новые редакции комедии Грибоедова происходили, приблизительно, раз в 10 лет, так что «Горе от ума» было в репертуаре двух главных драматических сцен России в течение столетия практически непрерывно; не случайно, начиная с первых премьер, историки театра различают петербургскую и московскую традицию интерпретации пьесы¹⁶.

В 1906 г. московская традиция «Горя от ума» пополнилась премьерой МХТ в постановке Немировича-Данченко и оформлении Симова; в 1928 г. вышло «Горе уму» в ГОСТИМе; а в 1938 г. Немирович выпустил новую редакцию этого спектакля в оформлении Дмитриева. В 1962 г. в Большом Драматическом Г. Товстоногов выпустил свой знаменитый спектакль по Грибоедову со звездным составом артистов, а в 1975 г. в Малом состоялась премьера «Горя от ума» в постановке М. Царева и В. Иванова — тоже со звездным составом народных и заслуженных.

Театральная «симметрия» Москвы и Петербурга, соблюдавшаяся в отношении комедии Грибоедова на протяжении полутора веков, нарушилась лишь в 1990-е и 2000-е годы. Все наиболее заметные премьеры «Горя от ума» этих лет прошли в Москве: 1992 — МХАТ, постановка О. Ефремова; 1998 — антреприза О. Меньшикова «Театральное товарищество 814», постановка О. Меньшикова, премьера на сцене Театра им. Моссовета; 2000 — Малый театр, постановка С. Женовача.

16

Ср. Фельдман О. М. Драматический театр // История русского искусства. Т. 14: Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Стернин Г. Ю. — Москва: «Северный паломник», 2013. — С. 726–729.

В спектаклях Меньшикова и Женовача едва ли не впервые после «Горя уму» Мейерхоolda был нарушен сценографический канон комедии Грибоедова, складывавшийся веками из разнообразных вариаций вокруг ампирных интерьеров фамусовской Москвы. Художник П. Каплевич создал для постановки О. Меньшикова своеобразное театральное зазеркалье, изобразив на заднике «перевернутый» вид снизу на высокий круглый плафон очень богатой ампирной залы с лепниной, колоннадой и несколькими порталами наверху (весь задник иногда даже раскачивался вправо-влево, как маятник) и подчеркнул мотив круга двумя строгими лестницами перед задником, чьи перила также имели форму окружности и иллюзорно продолжали округлые линии плафона. А. Боровский выгородил сцену Малого театра разноцветными деревянными ширмами разной формы и величины с порталами внутри; по ходу действия ширмы меняли конфигурацию, а перед балом центральная развернулась и показала богатое зеркало с золотыми рамами и люстрой перед ним.

В обоих спектаклях на сцене была белая печь, облицованная гладким кафелем (она возникала и ранее в постановках как обязательная часть интерьера гостиной Фамусова). У П. Каплевича это была печь плоская, встроенная в стену. У А. Боровского это была отдельно стоящая «голландка» в форме классицистской ротонды с вазоном наверху; она все время находилась чуть правее центра ближе к авансцене при любой конфигурации ширм и была единственным неподвижным элементом декорации. В спектакле С. Женовача эту печь активно использовали по ходу действия, чтобы около нее греться или за нею прятаться, а Чацкий (Г. Подгородинский) произнес свои слова «и дым отечества нам сладок и приятен», открыв печную заслонку.

Несмотря на начавшиеся в 1990-е годы деликатные сценографические эксперименты с грибоедовской классикой, к 2007 г. в русском театре совершенно доминировал образ «Горя от ума» как исторической костюмной драмы реалистического стиля, в основе которой лежит образцовый и неприкосновенный поэтический текст эпохи романтизма, переполненный хрестоматийными афоризмами, которые еще на школьной скамье выучили наизусть многие поколения зрителей и не один год шепотом повторяли за артистами («минуй нас пуще всех печалей и барский гнев, и барская любовь»; «счастливые часов не наблюдают», «с чувством, с толком, с расстановкой», «злые языки страшнее пистолета», «а судьи кто?», «ба! знакомые все лица», «карету мне! карету!» и пр.). Образ стал



каноническим, и в этом каноне закрепились также в целом «уважительная» трактовка ведущих ролей — Чацкого, Фамусова, Софии, Лизы, отчасти Молчалина, прямо вытекающая из самого смысла хрестоматийной романтической поэзии — и в основном карикатурная трактовка гостей дома Фамусова.

В этом смысле исходная ситуация перед началом репетиций в «Современнике» в 2007 г. и в Вахтанговском в 2002 г. для Туминаса были сходны. За «Ревизором» тоже стояла полуторавековая традиция русских постановок, реалистический канон, хрестоматийный текст, заученный наизусть многими поколениями зрителей, и, как следствие, особенно внимательные и критичные взгляды тех, кто не приветствует слишком смелый подход к редактированию классики. В конце концов «Горе от ума» Туминаса, как и «Ревизор», оказалось совершенно в стороне от традиции и канона этой пьесы в русском театре.

В год выхода спектакля Туминаса в Москве наблюдался небольшой театральный «бум» вокруг Грибоедова, тем более примечательный, что в этот год не было ни одного юбилея, как-нибудь связанного с автором или пьесой. В сентябре

2007 г. вышел спектакль «Горе от ума — Горе уму — Горе ума» в Театре на Таганке в постановке Ю. Любимова, а 14 декабря 2007 г. (то есть почти одновременно со спектаклем «Современника») — «Горе от ума» в Театре на Покровке в постановке С. Арцибашева. Благодаря этому «буму» спектакль «Современника» оказался «не одинок» в своем радикализме прочтения Грибоедова: «компанию» ему сразу составила постановка Любимова¹⁷.

Ю. П. Любимов представил, вероятно, наиболее радикально сокращенную версию «Горя от ума» за всю историю этой пьесы в театре — всего на 1 час 45 минут сценического действия без антракта: она начинается прямо с Явления 2, по Грибоедову. Текст сокращенной редакции Туминаса в «Современнике» привел к дву-

17 _____
К слову сказать, «Ревизор» Туминаса тоже был в Москве не «одинок» в своем радикализме. «Компанию» ему составил «Х-лестаков» В. Мирзоева, выпущенный в 1996 г. и шедший тогда в репертуаре Драмтеатра им. Станиславского, хотя никто из критиков и не проводил тогда между ними аналогий — уж слишком они были разные.

18 _____
См. Приложение 2, в котором дается сопоставительный анализ текста Грибоедова и сценической редакции Туминаса.

актному спектаклю общей протяженностью 3 часа. Для сравнения, несокращенная версия «Горя от ума», поставленная в Малом театре С. Женовачом, тоже двуактна и тоже длится 3 часа. Это означает, что Туминас не гнался за уменьшением сценического времени: его редакция была мотивирована смыслом, усмотренным в этой истории, и ощущением стилистики действия.

Наибольшие сокращения в редакции Туминаса¹⁸ претерпели массовые сцены бала в доме Фамусова: прибытие гостей, обсуждение безумия Чацкого, разъезд гостей (Действия III и IV, по Грибоедову). Массовые сцены в «Горе от ума» были заменены пантомимой, сюжет которой составляли свободные вариации на темы, подсказанные текстом и характерами пьесы: перед зрителями предстал бессловесный хор стран-

ных обитателей фамусовской Москвы.

В «Горе от ума» впервые стало особенно заметно, что Туминас путем сокращения текста и добавления пантомим превратил классическую драму в сценарий для работы весьма специфической труппы. Эта труппа имеет структуру узнаваемую, хотя и не строго формализованную. В ней обязательно есть несколько говорящих и активно действующих солистов; один или несколько активных персонажей гротескной природы — часто бессловесных, выступающих в роли слуг главных героев и, в конечном счете, «слуг сцены» (как это у Вахтангова, «слуг про-сцениума»); и обязательно хор «коренных» обитателей сценического мира — тоже,

в основном, бессловесный, из которого могут выступать на короткое время персонажи-солисты; то тут, то там непременно проявится образ балерины или шута в белом балахоне; то тут, то там хор сгруппируется и будет маршировать, или бежать гурьбой по сцене, или танцевать вместе — плотной монолитной группой. «Униформа» этой труппы — различные вариации костюма николаевской эпохи; это — «балаганчик» эпохи ампира, затерянный где-то в «большом» историческом времени.

Образ этой труппы проступил уже в «Вишневом саде» 1990 г., где были и солисты, и сопровождающие их гротескные (Симеонов-Пищик) и эксцентрические (Епиходов) персонажи; потом — в «Улыбнись нам, Господи» 1994 г., где были гротескные Хлойне-Генех, Йоселе-Цыган и его жена Хася и где впервые появился хор (жители Мишкине, дети Йоселе-Цыгана, участники похорон). Наконец в полной мере он оформился в «Маскараде» 1997 г.: здесь уже были и солисты, и сопровождающие их гротескные персонажи, и «слуги просцениума», и балерина, и шуты, и разнообразно действующий хор; то же — в вильнюсском и московском «Ревизоре» 2001–2002 гг. (и отчасти в «Трех сестрах» 2005 г. — здесь есть коллективная пантомима солдат и поющих хор).

Образ труппы, явившейся в спектаклях по русской классике, это — не идеальная модель, по которой Туминас стремится комплектовать свой состав артистов, а явление другой природы — элемент туминасовского образа театра. В «Горе от ума» стало особенно заметно, что текст пьесы — пусть даже он относится к чистейшей классике русской культуры — не является для Туминаса единственной устойчивой основой для создания действия: любой текст попадает у него в очень плотную смысловую среду, сформированную его чувством современной театральности. Из взаимодействия текста и этой среды, живущей по своим законам, населенной персонажами специфической природы, возникает у Туминаса действие.

Первый осязаемый образ его театральной среды — сценическое пространство, которое можно приравнять к самостоятельному действующему лицу. В «Маскараде» и «Ревизоре» персонажи то и дело пристально вглядываются в зал со сцены, будто бы ищут чего-то или пытаются рассмотреть то, что смутно проявляется вдали, или видят перед собою зеркало — как будто стараются преодолеть взглядом невидимую зрителю грань. Когда персонаж у Туминаса на сцене предоставлен сам себе, он часто не говорит и не действует, вообще не ищет занятий, но почти неподвижно смотрит на зрителей, и этот взгляд осмыслен. Уже тогда ощущалось,

19

Уместно здесь вспомнить «оптическую проблему» нового искусства, сформулированную Ортегой-и-Гассетом: новый художник, глядя в сад через стекло, видит стекло, а не сад, тогда как художник старой школы видел сад, но игнорировал стекло; ср.: Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX в. — Москва: Издательство политической литературы, 1991. — С. 234. В любом случае, новое искусство никогда не игнорирует среду, через которую взгляд зрителя стремится к цели; у Туминаса эта среда начинается с воображаемо-зеркальной грани сценического портала и переходит в смысловую плотность сценической среды обитания.

что воображаемая грань между сценой и залом — «четвертая стена» — для Туминаса и «плотна», и проницаема извне (в «Маскараде» через нее «пробрался» водолаз из будущего). В «Горе от ума» эта плоскость портала сцены осмыслена уже вполне конкретно: как воображаемые окна дома Фамусова, заиндевшие и заснеженные, так что на них можно «писать» имена (например, «Чацкий» — его имя пишет слуга, объявляя его появление), в них можно выглядывать, например, ожидая прибытия Чацкого или наблюдая падение Молчалина с коня. (Точно так же в «Евгении Онегине» 2013 г. Татьяна будет писать «заветный вензель О да Е» на воображаемом стекле «четвертой стены» и всматриваться через окно вдаль, ожидая Онегина). Так и зрители как будто видят действие пьесы в тумане, извне, различая не живых людей, а странные силуэты через заснеженное стекло¹⁹.

Есть давний театральный прием, всем известный: если нужно взглянуть в воображаемую даль, артисты непременно выглядываются с авансцены в зрительный зал (в XIX в. чаще всего выглядывались вбок, за кулисы). Но Туминас «уплотнил» воображаемую перегородку между сценой и зрительным залом, сделал ее ощутимой, проницаемой то в одном, то в другом направлении, и тем самым обозначил воцарение на сцене мира зазеркалья, в котором живут смутные воспоминания, смелые образы фантазии, где проявились сгущенные до гротеска смыслы, где возможны неожиданные трансформации и быстрые переходы от ровной игры в эксцентрику и обратно.

Сценическое пространство живет и «действует» самостоятельно: Туминас превращает его из простого места действия в сложную «среду обитания». Эта среда, как правило, населена особыми персонажами гротескной, мистической природы: в «Маскараде» это рыба, в «Ревизоре» — призрак церкви и кукла Хлестакова; в «Горе от ума» — это большие птицы, сидящие в разных местах на высоте, маленькая белая лошадка, похожая на единорога, с которой Софья играет в первом действии, дымящая печка, имеющая свой собственный дурной «характер» и куклы в капорах — дочери княгини, выстроенные в ряд у задника во втором

действии. Пространство у Туминаса, в котором перемешано живое и неживое, как будто бы следит за персонажами и за зрителями глазами бутафорских зверей и кукол (в «Дяде Ване» 2009 г. за действием из глубины будет смотреть каменный лев). Оно формирует собственные ритмы действия и доносит их через вещи: в «Маскараде» снег танцевал под музыку вальса, а в «Горе от ума» печка то пыхает, то не пыхает дымом, когда открывают ее заслонку. Классическая история, попав в этот плотный и загадочный мир со странными обитателями, не может не измениться.

В царстве театрального зазеркалья самостоятельным действующим лицом является музыка, написанная и аранжированная для спектакля Ф. Латенасом. Здесь она является не просто фоном для слов и поступков, а голосом театрального пространства, выражающим его нездешний смысл, странность и очарование. Через этот музыкальный голос, часто умноженный легким эффектом эхо, пространство вступает во взаимодействие с персонажами. В «Горе от ума» используется скрипка: на ней играет вначале Лиза, затем Молчалин, и мелодия скрипки всегда вливается в медитативное звучание фонограммы.

Лейтмотивом спектакля является знаменитый вальс Грибоедова ми минор, на который Латенас создал несколько музыкальных вариаций (в том числе очень простых — в виде музыкального пульса, слегка расцвеченного мелодией), аранжированных то для скрипки с фортепиано, то для флейты с гитарой, то просто для электрооргана. Эту музыку персонажи умеют «вызывать». Наталья Дмитриевна, беспомощная, восторженная и немножко ненормальная дама, в минуты отчаяния, грусти или восторга неизменно подсакивает и начинает неловко напевать этот вальс, по-детски «брынкая» пальцем по губам, имитируя тремоло струнных — и пространство всегда ей отзывается: на ее призывные звуки вальс в виде «брынкающего» напева начинает раздаваться уже из-под колосников, и слуги вслушиваются в эту музыку, будто бы пытаясь тихо поймать ее в ладонь, как летящее перышко.

В «Горе от ума» Латенас впервые в спектаклях Туминаса использовал музыку, по ритму и гармонии напоминающую известную композицию Тома Уэйтса «Русский танец»; тем самым был ясно указан смысловой вектор аранжировок музыкальной классики (то же произойдет позже в «Евгении Онегине») — с выделением ритмической секции, джазовыми синкопами, множеством заново сочиненных побочных партий и непривычными гармониями, исполненными

с уэйтсовскими скрипучими завываниями на скрипках, аккордеоне и электрооргане. Эта музыка первый раз звучит во время коллективной пантомимы на балу у Фамусова, когда все персонажи, выстроившись в три ряда, как античный трагический хор или войско, вышагивают навстречу зрителю с решительными, улыбающимися, напряженными лицами: как будто бы они предельно серьезно и даже с возмущением настаивают перед всеми соглядатаями на том, что жизнь, которую они ведут — наилучшая.

Туминас говорит, что Том Уэйтс лучше всех передает музыкально-ритмическое ощущение современности и при этом сохраняет остраненный взгляд на многовековые темы — каковой является, например, русская музыкальная тема. Под его взглядом эти темы не могут не меняться, как не может не меняться традиционная классика под взглядом Туминаса. В «Русском танце» Уэйтса, написанном для гамбургской постановки Роберта Уилсона «Черный всадник» (1990), можно найти разве что глубоко запрятанный намек на русскую музыкальную тему; но там в избытке и «цыганщины», и стихийности русского бунта, «бессмысленного и беспощадного», и кабацкой невоздержности, и обрывков славянских мелодий, и еврейских модуляций, и гопацких притопов — и все это в совокупности дает картину какого-то вселенского торжествующего и одновременно страшного крика подгулявшего народа, в котором веселье опасно соединяется с намерением крушить все вокруг. Еще раз эта музыка звучит в финале спектакля, как бы насмешливо провожая самолет с Чацким на борту.

Музыкальная образность Тома Уэйтса, его парадоксальная свобода в обращении с музыкальными мотивами, мелодиями, стилистическими и даже музыкальными инструментами совпадает у авторов спектакля с чувством невозможности чистой исторической классики: время требует иной силы сжимания смычка, иной позы при игре на скрипке, иных ритмов, то дико разрывающих самые красивые напевы, то, наоборот, превращающих их в медитативные, медленные и протяжные звуки, в которых мелодия едва различима. Не случайно Молчалин (В. Ветров) играет на скрипке самым странным образом: один раз он зажимает смычок между колен и двигает по нему скрипкой, извлекая мелодичный, но чрезмерно резкий, скрежещущий звук.

Самостоятельная сила сценического пространства, его несводимость к декорациям и бутафории почти всегда передана у Туминаса с Яцовским с помощью незакрытого черного задника и черных кулис. При соответствующем освещении

они создают впечатление бездонной тьмы, обступающей сцену: эта тьма бывает торжественной и праздничной, как чернота концертного фрака (такова она в «Маскараде»), бывает таинственно-мгlistой, мерцающей, как в павильоне иллюзиониста (так в «Троиле и Крессиде»); а бывает и мистически-тревожной, как тьма деревенской ночи в ненастье (так в «Ревизоре»). Чернота, обступающая сцену, как нельзя лучше передает идею ненадежности всякого порядка: рядом со всяким порядком в темноте таится невидимое: вот неожиданно появится человек, или зверь, или вещь, или призрак — и ход событий необратимо переменится.

В сценографии «Горя от ума» Яцовскис предлагает частично закрытый черный задник, в отличие от «Маскарада» и «Ревизора»: он закрыт на две трети стеной, возведенной из дверей, положенных горизонтально — как из гигантских кирпичей. Некоторые из дверей даже приотворены; около левой кулисы в этой странной стене оставлен зияющий портал, соединяющей дом с внешним миром — оттуда будут появляться гости. Образ двери вновь дает противоречивое сочетание глухой закрытости и проницаемости: кажется, все двери могут в один момент распахнуться и впустить большой мир, но так и не распахиваются. С другой стороны, образ перевернутой горизонтально двери, которая появится и как реквизит в спектакле — ясный символ зазеркалья, перевернутого мира, в котором расположился дом Фамусова. Сверху на этой стене из дверей сидят большие птицы и наблюдают внутренние события этого дома.

Над стеной из дверей вверху пробивается чернота задника, и на фоне этой черноты — «во тьме» — дважды пролетит самолет с крыльями, как у кукурузника, и пропеллером. Один раз он «прилетит» на сцену из левой кулисы в правую, другой раз — «улетит» прочь со сцены в обратном направлении. «Прилетит» он под фонограмму старого радио с обрывками шипящей патефонной музыки и старомодным тенором, произносящим английский текст — еще один анахронизм.



Это смешное сочетание анахронизмов предложено режиссером не для развлечения. Самолет, как и сам Чацкий — неуместное явление, неожиданно вторгшееся в странный мир Фамусова, ко всеобщему беспокойству, испугу и неудовольствию; при всем при том Чацкий, как и самолет, гораздо более понятен современному зрителю, чем мир Фамусова. Но мир Фамусова настолько прочен, настолько собою доволен, что поколебать его совершенно невозможно: тому, кто в этом мире неуместен, можно лишь «перекантоваться» в нем немного, а затем убраться во свояси, притом насовсем, ко всеобщей радости обитателей.

Так оно и было. Чацкий весь спектакль провел, в буквальном смысле, «на чемоданах», составленных грудой в правой стороне сцены: на них он соорудил себе столик для бритвы, среди них переодевался, к ним возвращался, как в гостевую комнату. Во втором акте он, как птица, сидел на верхнем бордюре печки, взобравшись на него по деревянной лесенке. А в конце спектакля, после знаменитых слов «Карету мне! Карету» — Чацкий уйдет со сцены в левую дальнюю кулису, по пути занозив босую ступню; его безуспешно станет искать, бегая повсюду, слуга, но в итоге не найдет и растерянно принесет на сцену только туфли Чацкого, да его длинную белую сорочку. Туфли он тут же наденет на себя, а сорочку отбросит. Фамусовский мир вновь замкнется в своей жутковатой и непонятной семейной идиллии, в центре которой — умиротворенные объятья отца и дочери; перед тем, как дадут финальный занавес, над стеной из дверей покажется, улетающая, самолет, говорящий по-английски, и мы поймем, что на нем поспешно сбегает отсюда Чацкий — настолько поспешно, что позабыл и чемоданы, и туфли, и сменную сорочку. Самолет в спектакле «прилетел» после первой сцены со Скалозубом — то есть вскоре после приезда Чацкого; в финале, когда Чацкий улетел на этом самом самолете, внимательный зритель сделал вывод, что на протяжении почти всего действия Чацкий готовился к отъезду, так что дом Фамусова был для него лишь короткой остановкой в его путешествии в пространстве и во времени.

Итак, театральная сцена для Туминаса составляет самостоятельный образ: это пространство перехода и промежутка, неустойчивое и едва уловимое место «между» — между сном и явью, памятью и реальностью, прошлым и настоящим. Сущность этого места постигается всегда в неустойчивости, в движении, в пути, поэтому путешествие и путник — два повторяющихся образа художественного мира Туминаса. Они проявились в большинстве его московских спектаклей, но в Москве впервые об этом заставил задуматься спектакль «Горе от ума»: здесь

путник — Чацкий. В «Вишневом саде» (1990) Раневская и Гаев пили кофе тоже на чемоданах; в вильнюсском «Улыбнись нам, Господи» (1994) все главные герои — путники, а телега, составленная из чемоданов — центральный образ спектакля; в вильнюсском «Маскараде» (1997) путником в финале стал Звездич; в «Ревизоре» (2002) путником «на чемоданах» — то есть на своей двухэтажной телеге-кровати — был Хлестаков; в «Дяде Ване» (2009) путником будет Астров: с его приезда начнется спектакль, его отъездом закончится, и в финальной сцене он будет покидать дом Дяди Вани, обвешанный чемоданами.

Из образа пути вырастает система сценографии, тоже передающая «промежуточность», динамику пути внутри сценического пространства. Сцена в «Горе от ума» оформлена так, чтобы совершенно уничтожить ощущение стационарности, неподвижности, прочности места действия. Здесь все устроено как будто для бесконечных перемещений, входов и выходов: на заднике — перевернутые двери; на планшете сцены нет места, где можно было бы уютно посидеть, поэтому даже диваны и кресла приходится сооружать из подручных средств. Для утренних записей в календарь Фамусов расположился, вместо кресла или дивана, на тяжелой колоде для колки дров, покрыв ее шубой мехом наружу. Диван для Скалозуба соорудили из четырех табуреток, покрыв их той же шубой, а поверх поставив еще одну табуретку, на которую сел полковник, как на постамент. Слева у кулис — большая поленница; на ней тоже не удастся примоститься с уютом, потому что она может рассыпаться. У правых кулис беспорядочно составлены стулья, и между ними расположится со своими чемоданами Чацкий.

Чуть правее центра сцены поставлена отдельно стоящая большая и очень высокая белая печь-голландка, уходящая главой под колосники; на облучке пониже самого верхнего, третьего ее яруса сидят неподвижные жирные птицы, глядящие вниз, на обитателей дома. Печь в точности повторяет архитектурные формы знаменитой колокольни Ивана Великого (кон. XVI в.) с Соборной площади Кремля, при этом она едва заметно накренена вправо, подобно Пизанской башне. Если открывают заслонку, из печи обильно идет дым («Дым отечества», по словам Чацкого) — густой, едкий, сероватый застилающий всякую видимость плотным непроглядным туманом. Фамусов во время бала, чтобы развлечь гостей, бросил в печь круглую бомбочку с подожженным фитилем, хихикая; но печь не взорвалась, а лишь «чихнула» два раза, выпустила дыма с искрами и замолчала: странное существо, имеющее свой упрямый и непостижимый характер и, видимо, свою



волю. В финале слуга стал искать Чацкого и через заслонку нырнул прямо в печь, а через несколько секунд появился уже у задника, рыская в поисках пропавшего гостя, как ни в чем не бывало: в печи тоже есть непостижимые входы и выходы.

Туминас и Яцовскис создали на сцене обстановку и атмосферу не столичного города, а, если можно так выразиться, «столичного хутора». Дом Фамусова — будто бы «хутор» в центре Москвы, в котором поставлена самая изысканная в Москве печь, при этом деревенская поленница находится всего в двух шагах от этой печи. От самого этого хутора, можем предположить, всего те же «два шага» до колокольни Ивана Великого, которую копирует печь. Вне пространства зазеркалья такие дистанции невозможно себе представить. Хуторская образность была в «Ревизоре» с его деревянными мостками на земле и развалами сырой картошки в центре праздничного стола, и будет ощущаться в «Дяде Ване» 2009 г. — с его рабочим верстаком в центре сцены, громоздким деревенским диваном с кожаной обивкой и огромной десятилитровой бутылкой настойки. В «Дяде Ване» верстак соседствует с могучими и пустыми классицистскими порталами: здесь усадьба-хутор возникла посреди покинутой красоты жизни. Но впервые подобное соседство зрители ощутили в «Горе от ума», где печь с формами и линиями ренессансного классицизма была сопоставлена с большой деревенской поленницей.

Хуторская атмосфера здесь и в других спектаклях Туминаса не случайна. На хуторе есть ощущение первобытной, неукрощенной стихийности природы — леса,

реки, земли, неба; на хуторе больше всего привидений и домовых, и люди быстрее свыкаются с тем, что таинственное и неподвластное человеку всегда живет поблизости. Рядом с землей, сараями, поленницами яснее видно то, что старые вещи имеют свой собственный характер, особую тяжесть, и то и дело заявляют о себе. Хутор наводит на мысли о конкретном, а не абстрактном символизме вещей и тварей живой природы, о древних языческих верованиях, об исконном мистицизме жизни, который куда-то улетучивается в рациональной организации города. Недаром Туминас в классических, «интерьерных» пьесах сознательно, часто вопреки автору-драматургу старается покинуть пространство городского дома или городской улицы и насытить место действия природной стихийностью — то праздничной, то мрачной: место действия «Маскарада» — сад рядом с ледяной бездной, «Ревизора» — убогий уездный закуток близ тех же хуторов, разрушенной церкви и речки.

Следуя логике «хуторского» существования, Туминас создает для обитателей мира Фамусова их странные обычаи. На сцене — зима, и входя в дом с мороза, персонажи подходят, пятясь, к печке и прислоняются к ней задом, задрав полы верхней одежды, чтобы отогреться. Сочетание столичных дворянских костюмов николаевской эпохи и грубых, физически-мотивированных манер простонародья столь же странно, сколь и близость итальянской архитектуры с деревенской





поленницей; но это сочетание станет понятно, если мы распознаем, что перед нами вновь, как и в «Ревизоре» неказистый театральный балаганчик, только перемещенный теперь в дом Фамусова.

Абсурдность, социальная приниженность хуторской жизни сосредоточена более всего в Фамусове (С. Гармаш), которого Туминас делает центральным персонажем спектакля. Фамусов утром ходит по дому в длинной овечьей шубе поверх длинной ночной сорочки и атласного домашнего халата. Так действительно могли ходить в старину по утрам, когда печи еще не растоплены; в шубе поверх длинной ночной сорочки до пола появляется во втором явлении Фамусов (Ю. Соломин) в спектакле Малого театра (пост. С. Женовача), где стремились соблюдать законы исторического костюма. Однако есть и принципиальная разница: Фамусов у Туминаса так и остается в халате и шубе в течение всего первого акта и в таком виде принимает Скалозуба; в спектакле Малого театра Фамусов после утренней сцены быстро переодевается в домашний бархатный сюртук. Фамусовский мир у Туминаса неизмеримо более груб и неряшлив, чем сегодня принято думать о русском дворянстве; принятая в его доме церемониальность совершенно неисторична, нерациональна и ошеломляюще дика — здесь играют в странные игры, одновременно смешные и страшные.

Разозлившись на современную привычку к чтению и на французские книги, Фамусов отбирает у Софьи книгу, с ревом берет огромный топор и, положив

книгу на колоду, начинает ее яростно рубить, так что вместо щепок отлетают обрубки страниц (впрочем, в итоге останется миниатюрная книжка, которую Софья тут же заберет себе обратно). Застав Софью с Молчалиным близ ее комнаты ранним утром, он, рыча от негодования, первым делом требует, чтобы дочь встала на табуретку, расставив ноги (все это без слов, как привычное для всех домашних дело), и грубовато ощупывает ее всю — грудь, зад, бедра и между ног, забираясь рукой под юбку, чтобы проверить, все ли «на месте» (хотя, кажется, что таким образом можно проверить? — главное, видимо, это жест хозяйского обладания дочерью). Фамусов привык, дружески лаская близкого человека, лезть ему в волосы, трепать и искать там блох: слова «Петрушка, вечно ты с обновкой» сказаны здесь по поводу блохи или прыща, найденного в волосах у лакея. Вот и Чацкий, по-сыновнему приветствуя Фамусова при встрече, наклонившись, сует ему голову под руки бодающим движением, по-привычке ища этого странного проявления дружеских чувств. Когда Фамусов берется лечить Чацкого от безумия, он оборачивает его простыней, обездвиживая, и поливает холодной водой (так и в самом деле было принято пользоваться безумных в XIX в.), но только вместо мочалок он напityвает воду волосами двух женщин — Лизы и Натальи Дмитриевны, и обтирает Чацкого их мокрыми головами.

Сергей Гармаш со свойственной ему невероятной экспрессией и исключительными способностями мимики, создал очень впечатляющий, сложный и запоминающийся образ главы этого диковатого дома — с широким диапазоном противоположных проявлений характера: от крайнего, разнузданного самодурства и доминирования над домашними — до детского заискивания перед полковником Скалозубом; от мрачно-уверенного покровительства гостям (иногда даже с подковыркой) — до горестного и робкого подчинения дочери в финале, соединенного с мучением от тайной мысли, что она выберет Чацкого и покинет отцовский дом; от яростно-агрессивного неприятия вольных высказываний Чацкого — до смиренно-радостного, наивно-страстного сопереживания дурацкому домашнему спектаклю, устроенному слугами для гостей, и неподдельного смеха от собственных «невинных» шуток-сюрпризов, придуманных ради бала. В этом смысле Фамусов в спектакле Туминаса — наиболее сложно устроенный персонаж, лишенный той продуманной и сознательной балаганной прямолинейности, которая есть во всех остальных. Он не просто хранит в себе безотчетную привычку к такой жизни, но ясно видит для себя цель и смысл существования своего



мира; быть внутри для него — осознанное желание, которое он развернуто мотивирует для Чацкого, с похвалой рассказывая о своем покойном дяде Максиме Петровиче, совершившем несколько удачных балаганных падений перед императрицей и через эти падения взлетевшем на самый верх социальной лестницы.

Критики после премьеры увидели в Фамусове человека, замкнувшего себя после смерти жены в домашний монастырь и устроившего домострой для дочери. Но мысль Туминаса была иная. Несмотря на то, что он убрал Явление 2 первого акта, где Фамусов флиртует с Лизой, он все же не хотел представлять его как человека непримиримо строгих нравов в смысле домостроя: Фамусов, как и Лиза, играет в свои игры, в которых есть место и флирту. Уже после премьерных показов Туминас уточнил финал спектакля: преред финальной сценой, где Фамусов устраивает форменное «распекание» всем домашним, он пронесится на заднем плане, гонясь за дамой с бала, с хохотом задирая ей юбку; после этого его финальный монолог неизбежно несет на себе отпечаток той же бесконечной, странной и немного лживой игры по непостижимым правилам.

Когда Фамусов усаживается на «кресло» — колоду, покрытую овчиной, для утренних записей, служанка выносит ему наполеоновскую треуголку, уже знакомую нам и по «Маскараду», и по «Ревизору» Туминаса: знак шутовского генеральского звания, ибо Фамусов никакой не генерал, а только играет из себя

генерала; как только перед ним появится Чацкий, он с испугом сдернет с себя эту треуголку. Слуги принимают активное участие в игре Фамусова, они знают, что делать: во время его диктовки Лизанька дважды степенно выносит ему кубок с водкой, и он также степенно ее пьет, а лакей Петрушка послушно вносит записи на неделю в «календарь» — то есть мелом на закопченную широкую доску, и когда он ее развернет, уходя на коленях, мы увидим совершенно детские рисунки, понятные для Фамусова.

Неизменный спутник Фамусова, его «тень» — слуга (Е. Павлов), названный в программке «Петрушка», но на деле объединяющий в своем лице всех слуг, упомянутых в пьесе Грибоедова, и при этом не похожий ни на одного из привычных для русского театра лакеев. Черты этого странного слуги ранее проявились и в урде-шуте, прикормленном Елизаветой при дворе в спектакле «Играем Шиллера!» 2001 г., а еще раньше в Хлойне-Генехе и юродивой из вильнюсского «Улыбнись нам, Господи» 1994 г. и вообще во всех гротескных персонажах «Маскарада» и «Ревизора». Здесь этот собирательный образ человека, почти бессловесного, находящегося в постоянном духовном и телесном подчинении самодуру-хозяину, играющего с ним и готового исполнять все его прихоти и придури с неизменным рвением, проведен через весь спектакль: он очень уместен в этом странном мире и — вместе с Фамусовым — составляет его ярчайший символ.

Когда Фамусов гневается на Молчалина в начале, Петрушка превращается в пса — рычит и набрасывается на него, чуть не кусая, к удовольствию хозяина. После диктовки в календарь, как бы продолжая томную утреннюю идиллию, Петрушка сбрасывает с себя рубаху, взбирается на поленницу и принимает томные позы, напоминающие античные статуи (у него красивый классический торс), а Фамусов с зачарованным





любопытством его рассматривает, как ваятель, слегка направляя и «придавая форму» с помощью длинного жокейского хлыста. Когда Скалозуб, посаженный на возвышении, как на постаменте, немногословно рассказывает о своих былых военных подвигах, Петрушка на полу дублирует его рассказ немой утрированной пантомимой. Кстати, приняв от Скалозуба его «настоящую» полковничью треуголку, Петрушка сразу надел ее на себя без возражений и удивлений со стороны ее обладателя, а потом взгромоздил еще и на голову маленькой игрушечной лошадке: все забавные странности в поведении слуг в фамусовском мире принимают с благостным терпением, ибо здесь играют все без исключения.

Другая пара — Софья (Е. Плаксина) и ее служанка Лиза (Д. Белоусова), тоже постоянные спутницы по играм и любовным приключениям, которые они сами себе придумывают: в этом смысле Туминас максимально приблизил их к классической паре госпожа-субретка. Обычно влюбленность Софьи в Молчалина представляют как историю увлечения, возникшего то ли от скуки, то ли от желания найти «кого-нибудь», перешедшего в непосредственную влюбленность и закончившегося полным разочарованием ее в Молчалине. У Туминаса

все представлено иначе: желание пофлиртовать у Софьи — сознательное и продуманное, от непосредственной влюбленности здесь мало что осталось, скорее, перед нами — стратегия наслаждения. Поиск любовных приключений входит в смысл существования Софьи, и постоянный надзор отца разве что добавляет острый интерес к этому почти безнадежному предприятию. Разочарования от неверности Молчалина в конце не будет: увидев Лизу в объятьях Молчалина, Софья не ужаснется, не заплачет, а просто поднимет долгий пронзительный крик, как кричат капризные девчонки; на крик выбежит Чацкий и накроет Софью одеялом, как накрывают клетку с попугаем, чтобы он замолчал. Софья замолчит, но своим криком добьется своего: Лиза с Молчалиным присмиреют, папа обнимет дочку, а Чацкий уедет — и для Софьи наступит тихая радость, смешанная с равнодушием ко всем вокруг, кроме собственного отца. Равнодушие ко всем, привязанность к этому странному миру с дымящей печкой, да к отцу-самодуру, все время играющему с дворней в свои дикие игры — это ее самое глубокое, изначальное чувство. В привычной сценической интерпретации Софья в финале замирает на границе между фамусовским миром и миром Чацкого; у Туминаса она даже не приблизилась к этой границе: ей нравится в мире Фамусова.

Когда в 2012 г. игравшая Софью М. Александрова ушла из «Современника» и на роль Софьи была введена Е. Плаксина, стало заметно, что предложенный Туминасом рисунок роли, весьма сложный и прихотливый, все же достаточно просторен, чтобы различный темперамент и разные душевные склонности актрис проявили себя в двух несходных образах. М. Александрова — более открытая, уверенная яркая и великолепная во внешних проявлениях, но и более резкая; Е. Плаксина — более мягкая, скрытная и загадочная, и потому в ней всегда хочется видеть девушку «с двойным дном», так сказать. Во время бала Софья произносит о Чацком слова «Он безумен», и в этих словах есть спокойная решимость человека, знающего, каковы будут последствия от ее высказывания.

Лиза (Д. Белоусова) — «тень» Софьи, гибкая, легкая, как балерина, вечно танцующая девушка — влюблена одновременно и в Молчалина, и, по ее словам, «в буфетчика Петрушу». В конце первого действия (второго акта, по Грибоедову) на приглашение Молчалина прийти в обед, она чередует согласные кивки с отчаянным мотаньем головой. В самом конце после софьиного вопля Лиза и Молчалин смирно усаживаются на поленнице, как пара, привыкшая к близости,

и довольно равнодушно (а Лиза даже с детской дразнящей гримасой на лице) выслушивают распекаания бегającego туда-сюда Фамусова — тоже, впрочем, не совсем уверенные.

Молчалин (В. Ветров) — абсолютно гибкое, абсолютно послушное и абсолютно неискреннее существо, не лишенное, впрочем, своеобразного обаяния,



столь неожиданно найденного артистом в этом, казалось бы, совершенно отрицательном персонаже. Он играет на скрипке, умеет сладко обнять и Софью и Лизу; ему прекрасно удается, нежно бляя, изобразить бессмысленную, но желанную болтовню влюбленного; а перед Фамусовым он являет то старинное и искусное подобострашие, которое даже самых недоверчивых заставляет увериться в его благочестивом почитании и своем собственном исключительном достоинстве.

Совершенно особняком стоит в этом мире Чацкий (И. Стебунов). Впервые в долгой сценической истории этой пьесы мы увидели не Чацкого-декабриста, не Чацкого-торжествующего интеллектуала, едкого эпиграмматиста и критика — а плачущего, уставшего и совершенно неуместного Чацкого, который

ΓΟΡΕ ΟΤ ΥΜΑ



даже в своих самых глубоких и точных мыслях не умеет быть убедительным, потому что они оказываются не ко времени.

Чацкий у Грибоедова поставлен на одну чашу весов, в то время как на другой лежит целый фамусовский мир, каким он был накануне восстания декабристов на Сенатской площади. Зрители советской эпохи всегда взвешивали эти чаши с точки зрения лучшего будущего — и, разумеется, правда Чацкого перевешивала. Туминас первым взглянул на эти весы иначе, направив взгляд из несовершенной современности в прошлое, и увидел, что фамусовский мир похож своей неправильностью и уродством на многовековой, кряжистый, огромный дуб причудливой формы, глубоко пустивший мощные и ветвистые корни в землю — или на печь, похожую на колокольню Ивана Великого, но слегка накрененную — или на старинное хуторское хозяйство, основательное, крепкое, оваянное вековыми легендами и скрепленное вековыми обычаями. Чацкий по сравнению с этим огромным дубом, печью-колокольней или хутором — маленькая птичка (или самолетик), долго летавшая вдали от родины, оторвавшаяся от корней, лишенная силы традиции; поэтому Чацкий и не способен найти убедительной силы для своих правильных, красивых и остроумных слов.

В русском театре хрестоматийной стала интерпретация первых слов Чацкого при входе, обращенных к Софье: «Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног» — как освежающего, прямо с мороза, энергичного восклицания веселого, умного, полного сил человека. Туминас обратил внимание на то, что Чацкий, по его же собственным словам, не сомкнул глаз 45 часов подряд и проехал семьсот верст почти без остановок — и образ морозной свежести сразу же развеялся. На сцене появился изможденный человек, который, войдя, сразу сел, опустив плечи, и от первых же своих слов прослезился от изнеможения, достигнув наконец столь давно ожидаемой цели²⁰. Следующим жизненным обстоятельством Чацкого, которое нельзя было оставить без внимания, было то, что ребенком он рано оказался сиротой и жил приемным сыном в доме Фамусова — друга его покойного отца; этого оказалось достаточно, чтобы развеять привычную на сцене самоуверенную манеру держаться и рассуждать, а также покровительственную независимость Чацкого по отношению к Фамусову, его приемному отцу. Вместо этого возникла покорность, склонность к скороговорке в словах — как будто из боязни, что его не дослушают (в отличие от Чацкого, Фамусов говорит медленно

и внушительно); скороговорка Чацкого, порою столь неуместная при длинных стихотворных монологах, пересыпанных афоризмами, тоже стала предметом обсуждения в прессе.

Из двух дел — критиковать окружающих или любить Софью — Чацкий у Туминаса определенно выбирает второе, что тоже нельзя не приветствовать: в самом деле, бесконечно трудно одновременно делать и то, и другое, затрачивая на это одинаковое количество сил — неизбежно начинаешь думать, что же для Чацкого важнее. В спектаклях редко удавалось провести с равной убедительностью обе линии — критику света и любовь: в первой беседе с Фамусовым, в диалоге с Молчалиным, в пламенном монологе «А судьи кто?», затем в светском вращении среди гостей, как правило, забывается, что перед нами — влюбленный человек, который всего лишь два часа назад в карете мечтал о возлюбленной. У Туминаса в Чацком основное — это любовь к Софье и мученье от отсутствия знаков ответной любви; его раздражение на окружающих явно мотивировано недостатком внимания Софьи. Конечно, это не соответствует хрестоматийному героическому облику Чацкого, но Туминас — как раз тот человек, от которого менее всего и хотелось ждать хрестоматийной интерпретации.

Когда Чацкий беседует с Молчалиным в знаменитом диалоге, он только и занят тем, что пытается вскрыть булавкой только что запертую перед его носом воображаемую дверь. Туминас выстраивает на сцене целый лабиринт воображаемых дверей, о которых персонажи вспоминают, когда им удобно. Только что Чацкий и Софья беседовали между собой, но лишь только Чацкий попросил впустить его в комнату Софьи, как тут же возникла воображаемая дверь. Софья закрыла ее воображаемым ключом и ушла. Далее появляется Молчалин, и их положение на сцене во время разговора показано весьма красноречиво: Чацкий — на коленях перед замочной скважиной, он говорит с Молчалиным нетерпеливо, через плечо; Молчалин же удобно сидит в кресле, развалившись, говорит степенно и самоуверенно, даже слегка мурлыкая, а в конце разговора встает, берет воображаемый ключ с воображаемого верхнего косяка, открывает дверь, замыкает ее

20

В 2007 г. спектакль «Горе от ума» посмотрел Президент России В. В. Путин, а после спектакля побеседовал с режиссером. Вопрос о том, почему Чацкий именно такой — слабый и плаксивый, журналисты истолковали как неудовольствие Президента, которое затем вошло в устное собрание московских театральных легенд, мол Президент остался недовольным Туминасом. На самом же деле, в беседе Туминас ответил на этот вопрос словами самого Грибоедова, а в конце беседы Президент сказал, что спектакль ему понравился; см.: Байкштите Г. В саду Римаса Туминаса. М., 2013. С. 313–314



изнутри и неторопливо идет в покои Софьи, а ключ кладет в карман. О доминировании Чацкого ни в каком смысле говорить не приходится.

Монолог «А судьи кто?» Чацкий произносит торопливо и запальчиво, мечась как будто перед двумя тяжелыми памятниками: перед мрачно и сокрушенно стоящим Фамусовым и сидящим на возвышении Скалозубом, который оперся на саблю, подобно полководцу. Скалозуб воспринимает эту выходку Чацкого как продолжение странных игр и лишь терпеливо улыбается, глядя на него, как на чудящего ребенка. Тем самым вся энергия воздействия глубоких и умных слов Чацкого вновь уходит в пустоту.

Чацкий не так уж сильно противоположен миру Фамусова; это видно хотя бы в том, как он проявляет свою любовь к Софье. Со словами «Когда все мягко так? и нежно, и незрело?» он хватается ее за зад, заставив отпрянуть. После слов Чацкого «И все-таки я вас без памяти люблю» — Софья убегает от него с визгом и в глубине сцены сворачивается на полу клубком. Он догоняет ее, энергично и деловито врещает, пытается разжать, чтобы обнять и поцеловать, при этом хлестко и довольно сильно и громко бьет по заду. Софья с визгом убегает поближе к авансцене и опять сжимается; Чацкий настигает, опять пытается разжать и снова крепко шлепает, целуя. Далее развивается довольно жесткая сцена борьбы, в которой Чацкий терпит поражение: Софья убегает с растрепанными волосами, а он без малейшей

тени потрясения на лице остается на сцене, оправляясь — мол, не удалось в этот раз, но поберегись у меня, в следующий раз не упущу... Явное предвестие этой сцены надо искать в столь же жестоком любовном поединке Марьи Антоновны и Хлестакова в «Ревизоре»: как мы помним, он завершился «травмами» состязавшихся, но результат был столь же никчемным.

В пространстве «странных игр» Фамусова мир так перевернулся, что мнимое безумие Чацкого показано, как настоящее: Туминас совершенно убрал из текста указания на то, что слухи о его безумии ложны и размножились по прихоти света. С точки зрения дома Фамусова, Чацкий действительно безумен. В ответ на вопрос о причине его расстройства Чацкий вдруг говорит об обласканном французе, заслужившем всеобщее уважение только за то, что говорит по-французски; в это время его туго оборачивают и поливают холодной водой — этого достаточно, чтобы слова, обычно воспринимаемые как злая ирония и вызов галломании, принять за чрезмерно страстный, неостановимый бред сумасшедшего. Туминас не принял точку зрения мира Фамусова; он просто не отождествил себя с Чацким. В последующих сценах и сам Чацкий ходит, не торопясь снять с себя



одеяло; Лиза и Наталья Дмитриевна его по-настоящему жалеют со слезами, а он покорно принимает эту жалость.

Мотив безумия входит в смысловую среду этого пространства. Безумна Наталья Дмитриевна (Я. Романова), и в ее безумии есть самая пронзительная трагическая нотка из всех персонажей хора: она любила Чацкого, теперь замужем за другим, и изо всех своих слабых сил старается восхищаться своим мужем и воспевать перед всеми его достоинства, то и дело впадая в рыдания. На безумного похож Скалозуб с его чрезмерно расслабленными манерами и тоненьким голосом, крайне не соответствующим образу генерала; приливы страсти у него сгущаются, когда дело идет о его военном облике — то он слишком серьезно не отдает саблю слуге, прибыв в дом Фамусова и благостно отдав треуголку, а то он чересчур тревожится, когда речь заходит о его военной карьере, и вдруг случайно звучит пренебрежительная нотка. По-своему странен облик господина N., разыгрывающего в одиночку разговор между N. и D., с помощью двух перчаток — черной и белой. Репетировал во время своего длинного монолога, оставленного без сокращений, вполне разумен, но в сцене с Загорецким его поведение прогрессивно насыщается абсурдом при неменяющейся, деловитой мине: их диалог сокращен и повторен четыре раза подряд с различной пластической игрой, смысл которой в том, чтобы в состязании, преодолеть преграду из двери — то





воображаемой, то настоящей, которую они в конце концов уносят подмышкой, как папку, встав в затылок друг другу.

Очевидно, Туминас не вводит на сцену клиническую атмосферу безумия и не увлекает нас в пластические сцены с неузнаваемыми, абстрактными формами. Для него важнее не красота и экспрессия изобразительных ритмов самих по себе, а именно узнаваемые актерские образы — основа драматического театра. Персонажей выводят на грань безумия сами законы фамусовского мира: здесь все замешано на игре по неведомым нам правилам, и безудержное увлечение игрой без объяснения того, почему играют именно так, делает игрока странным для окружающих. Сгущение смысла образа, утрирование его выразительных форм происходит в этом спектакле по законам гоголевского гротеска, карикатурной эстетики Салтыкова-Щедрина и Достоевского из «Села Степанчиково»; у Туминаса эта эстетика, не противоречащая смыслу поэзии Грибоедова, переведена в визуальный план.

Поэтому вместо едких разговоров по поводу друг друга при съезде на бал, а затем длительных обсуждений безумия Чацкого Туминас предложил немое коллективное действие общей длительностью около 22 минут, то сопровождаемое музыкой, то протекающее в полном молчании (примерно столько же длится аутентичная поэтическая сцена у Грибоедова).



Гости прибывают на сцену из левой дальней кулисы. Князь и княгиня приносят с собою дочерей — это куклы разного роста в кружевных капорах; слуга забирает их и выстраивает у задника, и куклы так и остаются там стоять до финала. Гости, как принято здесь, при входе прислоняются задками к печке, греются, а печка начинает обильно испускать пар. Далее следует череда выходов: вначале горделиво выходит Софья в черном жилете поверх белого домашнего платья, в черном цилиндре и с жокейским хлыстом — она усаживается на поленницу. Затем Фамусов с мрачным солдафонским лицом выходит по-гвардейски, с прямым туловищем, высоко поднимая прямую ногу и чеканя правый шаг в неровном, «хромящем» ритме; на нем фрак с чрезмерно длинными рукавами, которые покрывают кисти, как у паяца — он, неуклюже повернувшись, присоединяется к гостям. Наконец, появляется Хлестова — ее вывозят в инвалидной коляске (критики особенно недоумевали по поводу того, что на роль Хлестовой Туминас определил Георгий Богадиста, одев его в кружевной капор и женское платье и не особенно даже

загримировав). Чацкий сидит высоко на печке, и лишь через некоторое время спустится, чтобы присоединиться к Софье, а затем перейти поближе к гостям.

Гости неторопливо рассаживаются на стулья справа вдоль кулис, внимательно определяя свое место относительно коляски Хлестовой, и по взмаху платка Фамусова, повторенному Молчалиным, Лиза с Петрушкой разыгрывают перед гостями неумелую, но старательную (и оттого невероятно смешную) пантомиму по романсу А. Верстовского на стихи Пушкина «Гляжу, как безумный на черную шаль...». На Петрушке — наполеоновская треуголка, черная короткая куртка и белые балетные колготки с «гульфиком» непропорционально большого размера. Во время спектакля потрясенная Наталья Дмитриевна несколько раз падает в обморок, и муж наконец привязывает ее канатом к стенке. Все гости сидят неподвижно с каменными лицами, лишь Фамусов и Молчалин неравнодушны. Фамусов глубоко переживает ход действия — то мрачнеет и сжывается, то приходит в лучезарный восторг и озирается, приглашая гостей посмеяться. Молчалин еще активнее сопереживает действию, двигает кистями, сжавшись, повторяет гримасы актеров своим лицом — он ведет себя как режиссер-постановщик этого балаганного номера.

Номер, сознательно поставленный режиссером на грани кича, открывается в спектакле, как метафора. Выбранная для пантомимы «Молдавская песня» Пушкина, написанная им в Кишиневе в возрасте 21 года (1820), может быть прочитана



Напрашивается одна аналогия. В пьесе Брехта «Карьера Артуро Уи» есть сцена, где гангстер Артуро, готовясь стать главой капустного картеля, проходит обучение у старого театрального актера — как двигаться, сидеть, как декламировать из Шекспира (они выбрали трагедию «Юлий Цезарь»). В спектакле, поставленном Х. Мюллером в «Берлинер Ансамбль» (1995) с Мартином Вуттке в роли Артуро Уи, в этой сцене прекрасно выразилась печальная идея современности — о том, что старый театр больше невозможен в чистом виде: учитель слишком немощен, чтобы достойно сыграть в классической трагедии, а новоявленный актер — слишком иной по своей природе (неглубок, неизящен, неаристократичен и т.п.) чтобы суметь освоить старую школу. Туминас выразил этой пантомимой сходную идею, хоть и другими средствами.

и как кровавая романтическая трагедия ревности, и как трагифарс. Молдаванин полюбил «младую гречанку», но «презренный еврей» сообщил ему о ее измене, молдаванин поскакал на коне к ней в дом, чтобы отомстить, увидел, что гречанку «лобзает армянин», и убил их обоих с помощью «верного раба» — с тех пор мрачно смотрит на черную шаль и печалится. Туминас прекрасно показал, что романтическая трагедия в чистом виде в наши дни практически невозможна, ибо современность неизбежно скатывается от трагедии к трагифарсу: старомодный романтический сюжет, выжимающий слезы и негодование при одиноком чтении, попав в публичное измерение современного театра, почти наверняка пройдет через восприятие фамусовского дома и будет поставлен не премьерными императорских театров, а слугами — Петрушкой да Лизанькой²¹.

После этого спектакля начинается странная игра в кольца, смысл которой в том, чтобы пристально следить за металлическим кольцом (диаметром около 25 см), пущенным катиться с другого края сцены Пе-

трушкой: куда оно покатится, где начнет перед падением кружить, прежде чем замереть на полу. В один момент кольца не к месту кончаются, и Петрушка, отвечая на гневный взгляд Фамусова, сам начинает изображать кольцо — катится колесом через всю сцену, затем останавливается и вращается всем телом на полу, имитируя дребезжащее вращение кольца на месте, к истошной радости Фамусова, который едва сдерживается, чтобы не взорваться от хохота. После окончания этой странной игры Фамусов, хихикая, извлекает круглую бомбочку — видимо, чтобы повеселить гостей, а более всего себя — и поджигает фитиль (гости при этом в испуге перемещаются прочь от печки); затем, давясь от смеха, он бросает ее в печь и отступает, готовясь к страшному грохоту: но печь лишь негромко чихает два раза, выпускает много дыма с искрами и замирает.

В этой части пантомимы — как и раньше в пластической импровизации Хлестакова в «Ревизоре» — Туминас демонстрирует удивительно непосредственное

ощущение смеховой стихии, умение спровоцировать ее появление, не форсируя, неторопливо держа паузы, создавая коллективное смеховое напряжение, действуя на грани абсурда, умело выстраивая мимические гримасы в хоре и действия отдельных персонажей во всеобщей тишине. Благодаря игре в кольца, в спектакле начинается по-настоящему непредсказуемое действие: невозможно предугадать ни куда покатится кольцо, ни где оно упадет — и эта случайность ощутимо усиливает смеховой эффект. Спектакль «Черная шаль», игра в кольца и эпизод с бомбочкой до сих вызывают шквалы хохота в зрительном зале.

Гости, спасаясь от бомбочки Фамусова, перемещаются вдоль задника к левым кулисам и выстраиваются плотным строем в три ряда, напоминая построение войска — или античного трагического хора. К ним перемещаются Фамусов, Чацкий и Лиза; хор начинает мерно и напористо двигаться из глубины сцены навстречу зрителю и обратно, акцентируя шаг правой, под дикую музыку, напоминающую «Русский танец» Тома Уэйтса; в это время справа истошно пытается вырваться из канатов привязанная Наталья Дмитриевна, но хор с каменными лицами не обращает на нее внимания. При марше хора вперед-назад разыгрывается короткая драма между Чацким и Софьей (слишком короткая, чтобы быть совершенно понятой зрителями), Софья один раз падает на пол, сжавшись, как в сцене жестокой любовной игры с Чацким, а при следующем марше встает с пола и садится на стул в мрачной задумчивости. Наконец, вырывается из пут несчастная Наталья Дмитриевна, подбегает к Софье и меняет музыку на грибодовский вальс, «брынкая», как и раньше, пальцами по губам: хор сразу же с готовностью отзывается, поддерживает ее музыкально — и наконец, все сценическое пространство отзывается спокойно звучащим вальсом, под который Софья скажет господину N. про Чацкого: «Он безумен».

Во время 22-минутной пантомимы в зрительном зале было наиболее заметно разделение на хохочущих (большинство) и возмущающихся (меньшинство) — то есть на принимающих и не принимающих данную режиссерскую интерпретацию. Допустимость столь вольного режиссерского вторжения в классический текст, как сказано, стала предметом острой и весьма продолжительной дискуссии в прессе, так что и через семь лет после премьеры я все еще читал в одной статье обвинение Туминаса в глумлении над русской классикой.

На это мы уже сказали, что выстраивание мира Фамусова ведется у Туминаса по законам гоголевской эстетики, не противоречащей взгляду Грибоедова; смысл



этой эстетики вовсе не в глумливом уродовании человека, а в гротескном ступени его характерности. Во-вторых, Туминас отчетливо видит, что сам автор не любит большинство персонажей своей пьесы, и изрядная доля этой нелюбви проникает в поэтический текст, неизбежно передаваясь внимательному читателю. Важно только выяснить для себя пределы этой нелюбви: как правило, они очень широки и не распространяются из главных героев разве что на Чацкого, да еще на Софью и Лизу; крайне редко к «симпатичным» и «любимым» персонажам причисляют Фамусова (в этом случае возникают, как правило, самые интересные режиссерские интерпретации). От разделения на любимых и нелюбимых происходит то, что можно назвать «парадоксом фокализации»: любимым персонажем любят, ему особенно сочувствуют и принимают его точку зрения, часто безотчетно, что ведет спектакль к однобокому существованию.

Туминас воспринял авторскую нелюбовь к персонажам как исходный пункт своих поисков и взглянул на всех без исключения отстраненным гоголевским взглядом (здесь он совпал со взглядом «иностранца»), совершенно отказавшись от отождествления с каким бы то ни было героем. В итоге возникла иная фокализация — не внутренняя, а внешняя: он посмотрел на обитателей дома Фамусова с точки зрения законодателя этого странного мира, поставив себя на место демиурга (что, согласимся, в высшей степени уместно для режиссера). Результатом работы демиурга стал еще один «балаганчик», только теперь возведенный на «столичном хуторе» Фамусова. Демиург в своем балаганчике не любит никого

в отдельности, но любит всяким своим созданием — сколь угодно несовершенным, ибо каждый из героев сцены — это кукла, паяц Господа Бога, на творение которого положено много сил и душевной энергии. Жизнь каждого такого создания равноценна (поэтому Чацкий в своей сценической жизни равен Фамусову и равен Молчалину) и исполнена высшего смысла: пусть облик паяца неказист, костюм не по росту, мысли несовершенны, но даже такой, он заставляет зрителя неотрывно следить за своей сценической судьбой, радоваться и печалиться вымышленным историям и ситуациям.

Следуя сюжету и тексту Грибоедова, Туминас вновь (как в «Маскараде» и «Ревизоре») стремится показать фундаментальное, трагическое противоречие плоского и странного балаганного мира с обступающей его глубиной. Эта глубина проглядывает из темноты, сказывается через музыку, и вдруг открывается как прозрение в одном из персонажей — не обязательно главном. В «Маскараде» это Арбенин, Звездич и Баронесса; в «Ревизоре» — Городничий, немного — Марья Антоновна; а в «Горе от ума» — Чацкий, иногда глубоко страдающая Наталья Дмитриевна, а в конце и Фамусов, боящийся краха своего мира (и стало быть, ощущающий возможность этого краха).

Игрушечный мир балаганчика — искаженный, подверженный трансформациям, жесткий, иногда неизмеримо более жестокий, чем человеческий — сам в себе не завершен. За ним — темное безграничное пространство, а наверху — высота и тяжесть небес, которая тоже сказывается через музыку, проникает на сцену и в зрительный зал как особое медитативное настроение. Если в «Ревизоре» это сумрачное царство вместе с его разоблаченным «царем» Городничим терпит крах (видимо, временный), то в «Горе от ума», как и в «Маскараде», мир Фамусова торжествует. Чацкий забыт, Фамусов обнимает свою дочь, и ей очень тепло в его объятиях, под звуки скрипки Молчалина, рядом со смешными Петрушкой и Лизой, подле старой и вредной, но очень причудливой печи, то и дело пыхающей едким, серым «дымом отечества».



ТРОИЛ И КРЕССИДА

Премьера
6 ноября 2008 года

«ТРОИЛ И КРЕССИДА» ШЕКСПИРА — ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ, выпущенный Туминасом в качестве художественного руководителя Вахтанговского театра, поэтому зрители поневоле читали в нем манифест творческой программы и пытались различить вектор будущего развития. Работа над спектаклем началась через несколько месяцев после назначения Туминаса на должность. Одновременно с шекспировской пьесой были взяты в работу «Последние луны» по пьесам Ф. Бордона и Г. Мюллера. Два спектакля были выпущены с перерывом в один месяц, и почти сразу после их выпуска начали репетировать чеховского «Дядю Ваню».

Таким образом в первых трех спектаклях проявились особенности подхода Туминаса к формированию репертуара: равное внимание и к текстам, неизвестным в русском театре, и к чистой классике; забота о том, чтобы занять наибольшую часть труппы и разные поколения артистов. Для вахтанговской молодежи и среднего поколения — «Троил и Крессида», пародийный трагифарс; для артистов старшего поколения В. Ланового и И. Купченко — «Последние луны», современная трагедия; для лидеров среднего и старшего поколения — «Дядя Ваня», классическая «новая драма» в новом прочтении. Первый — массовый спектакль; второй — бенефисный; третий — камерный, с первоклассным и ровным составом. Тем самым за три года художественного руководства была установлена своеобразная репертуарная симметрия, которую Туминас старается соблюдать до сих пор.

«Троил и Крессида» редко ставится в Европе и Америке, а в России, кажется, эта пьеса не ставилась ни разу. До сих пор ее можно увидеть не в крупных

В 2012 году сразу на трех фестивалях были представлены постановки этой пьесы. Шекспировский фестиваль в Орегоне (США) выступил продюсером спектакля «Троил и Крессида» в постановке Роба Мелроуза (Rob Melrose) в Новом театре. В Лондоне на Шекспировском фестивале в Театре «Глобус» была представлена постановка «Троила и Крессиды» труппы Ngakaи Тоа из Окленда, Новая Зеландия, игравшей на языке маори (перевод на маори и адаптация – Те Наумиһиата Mason); режиссер Рэйчел Хаус (Rachel House). В программе Всемирного Шекспировского фестиваля состоялась премьера «Троила и Крессиды» – копродукция Вустер групп и Королевской Шекспировской компании в постановке драматурга М. Равенхилла (это была его первая режиссерская работа); первые показы состоялись в Театре «Лебедь» в Стратфорде-на-Эйвоне, затем в Студии Риверсайд в Лондоне.

репертуарных стационарах, а разве что в университетских театрах и студиях, редко — на тематических шекспировских фестивалях²². Вероятно, единственным известным в Европе репертуарным спектаклем по этой пьесе был «Троил и Крессида» в Мюнхенском Каммершпиле (премьера в 1986 году) в постановке Дитера Дорна, сценография и костюмы Юргена Розе — спектакль длительностью почти 5 часов.

«Троил и Крессида» — пьеса неясная во многих отношениях. Ее по традиции относят к позднему периоду творчества Шекспира, и все же ученые до сих пор спорят о времени и обстоятельствах ее появления; о том, когда она была поставлена первый раз и ставилась ли вообще в Театре «Глобус» при жизни Шекспира; о том, какова ее жанровая природа. При всех неясностях «Троил и Крессида» уникальна в шекспировском наследии. Во-первых, это — единственная пьеса, где Шекспир использовал образы и мотивы греческого героического эпоса. Во-вторых, у Шекспира более нет произведений, где классическая мифология была бы трактована с такой небрежностью.

Разумеется, главная причина в том, что сюжет о любви Троила и Крессиды — средневековый вымысел, не имеющий практически никакого отношения

к античному эпосу. Литературная история этого сюжета начинается с французского «Романа о Трое» Бенуа де Сент-Мора (XII в.), в котором впервые возникает любовная тема, и далее ведет нас к роману «Филострат» Джованни Бокаччо и поэме «Троил и Крессида» Джеффри Чосера, которая, в свою очередь, послужила источником для нескольких английских переработок XVI века. Гомера по-гречески Шекспир не читал, но в его время существовал перевод на английский семи книг «Илиады» (в том числе Книги II, в которой действует Терсит). Так что английского материала у Шекспира для этой истории было достаточно, и свободная его переработка дала результат, от которого ужаснется любой человек, хоть немного знакомый с античными мифами о Троянской войне.

Шекспир, как и многие авторы его времени, вольно относился к своим оригиналам. Но античность уже в его эпоху принадлежала к той части культуры, которую в литературных и ученых кругах оберегали, следуя завету Аристотеля: «нельзя разрушать сказания, сохраненные преданием»²³ — тем более, если дело касается Гомера. Несомненно, «Троил и Крессида» была одной из причин, почему Шекспир заслужил презрение от его современников-классицистов (впрочем, это не помешало главному из них — Бену Джонсону — сказать после смерти Шекспира, что его творения переживут время, потому что написаны на все времена). Некоторые ученые считают, что Шекспир написал эту пьесу с намерением бросить вызов ученому классицизму. Так, в анонимной сатирической пьесе шекспировского времени «Возвращение с Парнаса» выведен комик шекспировской труппы Кемп, произносящий такие слова: «Шекспир закатил Бену Джонсу слабительное, совсем его подкосившее». Этим «слабительным», как полагают, были «Троил и Крессида».

Поэтому и не имеет смысла сверять реалии шекспировской пьесы с гомеровским эпосом или искать в ней признаки историзма. Для Гомера Ахилл и Гектор, да и почти все знаменитые греки и троянцы имеют равный героический статус; в средневековом романе и его последующих переработках ощутимы явные симпатии на стороне троянцев²⁴. Вот и Шекспир придает Гектору и Троилу более цельный и героический облик, чем Ахиллу и Аяксу: Ахилл самовлюблен и вероломен, Аякс — глупый бахвал, не уверенный в себе; в финальной битве Диомед и Ахилл проявляют себя с самой дурной стороны. Восстановление смысловых и исторических связей «Троила и Кресиды» с античной мифологией тем более бессмысленно, что и сам Шекспир в этой пьесе сознательно идет на неточности и анахронизмы, и даже, кажется, бравивирует этим. Например, троянец Троил, прощаясь с возлюбленной Кресидой, беспокоится, что та поддается обаянию греков, а ведь он сам не умеет «петь, отплясывать ла-вольт, сладкоречиво беседовать». Какой-такой «ла-вольт» в гомеровское время? — спросит знаток; но Шекспир и сам знал, что греки «ла-вольт» не танцевали; однако он понимал при этом, что делает.

Предложенное Туминасом прочтение и режиссерское решение этой пьесы счастливо миновало все ученые споры: в этом его безупречная точность, актуальность и несомненное обаяние. Туминас ставит

23 —————
Аристотель. Поэтика, 1453b 23–24.

24 —————
Режиссер Дитер Дорн подчеркнул это в своем мюнхенском спектакле 1987 года: греки у него — небритая, волосатая и грязная орда, а троянцы — чистые и красивые воины, больше похожие на классические статуи, чем сами греки.

не шекспировский театр и не античную историю в чистом виде: он вступает на территорию древнейшего жанра, чей возраст равен возрасту всего европейского театра. Это мифологическая пародия, или, если использовать более точный античный термин, «паратрагедия»; антропологи называют его еще «травестия мифа». Паратрагедия — это фарс в трагическом костюме с явными отсылками к сюжетам, мизансценам и стихам известных трагедий, к творческому облику известных поэтов и актеров и свободными обращениями к темам современности. Первые примеры паратрагедий дали ранние античные комедиографы, прежде всего Аристофан. После смерти Еврипида и Софокла именно он возвестил Афинам завершение великой эпохи трагедии, поставив комедию «Лягушки», в которой три трагика впервые названы «величайшими», при этом Эсхил и Еврипид выведены клоунами-фарсерами в костюмах трагических актеров. Показ гомеровских героев в блестящих доспехах, но как фарсовых персонажей, тоже был весьма обычным во времена Аристофана.

Туминас ставит античный миф, прошедший через множество недостоверных пересказов (в том числе и шекспировский), фантазий и забвений, неточных воспоминаний, через ученость и дилетантизм, через правду и ложь — и в итоге приведшей нас к внеисторическому сюжету о войне и любви в античных костюмах: подобным же образом живет любой миф. Своим сценическим пересказом Шекспира Туминас наполнил старый миф новой силой, привнес в него новые мотивы и в итоге высветил через него нашу современность, для которой шекспировский взгляд, должным образом направленный, оказался почти рентгеновским лучом.

Работа Туминаса над этой пьесой совпала с исторически важным периодом в мировой массовой культуре. В 2006 году вышла первая высокобюджетная экранизация комиксов по мотивам древнегреческой военной истории, которая сразу же обрела огромную популярность и кассовый успех: это фильм «300» Зака Снайдера по графическому роману «300 спартанцев» Ф. Миллера и Л. Варли. Новая эпоха блокбастеров в античных костюмах (так называемых «пеплумов») началась несколько раньше — с фильма «Гладиатор» Ридли Скотта (2000 год); к середине 2000-х относится вспышка интереса к гомеровским мифам («Елена Троянская» Д. Харрисона, 2003; «Троя» В. Петерсена, 2004) и биографиям великих античных полководцев («Александр» О. Стоуна, 2004). Но именно после фильма «300» была выпущена целая серия блокбастеров, основанных на свободных фантазиях на темы античной мифологии — естественно, с большим количеством анахронизмов и отсылок к современности. Массовая культура и кинематограф вдруг

ощутили уместность античного костюма, по-новому соединили его с комиксами и жанром «фикшн» и поняли, что академическая ученость для интерпретации античности сегодня необязательна: парадоксально, но тем самым античным мифам была дана новая жизнь. Надо сказать, что современные свободные трактовки античности не так уж сильно разнятся с шекспировской манерой, проявившейся в «Троиле и Крессиде».

Шекспировская история Троила и Крессиды, практически не известная в русском театре, должна быть пересказана здесь полностью — от начала и до конца, несмотря на всю ее запутанность и усложненность побочными мотивами. Нетерпеливый читатель, конечно, может ее пропустить. Вот эта история в самом кратком пересказе.

Действие происходит то в осажденной греками Трое, то в военном лагере под Троей во время перемирия на седьмой год Троянской войны. Молодой троянский царевич Троил влюблен в юную красавицу-троянку Крессида, дочку Калхаса — троянского прорицателя, перебежавшего на сторону греков. Крессида тоже в него влюблена, но пока скрывает свои чувства; Троил мучается от неразделенной любви, а еще — от того, что его любовь похожа на предательство, потому что отец девушки Калхас — предатель Трои. Дядя Крессиды Пандар умело выполняет роль сводника для Троила: он сравнивает красоту Крессиды с красотой Елены и всеми силами налаживает между юношей и девушкой любовное свидание с последующей помолвкой. Расставшись с Троилом и встретившись с Крессидой, Пандар теперь сравнивает перед ней Троила с Парисом в пользу Троила. Затем Пандар и Крессида восхищенно разглядывают славных троянских полководцев, возвращающихся с битвы, и Пандар расхваливает Троила больше всех.

Тем временем предающиеся праздности греческие вожди рассуждают о том, почему они так долго не могут победить в троянской войне. Улисс утверждает, что виной тому раздор, царящий в греческих войсках, а корень раздора — Ахилл, давно отказавшийся воевать то ли от обиды на вождей, то ли из гордого каприза, то ли оттого что сам влюблен в Поликсену, дочь троянского царя Приама. Отказавшись от войны, он по-прежнему живет в военном стане и предается развратным пирам со своим любовником Патроком, на которых они взяли в обычай шутовски изображать великих вождей греческого войска. От Ахилла праздностью заразились и другие — например, могучий Аякс, взявший себе в пару шута Терсита, чтобы предаваться подобным же забавам. К совещающимся вождям

вдруг прибегает один из троянских полководцев Эней и возвещает, что Гектор вызывает на бой любого греческого героя «во славу красоты» его возлюбленной, чтобы своей победой доказать, что троянские матери, жены и возлюбленные лучше, чем гречанки. Агамемнон обещает, что греки примут вызов и защитят репутацию греческих женщин. Улисс в тайном разговоре со старцем Нестором призывает не допустить к этому единоборству Ахилла: если Ахилл победит, то чванливости его не будет предела, а если проиграет — тогда и война закончится поражением греков, ибо Ахилл — их самый сильный воин. Вместо Ахилла надо побуждать к битве Аякса. Нестор с этим согласен.

Аякс ссорится с шутом Терситом, которого даже самые сильные побои не заставляют прекратить свое злословие по поводу всего и вся, в том числе по поводу Аякса. Эта пара встречается с Ахиллом и Патроклом: те ищут забав, просят Терсита позлословить и пытаются помирить с ним Аякса, но Терсит, разозлившись, уходит (злость на весь мир — его обычное состояние). Аякс сообщает Ахиллу, что греческие вожди будто бы подыскивают героя для схватки с Гектором. В Ахилле по-прежнему говорит гордость, но зреет и ревность к будущему сопернику Гектора, если выберут не его.

В это время в Трое в Приамовом дворце идет совещание вождей, на котором решают, не надо ли подчиниться требованию Агамемнона вернуть Елену: если ее вернуть грекам, война прекратится. Приам не хочет возвращать, но спрашивает мнения воинов. Гектор за то, чтобы вернуть, ибо несправедливо хранить чужое, теряя за него столько своего; он говорит, что Елена не настолько ценна, чтобы полагать за нее столь много троянских жизней. На стороне Гектора жрец Гелен и пророчица Кассандра, которая предрекает гибель Трое, если не отдать Елену грекам. В пользу войны пылко выступает юный Троил, и, разумеется, Парис; их спор с Гектором — примечательная попытка Шекспира (одного из многих в истории литературы) представить во всей сложной неразрешимости мотивы Троянской войны.

Троил утверждает, что настоящая ценность Елены «зависит лишь от ценности для нас». На это Гектор отвечает:

Нередко люди наделять стремятся
Причудливыми свойствами предмет,
Которому те свойства не присущи.

Тогда Троил разворачивает иную аргументацию. Во-первых, для Париса отбросить от себя Елену, которую он взял в жены, было бы ниже его достоинства; во-вторых, Парис украл Елену в отместку за то, что греки удерживали в плену престарелую Гесиону, сестру Приама; в-третьих, все троянцы одобряли Париса и радовались, получив «дивную жемчужину Елену», а потом встали, как один, на защиту Трои, когда к ней подступили войска — поэтому и теперь надо быть последовательными и продолжать сражаться. В спор вступает Парис: он утверждает, что дорожит «царицей Еленой» не ради себя, а ради Трои, ибо славу всего города составляет то, что город хранит красоту, «равной которой нет в мире», и потому любой троянец сегодня выступит в ее защиту. Последняя речь Гектора — о том, что удерживать у себя Елену противоречит законам природы: брачные узы Менелая и Елены — закон, положенный природой, и если его нарушила слепая страсть (такая, как страсть Париса), то нельзя упорствовать, защищая плоды этой страсти, ибо это будет только умножать зло. Однако речь свою Гектор завершает весьма неожиданно, явно противореча собственным же доводам:

... Но не стану я
 Препятствовать решениям вашим пылким
 Прекрасную Елену удержать.
 Мы все уже немало сил своих
 И доблести на это положили.

Его последние слова одобряет Троил: действительно, после стольких лет войны защита Елены для Трои — не просто прихоть, но дело чести. Так вопрос, возвращать или не возвращать Елену, решен раз и навсегда. Войны не миновать.

Тем временем Ахилл и Патрокл около своего шатра забавляются с Терситом и видят, что к ним приближаются греческие вожди. Ахилл уходит в свой шатер, не желая ни с кем разговаривать. Вожди, обиженные невниманием Ахилла, сговариваются между собой и укрепляются в решении выставить на бой с Гектором Аякса, величая теперь уже его, а не Ахилла, лучшим воином.

Троя. Пандар ищет встречи с Парисом, чтобы попросить его найти какую-нибудь причину, чтобы объяснить Приаму, почему Троила не будет на вечернем пире: он устраивает ночное свидание Троила и Крессиды. Сам Парис не участвует в боях, потому что его не пускает Елена (он называет ее «моя Нелли»). Парис вместе



с Еленой; они подшучивают над влюбленностью Троила. Елена заставляет Пандара спеть для нее песню, а затем все они расходятся: Пандар — устраивать свидание Троилу и Крессиде, Елена и Парис — встречать воинов после битвы. Парис обращается к Елене с двусмысленной просьбой: чтобы она лично сняла доспехи с Гектора, дабы «его обезоружить». Елена ему это обещает: подчинение ей воинственного Гектора даст «венечек ее красе».

В троянском доме Калхаса Пандар устраивает свидание Троила и Крессиды. После долгой и смущенной беседы неопытные влюбленные признаются в любви друг другу, дают самые торжественные клятвы верности и удаляются в дом, чтобы провести ночь любви — первую для них обоих.

Тем временем в греческом лагере троянец Калхас, перебежавший на сторону греков, просит Агамемнона заплатить ему за его верность грекам. Плата, которую он просит — совершить обмен троянского пленника Антенора на его дочь Крессиду и привести ее к нему в шатер. Агамемнон дает

обещание и просит Диомеда быть посланником в Трою, чтобы совершить этот обмен. Вожди расходятся, демонстрируя полное пренебрежение только что вышедшему Ахиллу, отчего он впадает в свой знаменитый гнев.

В Трою ранним утром прибывает Диомед с Антенором. Троянские вожди одобрили обмен Антенора на Крессиду. После приветствий и обещаний яростно сразиться друг против друга в ближайшей битве Эней с Диомедом, сопровождаемые Парисом, направляются к дому Калхаса за Крессидой.

Троил и Крессида умиротворены и трогательно заботливы после ночи любви, Крессиде опять хочет ласки и очень негодует на шутку появившегося Пандара «почем нынче девственность». Утренний разговор влюбленных содержит несколько явных отсылок Шекспира к сцене утреннего расставания Ромео и Джульетты; но здесь события развиваются совершенно иначе. Крессиде удаляется в дом и увлекает за собою Троила. В двери раздается стук, приходят Диомед с троянскими



вождями и объявляют о решении выдать Крессида грекам. Троил и Крессида, рыдая, расстаются, не смея противиться решению вождей. Они дают друг другу клятву и залогов верности — Троил вручает возлюбленной нарукавник от своих доспехов, та ему — свою перчатку. Троил страстно просит Крессида хранить верность ему, а уж он найдет способ прийти к ней даже в греческий лагерь. Крессиде его настойчивые просьбы кажутся проявлением недоверия: она и представить себе не может измены. Они вновь и вновь дают торжественную клятву. Расставание омрачено тем, что красавец Диомед сразу проявляет по отношению к Крессиде заботу большую, чем требует посольство, и игнорирует ее возлюбленного: это внушает беспокойство Троилу.

Тем временем греческие вожди выводят на поле битвы Аякса; но время раннее, и Гектор еще не подошел. К ним подходят Диомед и Крессида. Греки выражают свое восхищение ею и все по очереди просят поцелуя. Крессида, опьяненная

вниманием столь славных и красивых мужчин, отзывается на поцелуи и начинает откровенно кокетничать. Диомед уводит ее прочь, а проницательный Улисс произносит ей вслед жестокую характеристику:

Не терплю таких.
 Что говорят ее глаза и губы
 И даже ноги? Ветреность во всех
 Ее движеньях, нежных и лукавых.
 Противна мне и резвость языка,
 Любому открывающая сразу
 Путь к самым тайникам ее души.
 Как стол, накрытый для гостей случайных,
 Она добыча каждого пришельца.

На поле битвы выходят троянцы с Гектором. Начинается единоборство, но Гектор сам его прерывает, говоря, что в Аяксе течет троянская кровь и что они родственники. Гектор и Аякс братаются; по этому случаю троянцы и греки сходятся вместе. У Шекспира следует длинная череда знакомств воинов, где звучат их характеристики, велеречивые приветствия, смешанные с обещаниями сразиться друг с другом в следующей битве; наконец по призыву Агамемнона они направляются на шумный пир в греческом стане. Лишь одно событие добавляет тревоги в радостное перемирие: Ахилл подступает к Гектору с оскорблениями, и они договариваются встретиться в поединке завтра во время боя. На пиру все веселятся, кроме Ахилла с Патроклом: эти ссорятся со злобным Терситом.

Юный Троил, пришедший к грекам вместе с троянскими вождями, просит Улисса проводить его к палатке Калхаса. Там, стоя в отдалении, они наблюдают за разговором Диомеда и Крессиды; другой наблюдатель этой сцены — Терсит. Смысл разговора и взаимных действий Диомеда и Крессиды вполне ясен: Диомед ее соблазняет, и Крессида сразу же поддается искушению; ее совершенно пьянит мысль о том, что она желанна таким красавцем. Иногда она вспоминает о клятве верности и начинает отступать. Диомед, завидев ее нерешительность, несколько раз собирается уходить, чтобы она не водила его за нос, но Крессида, к отчаянию Троила, всякий раз сама его возвращает, а потом первая начинает гладить его по щеке. Затем она в качестве залога своей любви вручает Диомеду рукав Троила,

но потом забирает, опомнившись, и рассерженный уже Диомед отбирает его обратно, обещая в завтрашнем бою прикрепить его к шлему, чтобы ее возлюбленный троянец сам нашел соперника, и Диомед убил бы его ради Крессиды. Наконец, Крессида сама призывает Диомеда к себе на ложе: «Приди, о боги! / Приди, хотя меня замучит совесть», и произносит слова, объясняющие ее неверность:

Троилу вслед один мой глаз глядит,
 Другим же глазом страсть руководит.
 О, слабый пол! Все наши заблужденья
 Зависят от игры воображенья.
 Наш ум глазам подвластен, потому
 Никто не верит женскому уму.
 Ей вслед вторит злой Терсит:
 Еще разумнее она б сказала,
 Признавшись, что распутницею стала!

Подглядывая за Крессидой и Диомедом, убитый горем Троил едва сдерживался, чтобы не броситься к вероломной возлюбленной, но Улисс его всегда останавливал. Разъяренный Троил присоединяется к подгулявшим троянцам, и те все вместе возвращаются в Трою после пира.

Наутро в Трою Андромаха отговаривает Гектора идти в бой, потому что у нее плохое предчувствие; к Андромахе присоединяется Кассандра, женщины убеждают и Приама упросить Гектора не ходить сегодня в битву, но Гектор, рассердившись на домашних, все-таки уходит, говоря, что ему честь дороже жизни. Вместе с Гектором собирается и Троил, настроенный зло и решительно не щадить никого. Кассандра прощается с Гектором, как с мертвецом. Входит Пандар и передает Троилу письмо от Крессиды, написанное, видимо, после ночи с Диомедом. Троил его читает, но на вопрос, что там написано, отвечает:

Слова, слова, слова — а сердца нет!
 А дело обстоит совсем иначе.
 Слова на ветер, и письмо на ветер.
 Меня словами в заблуждение вводит.
 А для другого нежный час находит!



Троил рвет письмо и уходит на битву.

На этот раз уже Аякс, возгордившись, решил, подобно Ахиллу, не ходить в бой, от этого греки разъярились и пустились во все вероломства, которые ранее себе не позволяли. В отсутствие Аякса Гектор наводит страх на греков и совершает на поле битвы много подвигов. В бою убит Патрокл.

Далее у Шекспира следует череда диалогических сцен с поединками, которые почти невозможно воспринимать серьезно. Вот гонится за Диомедом Троил, они вступают в поединок и, сражаясь уходят (Диомед, как обещал, прикрепил рукав Троила к своему шлему). Вот, потеряв своего соперника на поле боя, Диомед ловит Троилова коня и спешит послать его Крессиде с известием, что Троил мертв, а конь его — трофей нового возлюбленного Диомеда. Троил, потерявший Диомеда и своего коня, и пешим совершает много подвигов: среди прочего, убивает некоего безымянного Аяксова друга. Теперь и Аякс, пылая яростью, вступает

ТРОИЛ И КРЕССИДА

в битву и ищет повсюду Троила, как и Диомед. Вот встречаются Парис с Менелаем и, сражаясь, уходят. Так проходит целый день сражения, а к концу дня, оказывается, никто из названных героев, только что сражавшихся друг с другом, не убит.

В конце дня на краю поля битвы Гектор снимает с себя доспехи, чтобы отдохнуть. Застав Гектора без доспехов, его окружает Ахилл с отрядом мирмидонцев. Несмотря на то, что Гектор безоружен, бой окончен и объявлено ночное перемирие, Ахилл командует отряду наброситься на него и убить. Затем он разносит ложную весть, будто Гектор пал в единоборстве с Ахиллом, а сам привязывает труп Гектора к хвосту коня и, глумясь, возит его по полю битвы.

Весть о победе Ахилла над Гектором доносится до греков и троянцев. Греки ликуют, троянцы глубоко потрясены. Троил в отчаянии произносит речь, в которой просит богов послать, как милость, скорую гибель Трое, чтобы спасти ее от позора. Теперь он становится вождем троянцев и уводит их, внушая решимость отчаянно драться с греками до смерти. Последний, кого он встречает — Пандар; Троил его проклинает:

Прочь, мерзкий сводник! Срам и стыд
Пускай тебя навеки заклеят.



В конце Пандар остается один и произносит двусмысленную речь в защиту сводников. Он просит зрителей посочувствовать ему, уверяя, что и среди них сейчас тоже много сводников; потом шутовски готовится к смерти и собирается произнести свое завещание, но вдруг отказывается, говоря, что в театре есть дамы. Его последние слова:

Пойду опять трудиться, ну а вам
Болезни по наследству передам!

Итак, в этой невероятно сложной шекспировской истории, в которой и война — не война, а какое-то затянувшееся недоразумение, и любовь — не любовь, а всеобщая похоть, последними словами становится проклятие своднику и ответное уверение сводника, что его ремесло по-прежнему востребовано.

Работа Туминаса и артистов над шекспировским текстом²⁵ была подчинена решению нескольких задач.

Туминас решил сократить избыточную риторику монологов и диалогов, уменьшить число развернутых метафор (почти гомеровских по структуре), растворить густоту образности, чтобы не потерять темп действия и непрерывное развитие истории. Он значительно сократил совещание греческих вождей в начале пьесы и спор троянцев, отдавать ли Елену грекам; почти полностью убрал длинную череду диалогических сцен знакомств и приветствий греков и троянцев перед пиром в греческом лагере после примирения Аякса и Гектора (4 акт) и полностью убрал нелепые диалоги-сражения во время битвы (5 акт) — с тем, чтобы ускорить движение к финалу.

Вместо диалогов-сражений Туминас в финале ввел коллективную пантомиму, выполняющую роль развернутой метафоры. На сцену высыпают все участники спектакля; они выносят и расставляют длинные столы и начинают в сумасшедшем темпе рубить на них капусту, разбивать яйца, что-то нарезать и ломать, перебрасываясь друг с другом — вообще, производить действия, характерные для ускоренной готовки блюд где-нибудь на кухне огромного ресторана. Война как

всемирная кухня — метафора, уместная и по смыслу, и как яркий способ показать кульминацию войны всех против всех. После окончания этой кухонной «бойни» между столов присядет, отдыхая, Гектор,

25 —————

Был использован перевод Т. Гнедич в сценической редакции театра.

к нему приблизится Ахилл с тремя дикарями-мирмидонцами, те снимут с него доспехи и набросятся, чтобы загрызть его зубами. Мертвого Гектора они положат на стол, обернув простыней: метафора развивается, кухня становится «адской», и капуста на столе уступает место мертвому телу.

После сокращений шекспировский текст уменьшился приблизительно на треть. Как обычно, Туминас убрал большинство так называемых мизансценических реплик («вот идет тот-то», «я пошел туда-то» и пр.) и все реплики «в сторону». В работе актеров с текстом чувствовалось стремление упростить язык: иногда чтобы подчеркнуть непосредственность эмоциональной реакции в местах, где переводчик передал Шекспира в эпически-отстраненной манере («Чего ты хочешь, говори!» вместо «С чем ты пришел, поведай!»); иногда чтобы убрать старомодные слова и облегчить восприятие текста для публики («купец» вместо «барышник») и т.д. Наконец, в тексте были редуцированы или совсем убраны некоторые мотивы и персонажи.

Прежде всего, убрано всякое прославление силы, доблести, благородства героев, убраны соответствующие эпитеты, привычные в эпосе и сохраненные Шекспиром. Персонажи Туминаса по большей части лишены качеств эпических героев или же преступность их натуры совершенно эти качества заслоняет.

В греческих вождях особенно заметно несоответствие эпическому кодексу чести: они глуповаты, самовлюбленны и изнежены до женоподобия. Никто из них, кроме Ахилла и Аякса, ни разу не надевает на себя доспехи. Низкорослый Агамемнон (А. Меньшиков) глуповат и несдержан, он заходится в истерике с падучей, обещая дать Гектору ответ на вызов. Менелай (А. Зарецкий) — почти бессловесная тень старшего брата. Нестор (Е. Федоров) — бессильный уже старик, то и дело вспоминающий былую свою любовь и доблесть (была ли она?) и с трудом следующий мыслью за идеями Улисса. Улисс (О. Макаров) — самовлюбленный и умный колдун, у него длинные седые волосы, красиво завитые прядями, причем две пряди завязаны «венком» на затылке, как у греческих женщин. Выйдя вместе с другими вождями, Улисс с Диомедом подчеркнуто стоят в стороне, глядя друг другу в глаза, откровенно любуясь собою с улыбками сфинксов и выказывая пренебрежение остальным. Всю свою силу Улисс направляет не на троянцев, а на Ахилла: он умеет управлять его «ахиллесовой пятой» на расстоянии, заставляя того корчиться на земле магическими пассами. Слащаво-красивый Диомед (А. Рыщенков) с глубоким басистым голосом, кажется, ищет в жизни только

любовных усад и привык притягивать окружающих своим гиперэротизмом. Во время посольства в Троию на него трижды набрасывается с объятьями и поцелуями Парис, и тот его всякий раз ожесточенно отбрасывает; но уходят они все-таки вместе, вытянув руки вперед и вложив ладонь в ладонь, как жених и невеста.

Аякс (Е. Косырев) — необъятный увалень с жутким комплексом неполноценности. Легендарный Ахилл (В. Добронравов) — небритый красавец с черными набриолиненными волосами, классической фигурой, рельефными мышцами и глазами садиста или серийного убийцы; от окружающих он принимает только восхваления в свой адрес и впадает в совершенную ярость, когда не находит должного к себе почтения. Любовник Ахилла Патрокл (С. Епишев) выше своего возлюбленного на две головы: он неповоротлив и изнежен, и при своем росте любит еще вставать на «котурны», которые переданы в спектакле японскими деревянными сандалями гэта на высоченных платформах; его волосы завиты, как у женщины, губы накрашены, пальцы в тяжелых перстнях, он носит цветные женские платья и накидки.

Легендарный Парис (О. Лопухов), пленивший когда-то своей красотой Елену — светливый инфантильный коротышка с взрывным темпераментом, совершенно поработанный эротоманией и, видимо, не знающий усталости в любовных наслаждениях: он любит подолгу целовать встречных воинов, повиснув на шее, прилипнув к телу и кокетливо согнув одну ногу в колене. Сумрачный Эней (В. Бельдиян), сын Венеры, легендарный отец-прародитель римского народа, когда встает по стойке «смирно», то берется за уголки своей «юбки» (хламиды) и с серьезной миной растягивает ее в стороны, как девочка на утреннике; в начале спектакля он идет на бой в полном вооружении, трусливо крадучись уже по территории Трои на глазах у Крессиды — при том, что объявлено перемирие.

Доблестный Гектор (А. Иванов) с грустными глазами неожиданно проникновенно произносит слова в защиту Трои и выступает за то, чтобы отдать Елену грекам; но только он вызывает долгожданное сочувствие в зрителях, как тут же сам уничтожает его тем, что стремится на бой за Елену не хуже всех остальных. Из разумного полководца он превращается в записного вояку, чья единственная опьяняющая страсть — война; оказывается, его речи были просто упражнением в красноречии, а война — его единственная страсть: даже беременная жена со стариком отцом и сестрой-прорицательницей не могут удержать его от боя, как алкоголика от запоя. Сам Троил (Л. Бичевин) мечется между войной и любовью



и с одинаковой робостью идет на бой и на первое свидание с возлюбленной. Но стоило Крессиде признаться, что она давно его любит, и встать на колени, Троиц, вспыхнув, неожиданно дает ей оплеуху: почему была такой неприступной. Слухи о доблести Троицы и его беспощадности в битве (по Шекспиру, он не щадит побежденных, в отличие от Гектора) из первой половины пьесы убраны; его последний призыв убивать всех без исключения звучит как проявление мстительной злобы желторотого юнца, только что брошенной своей девушкой и от этого обозлившегося на весь мир. Подобный же недолговременный порыв овладел им и раньше, когда он хлестал по щекам покорившуюся уже ему Крессиду.

Лишь в двух случаях Туминас сохранил похвалу доблести и силе почти полностью: во-первых, когда бахвалится Ахилл, а во-вторых, когда греческие вожди безудержно льстят глупому Аяксу, укрепляя его на бой с Гектором. Возвышенный героический стиль режиссер превратил в иллюзию и мнимость.

Далее, в речах Троицы убран мотив предательства Троицы, связанный с любовью к Крессиде: его чувство в спектакле Туминаса не омрачено ничем, кроме неверности возлюбленной. Заметно редуцирован мотив иронии у Крессиды. В пьесе Шекспира девушка безудержно острит на любовные темы с Пандаром и греками, порой довольно резко и двусмысленно, заочно вышучивает Троицу, в глаза называет Пандару «сводником», так что в любовной игре словами с ней совершенно невозможно состязаться. В спектакле Туминаса Крессиды прямее и простодушнее. Одновременно у Крессиды убраны реплики, передающие чувство стыда от первого поцелуя с Троицей: у Туминаса девушка хочет уйти не от стыда, а от обиды на внезапную смелость возлюбленного.

Роль пролога соединена у Туминаса с ролью Пандары (В. Симонов). Пандар начинает и заканчивает спектакль. Большинство высказываний, где он прямо назван сводником, убрано; последнее его обращение к зрителям сокращено и более не имеет цели защитить ремесло сводника. От этого его образ стал глубже и яснее: Пандар здесь — сам искуситель, внешне незлобный, но глубоко циничный, порочный и преступный, легко подчиняющий людей, хотя сам больше похож на слугу, чем на господина. У Туминаса он превратился в таинственного демонического повелителя всего этого странного мира, сплошь состоящего из мнимостей. Пандар сам затеял эту историю, он вышел без единого ранения из финальной бойни и удалился прочь с насмешливым обещанием и дальше передавать человечеству «болезни». Его роль повелителя этого мира подчеркнута тем, что

слуга, прислуживавший Крессиде и Парису и все время двусмысленно заигрывавший с Пандаром, в финале превратился в его собаку, стал завывать и гавкать: Пандар надел на него ошейник, взял на поводок и увел с собою прочь со сцены — видимо, слуга-собака выполнил свое предназначение в этой истории.

Из персонажей убраны: Калхас, троянцы Гелен и Деифоб, убраны все реплики у троянца Антенора; все роли слуг сведены к одной. Вместе с исчезновением Калхаса как действующего лица из спектакля Туминаса исчезает и объяснение, почему именно Крессида греки решают выменять на Антенора, и вообще — откуда они о ней знают. Небольшая правка текста привела к тому, что Калхас стал греком, и Крессида, стало быть, тоже гречанка; так что греки просто хотят вернуть ее себе, и это — давнее их желание. Одновременно Туминас хочет показать, что для греков Крессида — та же Елена (недаром Пандар вначале их сравнивает), так что, не умея пока отнять Елену, они хотят сделать Крессида своим идолом.

Симметрия между Еленой и Крессидой — важная идея всего спектакля. В конце первого и второго актов на сцене происходит демонстрация красавиц на высоком подиуме в обрамлении из огромной рамы для картины, где вместо картины — застывшая в позе красавица. В конце первого акта это — Елена; ее подиум с рамой выставлен прямо на авансцене. В конце второго акта — Крессида; ее подиум с рамой поставлен в глубине сцены справа, и перед нею разворачивается финальная коллективная «бойня». Сцен поклонения красавицам нет в тексте Шекспира: их создал Туминас, и они не противоречат шекспировскому тексту.

Поклонение Елене показано в спектакле особенно внушительно. Ни в одной рецензии в прессе этот эпизод не был пропущен. Елена (М. Аронова) распахивает свои одежды, разметав по плечам волнистые рыжие пряди, и, равнодушно глядя в сторону-вверх, долго демонстрирует свое обнаженное тело вставшим «на парад» грекам и троянцам, а по сцене носится в экстазе Парис, то припадая к Елене, то падая перед ней на колени, то истошно призывая всех окружающих ликовать от ее красоты. В это время звучит непонятное распевное бормотание мужским голосом, очень спокойное и благостное, напоминающее молитву. Демонстрация обнаженного тела Елены для мира, опьяненного мифом о ее неземной красоте (к этому миру я отношу в первую очередь и зрителей, и себя самого), должна была стать апофеозом, но обернулось скандалом. Сделанный для этой демонстрации очень натуралистичный муляж, надетый на тело актрисы, показывал пухлое, бархатно-гладкое, совершенно белое тело грузной куртизанки с необъятными

бедрами, тяжелой грудью, и лобком со скудной рыжей порослью. Вместо Афродиты Книдской перед нами предстала почти мопассановская Пышка²⁶.

От созерцания этой картины, признаюсь, в первые секунды брала оторопь: слишком натуралистична демонстрация, слишком ясен образ неприкрытого разврата, слишком скандально несоответствие мифа реальности. Через четверть минуты мизансцена, уверенно-равнодушный взгляд актрисы (для этого М. Ароновой надо было набраться большой решимости) и живописная рама убедили меня искать в этом образе смысла, и он соединился с рубенсовскими девами, французской салонной живописью, эротическими гравюрами, импрессионистами, Роденом и т.д., и стал казаться не таким уж скандальным. Но еще через полминуты этой неподвижной демонстрации, когда перед глазами с немыслимой скоростью пробежала история обнаженного женского тела в мировом ис-

кусстве, ум вернулся к спокойной решимости: никакая из пришедших на ум красавиц никогда не сможет представлять за репутацию «самой красивой женщины на Земле», каковой весь древний мир с уверенностью наделил Елену. Сам этот миф — чистая мнимость и морок, а значит, репутация «самой красивой» может, по иронии или насмешке судьбы, соединиться с любой из желанных женщин. Вместе с публичным обнажением Елены наступило развенчание мифа.

Такую же иронию или насмешку судьбы, заключенную в тексте Шекспира и визуализированную Туминасом, мы читаем в Крессиде — еще одной «самой красивой женщине на земле», как следует из слов Пандара. Ближе к финалу спектакля юную Крессида (Е. Крегжде), вдавную в беспамятство после бурной ночи с Диомедом (и, видимо, с другими греками), слуга ставит на подиум, покрывает белым покровом, украшает бусами и четками, подобно деревянным статуэткам Богоматери во время католических праздников. Елена забыта, и теперь все почитают Крессида как нового идола красоты и ведут финальный бой перед

26

«Женщина — из числа так называемых особ легкого поведения — славила своею необыкновенной полнотой, которая стязала ей прозвище «Пышка». Маленькая, кругленькая, заплывшая жирком, с пухлыми пальцами, перетянутыми в суставах наподобие сосисок, с лоснящейся гладкой кожей, с необъятной грудью, распирившей платье, она все же была привлекательна и пользовалась успехом — до такой степени радовала взор ее свежесть. Лицо ее походило на румяное яблоко, на готовый распусться бутон пиона; глаза, великолепные, черные, были осенены длинными густыми ресницами, отчего они казались еще темнее, а прелестный, маленький, влажный рот с мелкими блестящими зубками точно ожидал поцелуя». Ги де Мопассан. Пышка / Перевод Е. Гунста // Ги де Мопассан. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 1. — М.: Издательство «Правда», 1977. — С. 61.



ее изображением. Явленный в Елене образ обнаженного тела, равнодушно отдавшего себя для наслаждения, сменяется образом утонченной и неприступной духовной красоты. При этом характер идолопоклонства Крессиде не меняется: мир по-прежнему погружен в войну за «красоту», а когда все затихает, звучит знакомое нам непонятное и благостное молитвенное бормотание, которое величало ранее Елену: этим бормотанием завершается спектакль. Юная девушка, совершенно истерзанная собственной похотью, выставлена почти святой: в этом заключена, быть может, самая жуткая мнимость, самый коварный подлог «Троила и Крессиды»; он особенно тревожит тем, что показан в финале.

В известных мне зарубежных постановках этой пьесы тема войны и героизма была трактована с прямолинейной серьезностью, почти как в современных боевиках. В Мюнхенском спектакле Дитера Дорна (1986) костюмы воинов напоминали воинственные наряды индейцев — ацтеков или майя; все батальные сцены, предложенные Шекспиром, были бережно сохранены и даже усилены: здесь сражались палками. Чтобы подчеркнуть холодную недружелюбность пространства, художник Юрген Розе создал неменяющуюся установку с раздвижным задником, где использовал светлые стены, беспорядочно расписанные разноцветными граффити — синими и коричневыми, и темный неровный пол, сложенный из больших деревянных подиумов и выдававшийся острым углом на зрителей. В Орегонском спектакле Роба Мелроуза (2012) используются военные костюмы периода американо-иракского конфликта, черные мусульманские хиджабы, а сценографический портрет Трои сделан с признаками современного восточного города. В «Троиле и Крессиде» из Новой Зеландии режиссера Рэйчел Хаус (2012) воины действуют в нарядах племен маори, ожесточенно сражаются палками, устрашают друг друга, выпучив глаза и высунув язык, в соответствии с военными обычаями маори, так что троянская война представлена там как жестокий конфликт двух враждующих племен. Так шекспировская история превратилась в мелодраму военного времени.

Туминас отказался от прямолинейной трактовки войны и любви. Во-первых, он обратил внимание на то, что шекспировский мир, в отличие от гомеровского, совершенно лишен богов: вместе с богами ушло и вертикальное измерение жизни, в котором только и существуют героические ценности. Во-вторых, он заметил, что Шекспир предлагает в этой пьесе искусно построенные двусмысленные ситуации, в которых то, что представляется вначале истинным, оказывается в итоге ложным. Поэтому не война и не любовь, а хитрое подсовывание

ложного на место истинного, торжествующая демонстрация того, что на месте настоящих вещей оказываются мнимости — главная тема спектакля Туминаса.

На протяжении всего спектакля война вот-вот должна начаться, но так и не начинается до самого финала: это в точности соответствует замыслу Шекспира. Вначале действительно показано перемирие, так что греческие полководцы у Туминаса расхаживают на берегу моря в купальных халатах; а в это время в троянском стане проходит парад полководцев, будто бы возвращающихся с битвы: какая битва, если объявлено перемирие? — вот первая мнимость. Гектор бросает вызов, его принимает Аякс, все будто бы напряжены, ожидая этого поединка — но в итоге никакого поединка не будет, потому что Аякс окажется родственником Гектору: еще одна мнимость. Ахилл вызывает Гектора на сражение, но и этого сражения не получится, потому что Гектора сожрет стая ахилловых падальщиков-мирмидонцев, пока Ахилл, отвернувшись, будет жевать капустный лист. Война, о которой все беспрестанно говорят, и на которую ходят, как на работу (даже почему-то во время перемирия) оборачивается в финальной сцене у Туминаса, как сказано, яростной рубкой капусты на адской кухне. Мотивировать причину этой войны никто толком не может — ни троянцы, ни греки. Мы только и слышим, что это «война за красоту». Недаром Ахилл сразу же начисто забыл, как и все остальные, что же именно должен отстаивать соперник Гектора в поединке с троянцем; но и забыв, он стремится на бой. Война без ясной причины — смертельно опасная мнимость.

Величие и достоинство греческих полководцев на поверку оказывается дешевым бахвальством. Ахилл из легендарного героя превращается на глазах в вероломного преступника и садиста. Проницательный Улисс всю свою хитрость направляет не против троянцев, а против Ахилла. Красавица Елена, распахнув одежды, сама же развенчала свою красоту. Любовь Крессиды оказалась первым проявлением неудержимой похоти. Чистота юной девы и ее решимость всю жизнь быть верной своему возлюбленному обернулась готовностью раздавать такие же клятвы верности каждому новому возлюбленному.

Подсовывание мнимого вместо настоящего, похожее на фокус — древнейший сюжет античных балаганчиков и, видимо, древнейший сюжет театра вообще; он составляет смысловую основу и мифологической пародии, и паратрагедии. Это не случайно: неспособность отличать мнимое от настоящего, истину от лжи — сущностная, врожденная черта человечества, то, чем люди отличаются



от богов. Патологическая неспособность человека ясно видеть истину превращается в муку и проклятие всего человеческого рода, ибо наполняет душу сомнениями и ведет к несправедливым поступкам, умножающим зло и несчастье.

Туминас воссоздает на сцене Вахтанговского театра архаический балаганчик, где показывают трюки, то пряча, то открывая правду. У древних комедиографов, смело игравших мнимостями, конец всегда оказывался счастливым: герои понимали, где истина, а где ложь, злодеев изгоняли или казнили, торжествовала справедливость и все заканчивалось всеобщим праздником. Спектакль Туминаса — как и сама эта шекспировская пьеса — не имеет счастливого финала: наоборот, он очень беспокоит своей фатальной неразрешимостью. Преступно убит Гектор, верность потерпела крах, любовь оказалась похотью, а искуститель обещает по-прежнему заражать человечество своими болезнями. Так тревожит образ порока, вдруг проявившийся в юной душе сразу же после первой брачной ночи: он тревожит своей изначальностью и неотвратимостью, как образ первородного греха. Так же тревожит образ беспричинного, неостановимого вероломства, на которое, кажется, не найти управы. Туминас придает первичной слабости и порочности

человеческой природы статус фатума — тяжелого и зловещего, не забывая при этом, что он играет со своими фарсовыми героями на сцене псевдоантичного, внеисторичного балаганчика.

Образ фатума в спектакле проявился и в сценографии, и в музыкальном оформлении.

Музыкальным лейтмотивом этого спектакля стала знаменитая главная тема генделевской сарабанды из 11 сюиты ре минор — тяжелая, трагическая и прекрасная музыка. Латенас написал на нее несколько вариаций и ввел ее исполнение на разных инструментах. Эту тему то играют на электрооргане — и тогда, лишенная оркестровой плотности звучания и басовой опоры, она сливается с темой легкой задумчивости; то ее кладут на быстрый танцевальный ритм фортепиано, и тогда она звучит драматично-наступательно, порой даже весело; иногда ее используют в оригинальном оркестровом исполнении, чтобы подчеркнуть особую драматичность момента. Как Туминас смело играет с тяжеловесными



и трагическими образами войны в своем фарсовом балаганчике, так и Латенас играет с траурной темой сарабанды, трактуя ее самым непредсказуемым образом.

Вот неожиданно мотив этой сарабанды ложится на стихи, которые Пандар с притворно-траурным видом произнес по поводу расставания Троила и Крессиды после первой ночи любви. Отозвавшись на эту мелодию, Троил, Крессиды и все воины, пришедшие за ней, руководимые Пандаром, начинают петь хором, стоя неподвижно и глядя в зал с серьезными лицами, речитативно произнося быстрые слоги на медленные, тяжелые аккорды:

Ах, бедное сердце, зачем вздыхать?
Тебе разорваться впору!
Ничто мою боль не сможет унять
Ни жалость, ни уговоры!

Шекспировская история очень соответствует этим серьезным минам клоунов, с готовностью отозвавшихся на драматичную музыку, поющих душе-раздирающие слова, но не чувствующих и толики заключенной в них грусти и глубины. По сходному поводу Шекспир и в «Гамлете», и в «Троиле и Крессиде» сказал: «Слова, слова, слова...», а в этой пьесе сам же добавил устами Троила: «... а сердца нет».

Художник Ю. Табаков предложил чистую и ровную площадку для игры, напоминающую античную оркестру (расчищен весь поворотный круг Вахтанговской сцены). Эта «оркестра» окружена с двух сторон по линии кулис разным скарбом: табуретками, столами, ящиками то ли военного, то ли театрального предназначения. Слева на переднем плане вдоль кулис поставлена скамейка из досок, напоминающая длинный пляжный шезлонг: на нем расположатся греческие вожди для своего первого совещания. Справа около задника — современный уличный фонарь, который иногда светит. Все вещи погружены в тень.

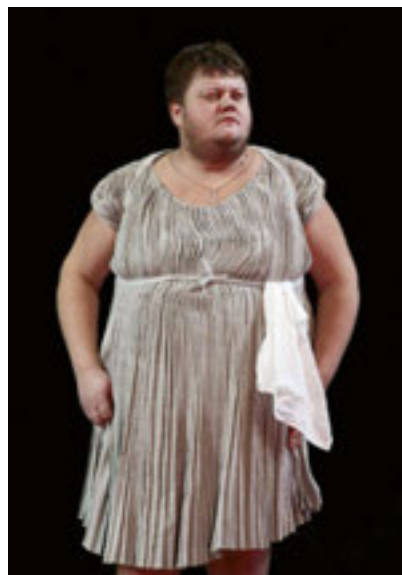
Как обычно, Туминас окружает свою площадку непроглядной тьмой: используются черный задник и черные кулисы. Доминирует белое ночное освещение с синеватым оттенком; лишь единожды вся сцена погружается в адский красный свет — когда греки готовят огромный таран после того, как принимают вызов Гектора на поединок. В самом начале открывается занавес, и мы видим пустую сцену в лунной синеве, спускающиеся с потолка длинные цепи, как в камере пыток,

а в центре сцены — манерного Пандара, настоящего «короля варьете» в концертном фраке и бабочке, в перчатках и с тростью, с густым женским гримом и тенями на лице, румяными щеками, красными губами и резкими очертаниями глаз. Сразу же создается впечатление, что мы попали в гигантский павильон иллюзиониста — вертлявого и зловещего «слуги» почтенной публики, который начнет сейчас извлекать из тьмы, разные вещи — большие и маленькие, и все в итоге будет обманом зрения, но с чувством опасности для жизни.

В бутафории применен принцип экономии цвета: все табуретки, столы и ящики, использующиеся по ходу пьесы (из них сооружают скамейки, пьедесталы, ступеньки, навесы и пр.) — темно-серого цвета с оттенком сиреневого. Только большие столы, на которых будет происходить финальная рубка капусты, имеют алюминиевые поверхности и похожи на кухонные.

Образ фатума и одновременно образ войны передан гигантским, тяжелым тараном, каким в древности пробивали ворота при осаде крепости. Он сделан из деревянной балки, квадратной в поперечном сечении; толщина ее составляет полметра. Балка перехвачена металлическими обручами, к ней приделаны по бокам лямки из кожаных ремней, как и положено для тарана. Длина тарана составляет почти половину длины портала Вахтанговского театра; конец его заточен и заострен, как у гигантского карандаша. Таран подвешивают на цепи, спускающиеся с потолка, после того как греки приняли вызов от Гектора. Вынос тарана происходит в коллективной пластической сцене: все пространство залито красным пульсирующим светом, греки и троянцы, женщины и мужчины, кто в ярости, а кто в веселье берутся за огромный таран, вывозят его на сцену, а на нем стоит, как на телеге, торжествующий Агамемнон; затем все вместе они закрепляют его на цепи.

С этого момента таран будет жить своей жизнью. Он поднимется на цепях под колосники и станет раскачиваться над пустой сценой. В один момент зрители поймут, что далекий рык, то и дело раздающийся со сцены, издает этот самый таран — огромное чудовище войны, страшный дракон, нависший над человечеством. Его грубая древесная фактура, огромные размеры настолько превышают и пересиливают человеческий масштаб, что образ непреодолимой угрозы создается сам собою. Когда ожидают боя, герои раскачивают таран — то в вышине огромным багром, а то внизу — руками, как качели. Ахилл с Гектором перед началом последней битвы раскручивают его и заставляют опасно вращаться.



Персонажи спектакля в основном не боятся этого дракона и играют с ним. Вот он, рыча, спускается к Терситу (Ю. Красков), тот гладит его, вначале робея, потом смело обнимает, закрепляет на нем белый цветочек, обходит, поглаживая по спине, как корову, подсаживается сзади и доит его (таран при этом громко урчит), а затем выпивает надоенное молоко. Жуткий дракон войны для него — коровушка-кормилица. Затем к Терситу с тараном выходят Ахилл и Патрокл, сопровождаемые тремя дикими мирмидонцами в шкурах; Терсит взбирается на таран, как на сцену, и начинает острить, а Ахилл с Патроклом укладываются на пол под шкуры, как муж с женой, чтобы послушать Терсита. Но как только они видят, что приближаются греческие вожди, Ахилл и мирмидонцы совершенно бесцеремонно прогоняют дракона войны, размахивая руками и покрикивая, как прогоняют заблудившуюся корову — и таран, подброшенный Ахиллом, опять подлетает к потолку.

Таран определяет мизансцену в эпизоде соблазнения Крессиды Диомедом. Он висит горизонтально над полом — низко, как гигантский стол. С левого края под него подставлены табуретки, застеленные шкурами и изображающие ложе. Диомед стоит на полу справа от ложа, а Крессиды то по-девичьи торопливо скачет, играя в «классики» слева от ложа, то вскакивает на ложе, чтобы сблизиться с Диомедом. Улисс с Троилом взобрались прямо на таран справа, они стоят спиной



к Диомеду и Крессиде и смотрят на них в большое круглое зеркало в раме, которое держит над собою Улисс. Посередине между этими парами на полу расхаживает Терсит и отпускает свои шуточки. Когда Крессида сдается Диомеду, ее сажают на таран, предварительно покрыв его шкурой, и раскачивают ритмично, как качели, а Крессида изгибается на нем, закрыв глаза в эйфории. Наконец слуга уносит ее, бесчувственную, прочь со сцены.

Для первой ночи любви Троила и Крессиды сооружают убежище: составляют столы, покрывают их шкурами, и влюбленные залезают в этот первобытный «шалаш». Как только они скрываются под шкурами, Пандар торопливо-деловито усаживается на табуретку на авансцене, и, уставясь широко раскрытыми глазами в сценический портал, как в телевизор (что он там видит? неумелую любовь Троила и Крессиды?), начинает быстро и ожесточенно есть ложкой из алюминиевой тарелки, широко раскрывая рот и жуя так, как жуют во время динамичной сцены в боевике или во время футбольной трансляции. Одновременно с потолка спускается огромный таран и своим заостренным концом тычется сверху в шалаш, будто собираясь подсматривать. Слуга мечется в панике, пытаясь отогнать таран, зовет Пандара, но тот только резко отмахивается и дальше смотрит свой «телевизор»: огромный дракон войны для него, как домашнее животное.

В этом псевдоантичном балаганчике, над которым навис дракон войны и звучит тяжелая и красивая сарабанда, действует знакомая уже нам театральная труппа — постоянная составляющая художественного мира Туминаса. В ней есть разнообразные солисты, паяцы всех мастей, есть несколько небольших «хоров», которые сопровождают солистов, есть персонажи гротескной природы, и — как всегда — балерина. Балерина — Крессида: когда Диомед выводит ее к грекам для поцелуев, она стоит и движется на пуантах.

Одежды греков — белые; троянцев — черные; это напоминает цвета шахматных фигур (белые, естественно, начинают: именно греки напали на Троию). Слуга Крессиды и еще несколько безымянных слуг, появляющиеся при перестановках сцены, носят бежево-серые короткие плащи с остроконечными капюшонами, больше напоминающие по силуэту средневековый наряд. Три «мирмидонца» — дикари, сопровождающие Ахилла — одеты в шкуры мехом наружу.

Троянцы в спектакле (все, кроме старца Приама) одеты в античные доспехи, знакомые нам по вазописи: короткие хламиды, кирасы, поножи, рукава; когда они идут на битву, надевают шлем с гребнем, берут большой круглый щит с копьем

или мечом. На Приаме — черный длинный хитон и длинный восточный халат черного цвета; на голове — золотой венки. Елена носит темное с синевой, блестящее, запахивающееся платье-халат с невероятно длинным шлейфом. Высокая Кассандра (А. Антонова) носит длинное, облегающее черное платье на лямках; она похожа на героиню эпохи декаданса с ее низким протяжным голосом, темными тенями на веках и сигаретой в мундштуке. Когда Кассандра выходит пророчить, она вытаскивает с собою на сцену аккордеон без двух клавиш, и для пророчеств надевает его на себя: когда «дышат», растягиваясь, меха аккордеона, Кассандра исполняется пророческим духом.

Греческие вожди, в отличие от троянцев, не носят доспехов (кажется, они хотят делать все, что угодно под Троей, только не воевать): на них белые хитоны, все в эстетических складках, какие бывают на античных статуях женщин. У грузного Аякса (Е. Косырев) хитон короткий, обнажающий его необъятные белые ноги; у остальных — длинный. Аякс даже завязал себе перевязь по-женски, под грудь; потом перевязь задралась и залезла почти на шею, придав ему самый нелепый вид.

Вначале греческие вожди появляются в белых купальных халатах поверх хитонов; на Агамемноне и Менелее — золотые венки, у Нестора посох. Получив вызов на бой от Гектора и снарядив таран, вожди сбрасывают с себя халаты, и теперь будут появляться в меховых накидках поверх хитонов. Лишь выйдя на битву с Гектором, Аякс надевает на себя белые доспехи; некоторое время спустя и Ахилл, изготовившись к сражению, появится в белых доспехах. Во время перемирия Ахилл носит короткий хитон «индивидуального пошива» с оторочками на рукавах и на нижнем отрезе.

Из женщин правилу белого и черного цвета не подчиняются Крессида и Андромаха. Крессида с самого начала носит мягкое белое платье-халат восточного типа с вязаными орнаментами на груди; перейдя в греческий лагерь, она переодевается в женский пеплос сиреневого оттенка — весь в эстетических складках по всей длине, как на статуях. Такой же пеплос носит жена Гектора Андромаха; в спектакле она беременна.

Вот такая нелепая толпа воинов и женщин в псевдоантичных и антиисторических костюмах, толпа черно-белая с яркими пятнами, разыгрывает историю «Троила и Кресиды». На этих героев невозможно смотреть без веселого ужаса — такого же, какой охватывает человека, знающего историю троянской войны и прочитавшего «Троила и Крессида» Шекспира. Туминас, как



и в других спектаклях по классическим текстам, материализует метафоры, дает смелые пародийно-фарсовые трактовки событиям и сознательно допускает анахронизмы в действии.

Вот Пандар и Крессида смотрят на возвращение славных воинов в Трои: они взобрались на табуретки, как на башню, и наблюдают, как один за другим медленно проходят воины и лишь на короткое время задерживаются, взбираясь на невысокий ящик, как на подиум, чтобы показать себя, будто бы на конкурсе красоты. Каждый выход с дефиле сопровождается прочувствованным описанием достоинств воина в исполнении Пандара (разумеется, комическим), и юная Крессида испытывает восхищение, которое она переживает с видом серьезной девочки, столкнувшейся с чем-то очень важным в своей жизни, и это ей внушает то плывущий восторг, то сосредоточенную озабоченность. Каждый воин держит сбоку большой круглый щит, заслоняясь им от зрителей. Из-за щита у каждого торчит в разном направлении то короткий меч, то длинное копьё, откровенно побуждая зрителей к непристойным мыслям насчет «мужской силы» этих жеребцов. Проходит Эней, у него снизу из-под щита торчит короткий меч, направленный к полу; проходит Антенор, его короткий меч направлен уже кверху; у Гектора торчит длинное копьё, направленное вниз;

у Париса длинное копье торчит вертикально вверх, а открытое лицо выражает глупую восторженность. Наконец, выходит Троиц, тоже с открытым лицом: он еще молод и девствен, поэтому вверх из-за щита торчит только короткая рукоять меча.

Улисс, «рождая мысль» и приглашая Нестора помочь ему «родить мысль» (явная пародия на сократовскую майевтику), корчась в родильных муках, сносит яйцо размером со страусиное. Как только яйцо падает из-под его плаща на пол сцены, Улисс сразу обретает способность ясно сформулировать мысль, и Нестор наконец-то его понимает. Потом Терсит, найдя где-то это яйцо (или другое — видимо, Улисс повсюду «рождает» мысли), хочет разбить его и съесть, но оно слишком твердое. В финальной «рубке» на адской кухне артисты будут перебрасывать друг другу сразу несколько таких больших яиц.

Увалень Аякс, чтобы обратить на себя внимание греческих полководцев, размышляющих, кого бы выставить на бой с Гектором, начинает носиться по сцене, показывая спортивные и воинские упражнения: толкает ядро, стреляет из лука, но все бесполезно. Наконец, он встает в позу борца сумо, яростно пучит глаза и задирает согнутые ноги, готовясь к схватке: тут его замечают и начинают прославлять. Троиц, готовясь к вечернему свиданию, поет вместо серенады арию «Una furtiva lagrima...» из «Любовного напитка» Доницетти.

Сцена любовного свидания неопытных Троицы и Крессиды, организуемая Пандаром, решена в прямолинейной фарсовой эстетике. Опытный сводник Пандар нетерпелив и все никак не может дождаться, когда те поцелуются и уединятся для ночи любви; вместо поцелуя у Троицы и Крессиды все время выходит беседа, в которой они то и дело норовят обменяться клятвами верности. Наконец Пандар предпринимает решительный шаг: он сталкивает молодых вплотную, своими руками нагибает их головы, готовя для поцелуя взасос и пальцами приоткрывает их рты²⁷. Оставив юношу и девушку в таком положении, он забирается вместе со слугой на стол и вдумчиво, ровно, по-стариковски начинает читать вслух книгу по военной технике о крылатых ракетах, производимых в США: изумляется, прочитав незнакомое слово «США», еще больше изумляется, найдя слова «Барак Обама»,

27 —————
Интересно, что тот же прием — лепку мимики из послушного лица — Туминас применил уже не в фарсовой, а в трагической сцене через год. В финале «Дяди Вани» (2009) из лица Войницкого Соня «лепила» счастливую гримасу. Парадоксально-широкая трактовка необычных игровых приемов, умение применять их и в трагедии, и в комедии характерно для режиссерской манеры Туминаса.

и тут вдруг замечает, что молодые из любопытства подошли к столу и слушают, так и не поцеловавшись. Он не на шутку сердится и начинает по новой их сблизать — на этот раз, удачно.

Надо отметить несколько этапов перерождения Крессиды, задуманных режиссером и талантливо сыгранных молодой актрисой: в них последовательно раскрыта ее стремительная история перехода от девственности к разврату.

Вначале, слушая пандаровы восхваления Троила, она проявляет себя в трогательной подростковой пластике. Крессида явно увлечена Гектором и Ахиллом (как девочки увлекаются футболистами или певцами) и, слушая увещевания, что Троил — самый красивый, угрюмо садится на пол, вытянув ноги, раскачиваясь и глядя в сторону; но обида за Гектора уходит, когда на параде троянских воинов она все-таки поддается умелым речам Пандара, сопровождающим появление Троила как самого юного, свежего и доблестного из воинов, значительно моложе и красивее Гектора. Крессида то и дело соскакивает с табуреток, переступает, задрав голову в восхищении, а затем вскакивает обратно и забирается к Пандару на спину, чтобы лучше видеть. В своем коротком монологе, завершающем эту сцену, Крессида говорит, что будто бы давно влюблена в Троила (Гектор уже забыт), но только скрывала это до времени. Этот монолог похож на то, как выкручиваются дети, застигнутые на вранье: прижатые к стенке, они говорят, что они то самое и имели в виду, только окружающие этого не понимали. В этом монологе Крессида, подобно разумной женщине, утверждает, что пока красавица желанна, но недоступна, она госпожа, а ее возлюбленный — раб; но стоит только ей уступить ему, как уже возлюбленный — господин, а она — рабыня. Крессида хочет как можно дольше оставаться госпожой, но пройдет день, и судьба с ней сыграет злую шутку: она сама будет упрашивать новых возлюбленных сделать ее рабыней.

После первой ночи любви Крессида утратила подростковую угловатость в движениях, и видно было, как влечет ее к первому возлюбленному. Собираясь к грекам, и лежа в страстных объятиях Троила, который выпытывает у нее клятву верности, она вдруг вместо поцелуя крепко хватает его за нос, заставляя вскрикнуть, и в ответ требует взаимной клятвы верности — и получает ее. Приближается слащавый красавец Диомед, красиво завернувшийся в греческий плащ, и она смотрит теперь на него с восторженным удивлением, как когда-то смотрела на длинное копьё Париса, а потом — на Троила. К греческим вождям она вышла в пеплосе

и на пуантах, и видно было, как пьянят ее поцелуи, как блестят глаза и размазывается по щекам яркая помада: ей, лишь недавно познавшей близость с мужчиной, нужно теперь у всех возбудить желание, она хочет говорить лишь о любви и готова платить любому увлекшемуся ею красавцу своей лаской. Режиссер, чтобы показать это состояние, придумал для Крессиды несколько танцевальных движений: она вращается на пуантах и, завершая вращение, становится на пятки с ударом, слегка присев и расставив ноги, широко раскинув руки в стороны, запрокинув голову и глядя в упор на каждого нового грека.

Из всех героев этой истории выделяются два персонажа гротескной природы — Пандар и Терсит. Они оба совершенно сжились со сценическим миром и являются его неотъемлемой частью.

О Пандаре (В. Симонов) уже была речь выше. Это — хозяин балаганчика, всемирный искуситель, демон-иллюзионист, вертлявый и зловещий клоун во фраке, «король варьете», плавный и быстрый, танцующий при каждом движении, сочиняющий стихи и куплеты на каждый случай, с абсолютно гибкими руками мима. Для него нет ничего святого, он бесцеремонно, по-хозяйски относится к тонким чувствам — и главное, заставляет зрителей смеяться над ними; у него самые неожиданные и абсурдные побуждения, которые в исполнении артиста кажутся уместными и даже неизбежными. Когда за Крессидой пришли воины, Пандар





первым делом уселся на стул и с озабоченным видом стал вертеть из своей прически длинный и тонкий чуб — крысиный хвост, чтобы спустить его на лоб, потому что такой вид, по его мнению, почему то больше подходил к сложившейся ситуации. Организовав всех петь хором при прощании с Крессидой (так Король в «Мастере и Маргарите» заставил петь хором всех людей в здании, когда они этого не хотели), он и сам истово предавался пению, а в конце, дав сигнал хормейстера на завершение, озабоченно произнес фразу, крайне неуместную для трагической ситуации, но которую невозможно воспринимать без смеха: «Чудесный стишок! Вот уж что верно, то верно — всякий пустяк может пригодиться, даже такой стишок. Ну, как, ягнятки мои?»

Гомеровский урод Терсит (Ю. Красков) стал одним из самых запоминающихся образов спектакля. Вот его характеристика из второй книги гомеровой «Илиады»:

Только Терсит меж безмолвными каркал один, празднословный;
В мыслях вращая всегда непристойные, дерзкие речи,
Вечно искал он царей оскорблять, презирая пристойность,
Все позволяя себе, что казалось смешно для народа.

Муж безобразнейший, он меж данаев пришел к Илиону;
 Был косоглаз, хромоног; совершенно горбатые сзади
 Плечи на персях сходились; глава у него подымалась
 Вверх острием, и была лишь редким усеяна пухом²⁸.

В этой архаической фигуре сошлись все шуты шекспировских пьес: Шекспир явно не мог обойти ее своим вниманием. Однако шекспировский Терсит тревожит больше, чем, например, Фесте из «Двенадцатой ночи» или Шут из «Короля Лира», и причиной здесь — его неискоренимая злоба, которую невозможно выгнать ничем.

Характерна первая сцена Аякса и Терсита: Аякс лупит Терсита изо всех сил по заду, а тот от каждого удара становится все злее и злее — этот страшный организм всю свою боль сразу же переплавляет в злость. Но тревожит даже не сама по себе его злость, а то, что отвратительный Терсит у Шекспира — это образ правды. Только из уст Терсита вырываются правдивые оценки всех персонажей; он изрекает их гнусавым, надоедливym голосом, а герои спектакля воспринимают его изречения как злобные выходки негодяя и не слышат в них истины. Тревожно то, что правда живет в душе и в словах этой злобной и отталкивающей твари, от которой совершенно невозможно избавиться, как от чумы, пока она сама не уйдет.

От гомеровского описания у Терсита в спектакле осталась лишь острая голова с красной кожей и редким пушком вместо волос. Он иногда носит военный шлем на своем остром затылке (иным способом его не надеть). У него огромный выпирающий зад и необъятные бедра, созданные с помощью клоунских толщинок. Возраст таких толщинок в театре — более двух с половиной тысячелетий: с их помощью создавали фарсовых персонажей в самых древних античных комедиях. Он носит на теле кирасу, закрепленную по бокам — от подмышек вниз — вертикальным рядами металлических застежек. Эта кираса смотрится, как и шлем, совершенно нелепо на этом уродливом теле, так что доспехи превращаются на нем в роговой панцирь какого-то жука, а застежки напоминают перепонки на хвосте гигантского рака или челюсти паука. Он ходит медленно и мелкими шажками, как больная тварь, немощный выродок неизвестной породы; когда он хочет показать свой голый зад Аяксу, чтобы того унижить, у него занимает ровно минуту, чтобы снять штаны. Его тело всегда наклонено вперед, отчего зад выпирает еще больше; руки согнуты в локтях и запястьях,

²⁸ Гомер. Илиада /
 Перевод Н. И. Гнедича. — Санкт-Петербург: «Наука», 2008. — С. 23.

как тонкие крылья только что родившегося цыпленка. Когда он идет, повернувшись в профиль, он похож на уродливую курицу — или на жутковатых персонажей в птичьих масках с «фантастических листков» Ж. Калло; когда он поворачивается к зрителям лицом, вспоминаются жуткие черты из «Искушения святого Антония» Босха. Плач Терсита похож на волчий вой.

Избавиться от такого демона, который от каждого удара не морщится, а становится только злее, можно, только убив его. Но можно ли его убить? Война его не трогает, чудовищный дракон его любит и позволяет доить, в греческом стане его защищает Ахилл, привыкший к его злословию, как к десерту после обеда. Неудивительно, что он выживет в финальной бойне и, вместе с Пандаром, переживет всех.

Так в античном балаганчике у Туминаса, где разыгрывали шекспировскую историю и показывали красивые фигурки древних воинов в доспехах, как на античных вазах, горделивых мужчин в золотых лавровых венках, красивых женщин в античных пеплосах и нагишом, уродов из всемирного паноптикума, где ради фокуса правду делали ложью, а ложь — правдой, незаметно свершилось самое важное и самое трагичное: античное единство Истины, Добра и Красоты было разъято. В мире без богов перепуталось настоящее и мнимое, Истина соединилась с уродством, Красота — с похотью, а Добро превратилось в иллюзию благой цели. Теперь эти три античных блага удерживаются на своем постаменте не благодаря свободному их почитанию, а благодаря коллективной иррациональной энергии поклонения, напоминающей массовый психоз, абсурдный по своей природе и втягивающий людей в бессмысленные войны «за красоту». Поэтому старинное требование к человеку, не жалея сил и доблести, отличать истину от лжи, звучит сегодня с особенной силой.

Вероятно, в этом заключается главное тревожное послание современности от вахтанговской труппы — ироничное и беззлобное. Оно было вычитано у Шекспира и разыграно через паратрагедию и трагифарс с ошеломляющей смелостью, юмором, чувством стиля и жанра, парадоксальной образностью и вниманием к современности — и, главное, с радостной и безграничной энергией театральной игры, к которой вновь, с приходом Туминаса, стали привыкать зрители Вахтанговского театра.

Труппа вахтанговцев очень дорожила этим спектаклем и бережно его сохраняла; за несколько лет репертуарного существования в нем даже на короткое

ТРОИЛ И КРЕССИДА

время не прерывалась жизнь ансамбля. Но в декабре 2011 года было принято решение вывести его из репертуара: московским зрителям нужно было больше времени и больше новых спектаклей, чтобы привыкнуть к предложенной Туминасом новой эстетике, сложным художественным конструкциям, долгим и нетопливым сценическим историям. Спектакль «Троил и Крессида» опередил свое время: если бы он был выпущен сейчас, он имел бы огромный успех.

Перемены в Вахтанговском театре с приходом Туминаса публика ощутила раньше выпуска этой премьеры. Закрытие сезона 2007–2008 годов впервые справили на улице. После последнего спектакля сезона в июне 2008 года публика столпилась перед фасадом Театра на Арбате, где специально соорудили временную эстраду. С эстрады к публике обратился новый художественный руководитель, а артисты исполнили короткую полуимпровизированную программу, которой попрощались со своими зрителями до сентября. Театр разомкнул границы, и с этих пор каждое новое прощание с публикой стало выглядеть веселым и энергичным обещанием нового интересного сезона с любимыми артистами. «Троил и Крессида» и следовавшие за ними через месяц «Последние луны» оправдали это обещание.

ПОСЛЕДНИЕ ЛУНЫ

Премьера
8 декабря 2008 года

В ЭТОМ СПЕКТАКЛЕ ТУМИНАС ПРЕДЛОЖИЛ двухчастную композицию из двух текстов: первого акта «Последних лун» Фурио Бордона (второй акт исключен) и одноактной пьесы «Тихая ночь» Гаральда Мюллера целиком. Обе пьесы практически неизвестны в России; но если «Тихую ночь» у нас все-таки ставили²⁹, то пьеса Бордона — точнее, ее первая половина — поставлена на русском языке впервые³⁰.

«Последние луны» — текст известный и востребованный в Европе, прежде всего в Италии; в современном театре к нему обращаются чаще, чем к «Тихой ночи» Мюллера. Бордон закончил его в ноябре 1995 года³¹ и несколько месяцев спустя сам же поставил в венецианском Театро Стабиле; главную роль в этом спектакле сыграл Марчелло Мastroяинни. Премьера с его участием превратила «По-

следние луны» в «золотой» бенефисный материал для итальянских актеров звездного статуса и преклонного возраста (после Мastroяинни в ней играли Гастоне Москин и Джанрико Тедески). Почти сразу после премьеры пьеса получила широкую известность, ее стали переводить и ставить. Сегодня она переведена на 20 языков, получила много призов в Европе и за океаном³².

Старики — главные герои обеих пьес. По замыслу драматургов, они безымянны: в «Последних лунах» —

29 — Пьеса была поставлена во МХАТе имени Горького в 1985 году. Для этой постановки был взят перевод Л. Обухова, который используется и в спектакле Туминаса.

30 — Перевод В. Николаева.

31 — Пьесу «Тихая ночь» Г. Мюллер написал в 1973 году.



32

Вот лишь некоторые из ее наград. Премьера «Последних лун» на французском языке состоялась в Брюсселе в 1997 году в театре Rideau di Bruxelles, и этот спектакль был удостоен звания «Лучший спектакль сезона 1997–1998».

В Мадриде в этом же сезоне пьеса, по опросу критиков, была признана лучшей работой в драматургии последних лет. В Сантьяго де Чили пьесе присудили приз «Лучший театральный текст».

просто «Он»; в «Тихой ночи» — просто «Мать». Про старика в пьесе Бордона сказано неопределенно: «очень старый человек»; возраст матери Мюллер решил указать точно: 68 лет. Обе пьесы — о фатальной невозможности взаимопонимания между старыми родителями и детьми. То, что финалом обеих историй является одинокая смерть стариков, у зрителя не вызывает сомнений: это — действительно, последние луны их жизни.

Действенная основа в обеих пьесах тоже одинакова: здесь нет крупных событий, переломов и времен; есть только разговоры, в которых меняются

темы, а не события. В первой части — три собеседника. Кроме старика, это «Сын» и «Она». Сыну, по замыслу Бордона, «около 40 лет». Она — это призрак давно умершей жены старика, его воображаемый собеседник, видимый только ему (но Сын у Туминаса в спектакле все же несколько раз смутно ощущает ее присутствие). Ее возраст тоже указан в пьесе точно: 45 лет. Драматургу было важно это равенство в возрасте сына и призрака, чтобы острее показать несопоставимый уровень искренности и терпения в общении со стариком каждого из них.

В «Тихой ночи» разговаривают только двое: мать и сын по имени Вернер. Г. Мюллер не предполагал иных действующих лиц на сцене. Но Туминас ввел в действие хор обитателей дома престарелых в нелепых рождественских карнавальных костюмах; по ходу действия на сцене дважды показывается одна из них в костюме ангела с крыльями за спиной, а в финале он выводит на сцену весь хор. У них нет реплик: они нестройно поют хором по-немецки старую рождественскую песню *Stille Nacht*, «Тихая ночь»³³, от которой и происходит название этой драмы. У Туминаса жильцы дома престарелых не то призраки, не то люди. Когда Вернер ненадолго остается один в комнате, он случайно видит старуху-«ангела» в темноте, и испытывает настоящий приступ ужаса и паники, как при встрече с привидением. Второе появление этой старухи в отсут-

ствии Вернера вызывает сильный страх у матери: ей подумалось, что к ней (или за ней) только что приходил страшный «надзиратель» дома престарелых — господин Лемке.

33

Музыка Ф. Грубера, слова Йозефа Мора; песня написана в 1818 году.

Дом престарелых есть и в той, и в другой пьесе. В первой части у него есть название: Вилла «Отрада», и в нем звучит грустная ирония, даже сарказм. Для старика это пока только образ его последней несчастной обители, в которую он через несколько часов попадет. Для старой матери — уже место жизни. Старик настаивает на том, что он добровольно покидает свой дом и уходит доживать жизнь в Виллу «Отрада», чтобы, по его словам, освободить комнату для взрослого внука. Только вот сын не очень-то его удерживает, так что по тексту мы так до конца и не понимаем, как решение было принято: видимо, обстоятельства были сложными для обеих сторон. В спектакле Туминаса мы определенно видим и чувствуем, что старик в своем доме — не желанный жилец для своего сына, и его уход — это реакция на недостаток доброты и любви.

В «Тихой ночи» мать давно живет в доме престарелых, но все никак не может к нему привыкнуть и целыми днями ждет, что сын заберет ее к себе домой хотя бы на Рождество, чтобы провести праздничные дни в семье. Ее самая смелая мечта — что сын заберет ее навсегда: по иронии судьбы мать пятерых взрослых детей, из которых двое сыновей — бизнесмены, по своей мечте сравнялась с какой-нибудь девочкой-сиротой из приюта брошенных детей. Сын приезжает накануне Рождества, но — не забирает мать, потому что к нему приехали в гости будущие партнеры по бизнесу, и для нее в доме теперь «нет места». Он убеждает поставить подпись на договоре продажи ее любимого старого сарая, дарит маленький телевизор и оставляет одну в комнате, где она будет доживать свои последние луны, лишенная надежды.

Пьесы эти связаны общей тональностью общения родителей и детей: в них есть отчуждение, недоверие и фатальная неспособность сделать любовь источником своих поступков. Отец и мать мудры в понимании жизни, богаты опытом и наблюдательны, но что-то все время мешает им проявить их мудрость и душевную щедрость в общении с детьми. Если бы не было призрака жены, мы бы даже и не поняли, насколько глубоко старик чувствует жизнь и любит сына. Дети тоже любят родителей, они не забыли еще о нежности и о своем детстве; но все-таки обходятся с родителями то слишком холодно, то слишком резко, и где-то рядом едва различимо смутное сожаление, что никак не получается иначе.

Тесная смысловая связь двух пьес между собой — вплоть до произвольного развития побочных мотивов и образов — раскрывается в совершенно иной перспективе, если прочитать второй акт «Последних лун» Бордона, не включенный

Туминасом в спектакль. Разумеется, драматурги не «сговаривались» о том, чтобы развивать сходные мотивы; потому-то режиссерская наблюдательность и интуиция, объединившая их, особенно ценна. Оказалось, пьесы друг друга поясняют и комментируют, так что начинаешь понимать, что второе действие происходит именно на Вилле «Отрада» из «Последних лун». В финале, словно подтверждая эту мысль, в хоре стариков — то ли живых, то ли призраков — покажется и Он, старый отец. Скрыв от зрителей второй акт Бордона, Туминас применил, как в риторике, «фигуру умолчания», заменив литературный «ключ» к их прочтению на режиссерский.

Собственно, и без «ключа» — то есть без чтения второго акта Бордона — внимательный зритель заметит, что истории тесно переплетаются между собою.

В обоих пьесах центральное место занимает образ путника, собирающегося в дорогу (как мы отмечали выше, этот образ важен для художественного мира Туминаса). В обоих спектаклях сборы нарушены — тем самым всякое ощущение радости от предстоящей дороги потеряно. Сын считает, что старик собрал слишком много вещей, и раздраженно выбрасывает из чемодана половину. В финале первого акта, когда медленно гаснет свет, зрители вдруг видят, что в связке подготовленных, но оставленных в комнате вещей, среди стопок дорожных для старика книг (их обязательно выкинет сын после того, как проводит отца на Виллу «Отрада») вдруг начинает светить забытая люстра — гаснущий огонек последней надежды.

Мать в «Тихой ночи» принарядилась для праздника и приготовила большой чемодан, чтобы собраться в дорогу; и уже начала было сборы, но ей пришлось остановиться, когда она окончательно убедилась, что сын не забирает ее домой. Чемодан так и остался полусобраным, а мать легла на «кровать смерти». Ее путь на праздник превратился в последний путь, на который она ступила в праздничном наряде, с полусобраным чемоданом.

В «Последних лунах» отец мечтал о собственном телевизоре в своей комнате на Вилле «Отрада», чем вызвал нескрываемое раздражение сына, ибо телевизор в доме престарелых должен быть один на всех. Сын так и не подарит телевизор отцу. В «Тихой ночи», как бы полемизируя с этим мотивом, сын приносит телевизор матери как подарок на Рождество. Только теперь он уже ей не понадобится, ибо она глубоко подавлена своим одиночеством и умрет, так его и не включив. Старик в первой части беспокоился, вначале притворно, до какого часа разрешают смотреть телевизор; и потом вдруг всерьез рассердился от того, что он не сможет



смотреть его по ночам. Для матери несправедливый вечерний распорядок дома престарелых, из-за которого стариков слишком рано прогоняют от телевизора, становится поводом для бурной и длительной вспышки гнева.

В исключенном из спектакля втором акте пьесы Бордона старик-отец действует один. Он выходит на веранду перед домом престарелых, держа в руках альбом семейных фотографий, с которым не расстанется ни на минуту. Выходит после долгой болезни, чтобы поговорить со своим единственным задушевым собеседником — кустом базилика, который он сам вырастил в ведерке, потому что запах базилика для него — это «запах молодости». (Вспомним, в спектакле Туминаса «Ветер шумит в тополях» 2011 года Рене — один из трех стариков будет несколько раз выносить на сцену горшок с цветком и поливать его: этот образ внес в пьесу не драматург, а режиссер.)

Старик говорит, что расстался навсегда с призраком своей жены, потому что не хочет призывать ее счастливый образ на Виллу «Отрада», где поселились только печаль и смерть. Из его монолога между прочим выясняется, что скоро Рождество: и это в точности совпадает со временем действия «Тихой ночи».

Он рассказывает базилику, что по Вилле «Отрада» бродят призраки умерших стариков. Они шаркают по коридорам своими тапками и поют в водопроводных трубах, так что даже в туалете от них не спрячешься. Старики, похожие на призраков, как сказано, живут во втором акте спектакля Туминаса и поют за сценой



рождественскую «Stille Nacht» своими слабыми голосами. Вернер воспринимает это пение как наваждение, страдает от него, закрываясь, как от головной боли.

Музыка в обеих пьесах является почти что действующим лицом (как это привычно у Туминаса) — и она тоже поясняет смысл всей драматургической композиции. В первом акте герои слушают и обсуждают Баха, который сопровождает старика на протяжении всей его жизни. В «Тихой ночи» одноименную песню Туминас несколько раз использует в качестве фона — и это совпадает с большинством ремарок Г. Мюллера. Лишь в одном Туминас «не послушался» драматурга. В начальной ремарке Мюллера сказано:

«... Это обязательно должна быть специально записанная фонограмма с голосами неумело поющих пожилых людей, которые репетируют в течение всего времени действия... Использование готовой пластинки с этой песней будет противоречить замыслу автора».

Туминас все же включает запись «Тихой ночи» в изумительном исполнении хора мальчиков. В их исполнении хор звучит дважды. Первый раз — в начале спектакля при открытии занавеса; когда начинается действие, он переходит в пение стариков. Второй раз мы слышим его в финале, где он звучит на затемнение и на занавес, перекрывая хор дома престарелых и продолжая звучать все полнее и громче, а затем — стихая.

Причина такой «нелояльности» драматургу вновь кроется в монологе старого отца. Из него выясняется, что музыка для старика — это образ утраченной и неосуществимой красоты. Она неосуществима так же, как молодость, как Рай в земной жизни; от этого ее переживание становится особенно острым, как память о молодости или мечта о Рае. Старик не просто мечтает умереть в красоте: он осуществляет свою мечту в финале, хоть это, кажется, и невозможно на Вилле «Отрада».

Его мечта — умереть в Рождество, сидя в наушниках и слушая Хорал Баха:

«... Чудаковатый, нелюдимый старик, который однажды больше не поднимется со своего стула. Его найдут с закрытыми глазами и окоченевшими руками, сложенными на коленях. А в его наушниках будет звучать Хорал Баха... Я хотел бы умереть в Рождество. Посреди площади освещенная цветными лампочками елка... медленно падает снег... я смотрю, в компании моих двух братишек, Того и Той, как снежинки кружатся в воздухе... я чувствую себя дома, в тепле и безопасности... мои лапки обуты в желтые башмачки... на голове вязаная шапочка, мои виски чувствуют ее мягкую ласку... словно это ласка моего недавно родившегося сына».

Наушники здесь тоже заслуживают некоторого внимания. В первой части старик уверенно говорил своей призрачной жене, что в наушниках музыку слушать нельзя, она должна «летать в воздухе». В непроизнесенном со сцены монологе наушники с плеером (и то, и другое подарено сыном) становятся единственным инструментом, с помощью которого Он может отгородиться от мира и самого себя. Он их не снимает в столовой Виллы «Отрада» — чтобы не слышать отвратительное ему старческое чавканье и звуки переваривания пищи; не снимает за телевизором — чтобы не слышать бессмысленных споров, какую программу включать; и даже в туалете — чтобы не слышать нестройное пение призраков в водопроводных трубах.

У Туминаса образ одинокого старого человека, ожидающего смерти на Рождество и окруженного единственным доступным ему «истечением красоты» — музыкой — никуда не исчезнет, но получит развитие на основе мотивов из обеих пьес. В финале спектакля сын покидает мать; уходя, он видит, как в комнату входят один за другим участники хора, и среди них знакомый нам из первой части Он. Характерно, что Он — единственный, кто не носит карнавального костюма: на его голове — не колпак, а красная вязаная шапочка, знакомая нам по его непроизнесенному монологу. В этой шапочке он, видимо, так и умер на Рождество, засыпанный снегом, под музыку из наушников. Хор становится позади незастеленной белой кровати — кровати смерти, на которой свернулась, как ребенок, мать. На краешек кровати рядом с ней садится старуха-«ангел» в очках, нелепой шапочке, с белыми бутафорскими крыльями за спиной и — в больших наушниках, от которых спускается провод к плееру.

Наконец, нестройный и нелепый хор стариков-призраков все-таки заглушается хором, который в европейской традиции признается наиболее точным символом ангельского пения: хором мальчиков. Музыка, заключенная в наушники, чудом вырывается и начинает летать в воздухе, окружает со всех сторон, как мечталось старому отцу. Истечения настоящей красоты — единственной красоты, доступной одинокому умирающему человеку, — все-таки достигли матери и всех, собравшихся у ее кровати. А на заднике через мутноватое окно светилась огнями елка — еще одна деталь картины счастливой смерти, нарисованной стариком в его непроизнесенном монологе.

Наконец, разница в социальном статусе и роде занятий двух героев — отца в «Последних лунах» и матери в «Тихой ночи» — только подчеркивает сходство

судеб всех старых и одиноких людей. Из разговора старика с базиликом выясняется, что он — университетский профессор литературы. В разговоре матери с сыном выясняется, что она — жена мясника, унаследовавшая все его имущество. Несмотря на разницу в интеллекте и роде занятий, профессор и жена мясника одинаково мудры в одном: глядя на детей, они видят свою зависимость от них и неизбежность своей одинокой смерти на Вилле «Отрада». Чувство неизбежности и невозможности глубокой душевной перемены пронизывает обе части спектакля.

Итак, предложенная Туминасом композиция лишь на первый взгляд была вызвана внешней причиной — занять в одном спектакле двух звездных артистов в бенефисных ролях. При внимательном сопоставлении двух пьес открывается глубокая осмысленность их сочетания в одном спектакле, и уместность этого сочетания в художественном мире Туминаса.

Режиссер и художник применили в «Последних лунах» самые сдержанные постановочные приемы, чтобы вывести на передний план подробное актерское существование солистов. Художник М. Митрофанова предложила в качестве задника не меняющуюся установку. Это — безликая современная мебельная «стенка» с гладкими, светлыми прямоугольными дверцами без инкрустаций, похожими на пластиковые. Такая «стенка» подходит и для детской современного дома, и для комнаты дома престарелых. С помощью вертикальных пеналов и выставленных в один ряд горизонтальных полок она образует на заднике два портала: один, левее — поуже, другой, по центру и правее — очень широкий. Левый портал высвечен синим светом — это вход в комнату; широкий портал совершенно погружен во тьму — углубление, ведущее в никуда. Мы уже замечали, что проницаемость задника и вхождение тьмы в сценическое пространство — характерные черты визуальной образности спектаклей Туминаса.

Для первого акта «Последних лун» Бордон рекомендовал обклеить стены плакатами с изображением героев диснеевских мультфильмов, чтобы яснее показать детскую. У Туминаса никаких плакатов на стене нет, и старый отец показывает их призраку своей жены, углубляясь во тьму большого портала и оставляя зрителей в неведении, не призрачны ли эти плакаты.

Над верхней линией полок выставлен широкий прямоугольный экран из мутноватого стекла, напоминающий большое окно веранды или залы. В первой части за этим экраном будет в основном светло и пусто. Перед тем как навсегда



покинуть комнату, старый отец будет ее обходить: этот обход будет совершаться в таинственном затемнении, а на стеклянный экран будут спроецированы неясные синие движущиеся силуэты; эта проекция будет сопровождаться смехом и бормотанием мультяшных персонажей — фантазмагория детства, пропущенная через восприятие человека, отправившегося умирать.

Во втором акте спектакля слева за стеклом наверху будет стоять небольшая рождественская елка с разноцветными огоньками; справа один раз ненадолго появится старуха в костюме ангела: она будет смотреть на Вернера, и он перепугается до смерти, когда встретится с ней взглядом.

Бутафория к спектаклю тоже немногочисленна, чтобы не нарушать впечатление пустой сцены, передающей промежуточность жизненного этапа, в котором оказались персонажи. В первом акте справа беспорядочно разбросаны вещи и стопки книг; они сгруппированы вокруг небольшого стола и кресла около него. Во втором акте на сцене стоят две кровати: одна, незастеленная, ближе к зрителю; вторая, застеленная, ближе к заднику. Незастеленная кровать принадлежала фрау Кох; несколько дней назад она умерла от инфаркта. Кровать хранит память об этой смерти, и Вернер суеверно ее боится: мать предлагает ему «прилечь», но он с ужасом отказывается, и только раз все-таки безропотно ложится — когда ему становится совсем плохо и он с трудом управляет собственным телом.



Мать же за несколько дней сжилась с этим печальным ложем — «кроватью смерти». Она лежала на кровати фрау Кох, свернувшись, в начале действия, ожидая сына, и в конце, когда сын ее покинул.

Итак, для «Последних лун» предложено аскетичное пространство, экономия световых эффектов, налицо также экономия постановочных приемов в режиссуре: все для того, чтобы вывести на первый план солистов, любимых звезд нескольких поколений зрителей — В. Ланового и И. Купченко. В первой части вместе с В. Лановым (Он) работают Е. Сотникова (Она) и О. Макаров (Сын)³⁴. Во второй части партнер И. Купченко (Мать) — артист «Современника» С. Юшкевич (Сын Вернер). Вместе с Туминасом работал с артистами режиссер А. Г. Кузнецов.

В этой работе, как и в «Троиле и Крессиде» проявилось еще одно качество Туминаса как режиссера. Ему интересно увлечь артистов к работе против привычного ампула (достаточно вспомнить М. Аронову в роли Елены Прекрасной).

Едва ли кто мог вообразить себе В. Ланового — романтического героя, величественного рыцаря и поэта, декламирующего стихи нарастающим с неподражаемыми нотками и интонациями — в образе несчастного, одинокого старика, бессильно рассуждающего о подгузниках и длительном половом воздержании, допускающего искренность только с привидением жены

³⁴ Первоначально роль Сына исполнял артист И. Завьялов.

Например, в брошюре «Указатель пьес для любительских спектаклей с обозначением ролей по амплу и необходимых декораций» (М., 1893) в перечне амплу значатся: «армянин», «татарин», «еврей», «немец», «купец», «мальчик», «девочка». Перечисленные амплу невозможно отнести к типам, подобным классическим: «немец» — не то же самое, что «герой», или «благородный отец», или «первый влюбленный». Темы и персонажи драматургии менялись, рос интерес к индивидуальному, а не типическому, поэтому рамки классицизма оказались тесными, а классификация новых персонажей на старый манер — смехотворной.

да кустом базилика, не понятого сыном и ушедшего умирать в жалкой обители под названием Вилла «Отрада». Едва ли нашелся бы хоть один зритель, кто мог представить себе великолепную И. Купченко — тонкую, энергичную красавицу-героиню с безупречными линиями, очаровательными манерами, сильным голосом с глубокими нотками и хрипотцой (медиум с тяготением к контральто), быстрыми, блестящими глазами и носом юной курсистки — в роли жены мясника, понимающей толк в том, как забивать быков и вялить колбасы. Перед артистами не была поставлена задача полного перевоплощения: творческая задача заключалась в том, чтобы выйти за пределы привычного образа, не отрицая его; сыграть немного «против себя», разомкнуть амплу и насытить его чем-то противоположным.

Амплуа в современном театре — отдельная тема, заслуживающая специального исследования. Амплуа, как известно, это — соответствие физических и психофизических данных актера определенному типу персонажа, нашедшему отражение в драматургии. Сама по себе идея искать соответствие между природным типом артиста и драматургическим типом героя принадлежит классической культуре, которая оперировала ясными социальными и бытовыми классификациями и не подвергала сомнению саму по себе необходимость типизации в мире искусства.

Особенно острая полемика против системы амплу в театре началась на рубеже XIX и XX веков, и ей сопутствовали два процесса. Во-первых, в XIX веке после завершения эпохи «больших стилей» происходило неостановимое расширение привычной классификации амплу, что сделало всю эту систему крайне неоднородной и в итоге привело к ее отмене³⁵. Во-вторых, на рубеже веков бурно развивалась и обретала популярность новая неклассическая драматургия, в которой изначально эта система игнорировалась. Такова, например, драматургия Ибсена или Чехова — не говоря уже об Альфреде Жарри и его последователях.

Вероятно, последней попыткой сохранить привычные амплу и распространить их на всю накопленную в истории драматургию, стала брошюра «Амплуа»

(1922), составленная И. Аксеновым, В. Бебутовым и Вс. Мейерхольдом. Но и она не получила влияния впоследствии, потому что, например, типизация чеховских героев была в ней далеко не общезначимой и неоднократно нарушалась. Да и сам Мейерхольд формировал состав артистов для своих последующих спектаклей часто без учета собственных же размышлений и выводов.

Исторически последним типом, включенным в систему амплуа в русском театре, стал в 1930-е годы т.н. «социальный герой». Очевидно, что этот тип уже имел самую смутную связь с природными данными артиста. Театр и кинематограф показали, что «социального героя» могли успешно играть артисты, соответствовавшие и комическим, и трагическим амплуа, и «герои», и «любовники», и «проказники». После «социального героя» система амплуа более не пополнялась, а на рубеже 1950–1960-х многие театры в мире и вовсе признали ее необязательной, а некоторые — даже вредной. Сегодня вопрос соответствия психологии артиста драматургическому образу поднимается всякий раз заново, и для



решения его классическая система амплуа иногда применяется, а иногда нет. Не соответствие традиционному амплуа может быть использовано режиссером как художественный прием.

В спектакле «Последние луны» решение двух ярчайших звезд играть с поправкой на свое привычное амплуа оказалось весьма плодотворным. Здесь чувствовался свежий взгляд и готовность больших артистов к новизне, развитию, движению против привычного. Драматургический материал разнообразно поддерживал игру артистов с собственным амплуа: в «Последних лунах» Бордона требовалось преодолеть героику образа, а в «Тихой ночи» героическое амплуа, наоборот, надо было восстановить, преодолевая образ «старухи».

В. Лановой, в классической системе соответствующий «пер-нобль» — благородному отцу, сохранил все внешние его признаки. Добротный костюм, белая рубашка, темное пальто, шляпа, высокий рост, благородная осанка, гордая посадка головы, пронзительный взгляд и длинные седины, спускающиеся почти до плеч. В его работе с текстом чувствуется внимательный поиск романтической интонации, и в игре на сцене он особенно бережно (иногда даже несколько избыточно) отмечал места, соответствующие образу романтического героя; в его исполнении они звучат в замедленном ритме, почти нараспев, как при поэтической декламации. Романтизм весьма уместен в старом профессоре литературы; даже его призрачная жена говорит, что у профессора по-прежнему прекрасная речь. Ему принадлежат фразы поистине поэтические и философские: «Музыка должна летать в воздухе», «Истинные мечтатели — это они [т. е. старики] ... единственные, кто способен думать о несуществующем и кто продолжает отважно волочить фантазии и желания, при самом грубом знании, что они никогда не воплотятся в жизнь», и др.

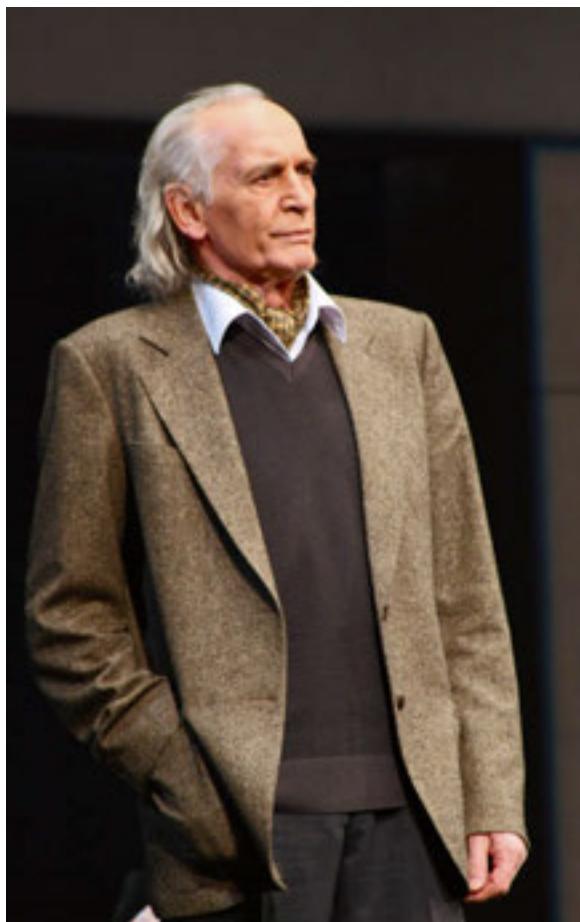
Но в тексте Бордона, как это обычно для современной западной драматургии об интеллектуалах, с высокой поэзией и философией соседствуют самые бытовые разговоры с подробнейшим изложением деталей болезни, рассказами о житейских неловкостях, признаниями в собственной немощи, пересыпанными иронией и сарказмом. Так и профессор рассказывает призраку о нескольких урологических операциях, о том, как у него не складывались отношения «насчет секса», о том, что он пока не пользуется подгузниками.

Здесь романтическая интонация, разумеется, не уместна; надо быть иронично-злым, сухо-напористым и немного равнодушным, чтобы многословно разгла-

гольствовать на эти темы прилюдно — то есть при зрителях. В. Лановой принадлежит к тому роду артистов, которые по-прежнему задумываются о том, что театр — дело публичное, и потому каждое высказывание своих героев они меряют мерой уместности и приличия даже в наше всеядное время. В спектакле заметно, как он непроизвольно добавляет оттенок неловкости и смущения при разговорах о сексе и ректальных капсулах — несмотря на то, что вроде бы находится один на один с призраком жены, то есть наедине с собою. Это трогательное, неподдельное смущение большого артиста — очень запоминающаяся нотка в партии старомодного профессора литературы. Такие люди умеют изумительно говорить о любви, но стесняются говорить о сексе.

Артисту удалось показать непримиримую и страшную ненависть к старости своего героя. Профессор ее признает и вроде бы смиряется, но все же никак не может принять ее убогость и мерзость. Он называет старость «рекламой смерти», и ничто не убедит его гордую натуру в том, что близкие люди готовы принять сморщенного старика в свой дом без чувства ненависти, подобной его собственной. Его великая ненависть поистине способна заглушить любые проявления любви. Он ненавидит внешний облик старости, свой внешний облик, и это чувство только сильнее от того, что профессор совершенно покоряется красоте. Он любит Баха — тем больше, чем красота внешнего облика для него недоступнее, чем ближе его смерть.

В. Лановой с режиссером искали и нашли иронию, выражающуюся в неожиданном эксцентричном поведении, не соответствующем амплуа «пэр-нобль», но очень уместном в этой истории. Вот он утрированно играет в жалкую старость с трясущимися руками, говоря: «Мы, старики, так привыкли жаловаться, что даже не замечаем этого...». А потом отвечая на слова призрака о том, что в его тоне мало достоинства, он вдруг доходит до настоящего крика, как от невыносимой боли: «Как будто легко сохранять достоинство при том, что мочишься под себя, а твоя физиономия вся в пигментных пятнах». Показывая, как он смотрит на себя в зеркало («зеркало» для него — портал просцениума) и видит вместо себя образ смерти, он пытается шутить; но выходит злая и страшная издевка над самим собою и всеми стариками вообще. Начав говорить о детях, мультфильмах и комиксах, которые дают ему читать его внуки, он шутливо кричит, что с детства хотел быть Гусенком, и прохаживается по комнате, подпрыгивая и переваливаясь — опять с трогательной неловкостью человека, который старается забыть себя,



чтобы раствориться в детской радости, но это у него никак не получается. А то вдруг, надев пальто, взяв трость и став особенно красивым и величественным, он начинает комически-неловко и озабоченно перебегать по сцене, подпрыгивая и семеня, от сына, который справа пакует его вещи, к призрак у жены слева, чтобы посоветоваться.

Между ним и сыном огромная разница. Старик — романтик; сын — прагматик и рационалист. Старик — натура тонкая, музыкальная и ироничная, привык подшучивать над собою и миром; его сын с детства не понимает, что такое шутка и полутон в общении, и страдает от этого. Старик любит книги; для сына они — хлам.

Но, при всем при том, у них все же имеется сходство: они патологически не умеют сказать друг другу о своей любви и вообще не умеют быть правдивыми в проявлении своих чувств. Отец не может признаться, что ему страшно

уходить; сын — что ему неприятно, что отец от него уходит. Отец не может попросить оставить его; сын не может попросить отца остаться. Отсюда протекает их взаимная резкость. Так родные люди расстаются навсегда с чувством вины от невысказанности своей любви друг к другу: на том месте, где смолчали о любви, выросла разумная холодность. В любви «фигура умолчания» не действует так же, как в риторике, и в итоге между близкими людьми побеждает гордость, которая и сыну и отцу кажется более уместной, чем любовь. А в старике, кроме гордости, по-прежнему не затихает голос страшной ненависти к собственной старости, и сыну рядом с отцом находится очень неудобно. Старик кричит призраку выстраданные слова: «Я не хочу милостыни в виде пары вежливых фраз!

ПОСЛЕДНИЕ ЛУНЫ

Я не хочу ни глупых улыбок, ни ободряющих гримас! Я должен умереть! Это серьезное дело! Оставьте меня в покое!»

Вместо финального признания в любви к сыну, которое вот-вот сорвалось бы у него с языка, отец вдруг вспоминает давнюю и очень жестокую шутку, придуманную вместе с женой, что сын у них не родной, а приемыш. Когда они впервые сказали об этом ему, подростку, у мальчика был глубокий нервный срыв; потом они убедили его, что неудачно пошутили. Теперь же, расставаясь с сыном, отец вдруг сказал, что то была не шутка, и сын опять испытал глубокий нервный срыв; в конце концов отец опять сказал, что пошутил. После этого стало ясно, что отец никогда не щадил и не щадит сына.

В. Лановой своим величественным спокойствием, которое в конце концов приходило на смену его волнению, сумел показать, что состояние старого и гордого отца пронизывает глубокое чувство неизбежности происходящего. Сын вдруг говорит, что отцу стоит только сказать, что он не хочет ехать, и тогда все будет отменено. После этих слов устанавливается напряженная пауза, и призыв жены просит: «Скажи ему, что ты хочешь остаться здесь, с ребятами и с ним! Скажи ему, что тебе грустно и что ты боишься! Скажи ему это». Но старик отвечает сыну: «Почему я должен менять свое решение?». В последующем разговоре



с призраком он объясняет, что старик не мог сказать иначе, потому что он услышал холодность и отвращение в словах сына. Однако причина глубже: старик смирился с неизбежной смертью.

Одиночество и неизбежность смерти более всего занимают мысли и чувства старика. Его фатальное одиночество проявляется повсеместно: даже призрак жены не щадит его вопросами и интонациями — Она говорит порой столь же резко, требовательно и равнодушно, что и Сын. Старый профессор литературы твердо решил уйти умирать прочь от семьи, как умирают гордые звери. Именно таким — величественным старым зверем — он и показался в момент своего ухода: серьезным и очень красивым, в портале, освещенном синим светом.

В работе над ролью матери в «Тихой ночи» режиссер и актриса восстановили память об амплу «героини», действуя с поправкой на драматургический материал. В начале Вернер застаёт мать в «приютской» одежде, серых чулках и невзрачном фланелевом халате, с небрежными волосами с заметной проседью. Готовясь к отъезду, мать переодевается в праздничный наряд за задником и появляется совершенно преображенная: в парике и шляпке, шарфике и элегантной паре, обнажающей голени совсем еще молодой женщины, в туфлях на тонких каблуках. Мать выглядит не просто изящно: она сияет, как настоящая леди. Своим появлением она совершенно «убрала» сына с его элегантным светлым пальто и дорогим костюмом, и Вернер несколько секунд не может произнести ни слова, глядя на это преображение с изумлением. И. Купченко сумела показать себя безупречной красавицей, и это только усилило трагизм главного события пьесы: сын отказывается от матери, при том что она старается казаться полной жизни, силы и красоты ради своих близких и дорогих людей. Г. Мюллер не предполагал подобного преображения в своей пьесе: оно найдено режиссером и актрисой.

Преображение стало главным мотивом этой роли. Встречая взрослого сына, мать хохочет, играет и немного сюсюкает с ним от радости, нежно толкается, меряется с ним ростом и шутит, что это она «стала меньше ростом», а вовсе не сын вырос. Здесь она — симпатичная мамочка, ласкающая любимое дитя и бесконечно счастливая от этого, даже если ему ее тисканья неприятны.

Но проходит немного времени, меняется тема — и преображается мать. Теперь они говорят о том, как ей живется в доме престарелых, и сын ее пытается убедить, что здесь очень хорошо, лучше не бывает. Мать сразу срывается в отчаянный крик со слезами: «... ни за что не соглашайся идти в приют, если до этого

дойдет дело», чем внушает почти злость своему сыну своей непокорностью и явным укором. Здесь она на грани нервного срыва: страданий у нее столь много, что даже сыну она не боится показаться неприятной и истеричной, почти безумной, говоря о них.

Проходит еще немного времени, и мать, озабоченно обегая комнату в поисках пепельницы для сына, с готовностью приносит ему эмалированный горшок, потому что «ничего другого нет» (эпизод, сыгранный с безупречным юмором). Потом, посреди споров о жизни, мать вдруг задирает сыну брючину, чтобы посмотреть, «как заботится о нем Ильза», и поддел ли он кальсоны. Видит, что кальсонов нет, и у нее вырывается мстительно-победное восклицание. Здесь она — мать, ревнующая сына к жене, и не умеющая сдержаться, чтобы не показать в простодушии, неприятном для сына, что она его любит больше всех.

Но вот начинается разговор о наследстве отца, о бизнесе по производству колбас, и тут она показывает себя надежным партнером своего покойного мужа, от которого она навсегда усвоила старинную деловую этику. В бизнесе надо иметь дело только с порядочными людьми, которых хорошо знаешь — только они не предадут; всем остальным верить нельзя ни в каком случае, даже при самом подробном договоре. Уверенность ее в этом настолько спокойна и сильна, что даже сын перед ней пасует и меняет тему.

Быть может, самое тонкое и впечатляющее преобразование И. Купченко совершила для того, чтобы передать то сложное состояние матерей, когда они точно видят, что от детей надо ожидать чего-то плохого, но упрямо не хотят смириться со своим прозрением; заранее прощают, бесконечно оттягивают момент окончательного выяснения, и при этом никак не хотят допустить плохих мыслей в отношении непутевого ребенка, продолжая его оберегать.

Мать поняла, что не поедет к сыну на Рождество, почти сразу после пробуждения, увидев его необычно ранний приход с подарком. Актриса сумела передать материнскую пронизательность грустно-неподвижным взглядом, утрированной веселостью, сменившейся секундным смирением, от которого на миг бессильно опустили руки. Но потом она исполняется абсурдной решимостью хотя бы на час пережить радость от сборов на праздник, хотя бы в мечте создать себе сказку, и даже вовлекает в игру Вернера против его воли. Как только сын пытается остановить ее сборы чемодана, та с очень серьезным, маниакальным упрямством отбирает у него чемодан и все же начинает стаскивать в него вещи.

Любые попытки Вернера заговорить «о важном» она до времени пресекает, и Вернер уже понимает, что она хочет пожить немного в сказке, но его состояние от этого ухудшается, он становится все злее и ближе к концу почти сходит с ума. Чем злее становится Вернер, тем отчаяннее мать цепляется за сказку, и тем сильнее изливается со сцены диссонанс между ними. То, что мать давно живет в ложной сказке, он обнаруживает, когда та, глядя в окно, подробно и ясно описывает несуществующую сцену; подойдя к ней из-за спины, Вернер видит, что за окном ничего нет, что мать видит призраков, и ему становится совсем плохо — он ложится на кровать, не в силах двинуть рукой, и мать его гладит.

Вот мать хвастается, какой маникюрный набор подарил ей сын Руди; он купил его специально, но был так занят работой все время, что ни разу не навестил ее здесь, а прислал подарок по почте. Вернер со злостью отвечает, что набор этот распространяли по их округу бесплатно в качестве рекламы, а ее «любимый Руди» просто сбросил ей ненужную вещь. Мы понимаем: мать все это знала, но теперь она никак не может простить Вернеру, что он так облил грязью ее душевное сокровище — идеальный образ сына, пусть даже ложный.

То, что мать знала и знает все про своих сыновей, становится совершенно ясно, когда Вернер достает договор о продаже ее любимого старого сарая. Вначале она говорит зло «ни за что»; потом кричит, что в этом сарае вся ее жизнь,

и пусть они не надеются, она еще и «их всех переживет». Но потом бессильно опускается на кровать и со слезами, без всхлипываний, с покорной улыбкой спрашивает, когда он продал этот сарай (она и это знала): выясняется, что недавно; и мать подписывает договор, глядя на сына с любовью.

Вновь, как и в первой части спектакля, все эмоции и оттенки чувств разрешились в одном: в чувстве неизбежности и одиночества старого человека перед лицом смерти. Режиссер и артисты сумели приподнять предстояние перед смертью до философского





созерцания, освободив его от злости по отношению к неблагодарным детям. В обеих частях спектакля нам дали понять, что ни отец, ни мать не щадили своих детей, и не щадят до сих пор. Они показаны не идеальными — и в этом сказалась великая правда трагедии, о которой писал еще Аристотель³⁶.

Чувство неизбежного выразилось у старого отца в гордом спокойствии; у матери — в последней покорной любви к детям вопреки их нелюбви к ней. Выражение покорности и любви на лице она сохранит до конца, когда, попрощавшись с сыном, ляжет на «кровать смерти», свернется и будет ожидать своего конца под звуки прекрасной музыки. Так встретятся в финале умирающая мать и старик-отец, вышедший с хором призраков, чтобы вместе с ними спеть о своем тихом одиночестве перед лицом смерти в этом первом «лунном» спектакле Туминаса в Вахтанговском театре.

36

Аристотель. Поэтика, 1452b30–1453a11; см.: Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения / В 4 т. Т. 4. — Москва: «Мысль», 1983. — С. 658–659.

ДЯДЯ ВАНЯ

Премьера
2 сентября 2009 года

«ДЯДЯ ВАНЯ» В ТЕАТРЕ ВАХТАНГОВА СТАЛ, без преувеличения, переломным спектаклем и для коллектива театра, и для самого Римаса Туминаса «московского периода» по нескольким причинам. Прежде всего, это — первая постановка Туминаса с вахтанговцами, получившая всеобщее признание, единодушно одобренная критиками, награжденная многими премиями³⁷ и до сих пор успешно показываемая на гастролях в разных странах мира. «Дядя Ваня» стал прологом не только к художественному, но и к экономическому подъему Театра Вахтангова, явственно обозначившемуся уже в 2010 году: это было связано с резким возрастанием посещаемости театра.

Во-вторых, в период работы именно над этим спектаклем противоречия в коллективе театра, вызванные недавним еще назначением художественного руководителя, особенно обострились, просочились в прессу и очень обеспокоили всех, кому дорог Вахтанговский театр. Но, как оказалось, это был кризис, предшествовавший «тенденции роста». Во многом благодаря успеху «Дяди Вани» противоречия исчезли (в том числе со страниц газет), и конфликты более не возобновлялись. Туминас показал себя руководителем, умеющим убеждать коллектив не директивно, а с помощью художественных достижений. После «Дяди

37

Спектакль «Дядя Ваня» удостоен премии «Хрустальная Турандот» в номинации «Лучший спектакль сезона 2009–2010 гг.»; Международной театральной премии имени Станиславского 2010 г.; ежегодной театральной премии Союза театральных деятелей России «Гвоздь сезона» 2011 г.; Национальной театральной премии «Золотая маска» (номинация «Лучший спектакль года») 2011 г.



Вани» его творческий и административный авторитет ощутимо вырос и укрепился — и в Театре Вахтангова, и в московском театральном сообществе в целом.

Наконец, этот спектакль стал для Москвы наиболее убедительным (на фоне предшествующих работ) сущностным проявлением режиссерской манеры Туминаса, его сотрудничества с Яцовским и Латенасом, и — главное — глубокого творческого взаимодействия, понимания и даже содружества с труппой. Театральное содружество вахтанговцев как раз и стало главной причиной возникновения этой «сущностной» работы, проявившей с наибольшей полнотой и ясностью не только новое прочтение чеховской пьесы, но и мировоззрение авторов спектакля, их идею призвания театра в современном мире.

В этом смысле «Дядя Ваня» — первый классический спектакль «московского периода» Туминаса (к двум другим я отношу «Пристань» и «Евгения Онегина»). На гастролях «Дяди Вани» в Барселоне в декабре 2013 г. Туминас, обратившись к артистам после двух успешных показов, сказал, что этот спектакль не случайно был выбран в качестве «визитной карточки» Вахтанговского театра для Барселоны: он важен для художественной позиции театра, ибо не «щадит» зрителя, не развлекает его, а предлагает сложные мысли и сложные ситуации, не упрощая их, и разговаривает со сцены языком современности, ищет и находит в образах чеховских героев созвучие нашим дням.

Выпуск «Дяди Вани» в Вахтанговском пришелся на период заметной вспышки интереса к этой пьесе в России и Европе. Внимание к Чехову было, конечно, не случайным в год, предшествующий 150-летию юбилею писателя, однако число крупных и заметных постановок именно «Дяди Вани», вышедших в 2009 г., поистине впечатляет.

В Дойчес Театре в Берлине в январе 2009 г. состоялась премьера «Дяди Вани» в постановке Юргена Гоша — последний спектакль знаменитого режиссера перед его смертью, признанный лучшим спектаклем года в Германии, отмеченный на многих европейских фестивалях (например, он был победителем на БИТЕФе в Белграде 2010 г. и др.). Почти одновременно с «Дядей Ваней» (в декабре 2008 г.) Юрген Гош выпустил чеховскую «Чайку» в берлинском Фольксбюне. Так и Туминас выпустил 14 января 2009 г. «Чайку» в Вильнюсском Малом театре, а вскоре и «Дядю Ваню» в Вахтанговском.

Два «Дяди Вани» вышли в Париже: один в театре «Collectif les possédés» в постановке Р. Дана и К. Унсинжер, другой — в «Tréteaux de France» в постановке

М. Марешаля. В 2009–2010 гг. в Европе прошли большие гастроли труппы из Буэнос Айреса «Компания Даниэля Веронезе» с их версией «Дяди Вани» в постановке руководителя труппы Д. Веронезе; его спектакль имел название «Следящий за женщиной, которая сама себя убивает» (летом 2010 г. он был показан на Чеховском фестивале в Москве). В России, если считать только премьеры в Москве и Петербурге, в сентябре 2009 г. был выпущен «Дядя Ваня» в Александринке в постановке румынского режиссера А. Щербана, а в декабре 2009 г. — в Театре Моссовета в постановке А. Кончаловского.

Три «Дяди Вани» 2009 г. — Юргена Гоша, Римаса Туминаса и Андрея Щербана выделяются на фоне всей предшествующей традиции постановок этой пьесы. Все трое предложили непривычный для России — остранный, «иностранный» взгляд на Чехова, притом свободный от чрезмерного радикализма, явно обозначившегося по отношению к Чехову в европейских театрах именно в 2000-х³⁸. Это выразилось не только во внешних формах (все трое предложили нетипичные для Чехова пространственные условия), но и во внутреннем содержании: всюду чеховский текст был бережно сохранен и понят как материал для актерского поиска современных смыслов.

Юрген Гош вместе с художником Йоханнесом Шютцем предложили в своем «Дяде Ване» простую несменяемую декорацию. Они полностью закрыли всю глубину большой сцены Дойчес Театра глухой, грубо оштукатуренной стеной глиняного цвета с табачным оттенком и пристроили к ней по всей длине невысокую завалинку такого же цвета. Для игры осталась только авансцена, на которую артисты поднимались прямо из зрительного зала по правой лесенке просцениума, усаживались на завалинке и ждали своего «выхода». Было предложено простое освещение: ровный вечерний свет (артисты отбрасывали длинные тени на стену) и редкие полузатемнения. В этой обстановке

38

Фестиваль «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге в 2006 г. видел «Дядю Ваню» в исполнении Театра «Tooneelhuus'» из Антверпена в постановке Люка Персеваля, где использовался не литературный перевод на фламандский, который режиссер счел устаревшим, а текст, составленный самими артистами по мотивам существующего перевода и отредактированный Персевалем и Я. ван Диком. Грубость получившегося фламандского текста на русский передали обильным матом. В упомянутом аргентинском спектакле «Следящий за женщиной, которая сама себя убивает» Д. Веронезе сохранил лишь простейшую сюжетную основу «Дяди Вани», резко сократил текст (спектакль идет чуть больше часа) и «скрестил» его со «Служанками» Ж. Жене, вставил фразы из «Чайки», из Островского и собственные размышления артистов; надо ли говорить, что ни один из характеров не остался таким, каким он был замыслен Чеховым, но тоже был превращен в «гибрид», манифестирующий современную театральность в понимании труппы.

артисты играли по законам психологического театра, с мощной подложкой из немецкого экспрессионизма, совершенно обходясь без «гэггов» и «аттракционов», с предельно точным, иногда даже утрированно-точным соблюдением всех возрастных амплуа (Серебряков был очень стар, а няня Марина немощна), с повышенным вниманием к деталям чеховского текста и ярким, иногда даже гротескным выявлением индивидуальных признаков каждого персонажа (у молодого Астрова были невероятные усы — не густые, а жиденькие, но очень длинные и нелепо торчащие щетками; так режиссер и артист поняли фразу Астрова «Ишь громадные усы выросли... Глупые усы»).

Немецкий «Дядя Ваня», упрощенный до конкретных человеческих историй, происходящих на фоне одной стены, оказался более цельным, чем пестрый, технически усложненный и переполненный трансформациями спектакль А. Щербана в Александринке. Тем не менее румынский режиссер и артисты тоже вели напряженный и захватывающий поиск современной, недеструктивной стилистики Чехова, которая бы «перенастроила» привычную чеховскую оптику русского театра. А. Щербан с художницей К. Брожбою создали вначале на пустой сцене Александринки зеркальное отражение зрительного зала театра, расставив стулья в форме зрительских рядов с центральным проходом, а на полу около задника справа и слева разместив две ложи — точные копии лож Александринки с позолоченной лепниной. Артисты выходили на сцену через партер (как и в спектакле Юргена Гоша), начинали играть в освещении для антракта, и в игре на протяжении всего спектакля активно использовали партер и ложи просцениума.

Далее сцена трансформировалась, менялся свет, и декорация показывала то стекло веранды, то внутреннее убранство дома, то внешнюю обстановку усадьбы; вне дома на сцене лил дождь, стена была в лесах, там и тут сновали лихие люди в серых фуфайках, и всюду на земле была глубокая грязь, в которой все безнадежно вязли и пачкались. Так авторы вначале выявили театральную природу действия, а затем провалили сцену императорского театра в деревенскую грязь и убогость, нарушив традиционную дачную идиллию чеховской сценографии. Произошло вторжение и в целостность русскоязычного текста, тем самым подчеркнут был взгляд «со стороны»: тут и там были неожиданные вкрапления на английском, французском и немецком языках — особенно в исполнении Войницкой и Елены Андреевны. Но все же персонажей трактовали в Александринке, как говорил сам А. Щербан, «по камертону Станиславского», с поиском душевной правды, хоть

ДЯДЯ ВАНЯ

и насытили действие необычными для Чехова образами (Войницкая с Серебряковым целуются врасплох; худая и промокшая Елена Андреевна в прилипшем к телу легком платье танцует с Астровым по щиколотку в грязи; Соня произносит свой последний монолог нараспев, как православную молитву, под аккомпанемент гитары: кого-то из зрителей это весьма впечатлило, а кому-то показалось чересчур остранным и бесстрастным).

«Дядю Ваню» в Вахтанговском тоже создавали с намерением передать современное звучание чеховской истории, не редактируя и не изменяя ее. Как неоднократно подчеркивал Туминас, они не хотели осовременивать Чехова внешне, а стремились найти современный способ существования чеховских героев. Забегая вперед, признаюсь: на мой взгляд, рядом с «Дядей Ваней» Юргена Гоша и «Дядей Ваней» Римаса Туминаса — двумя очень разными, но несомненно выдающимися спектаклями нашего времени — сегодня едва ли можно поставить хотя бы одну современную постановку Чехова.





Чехов занимает особое место в творчестве Туминаса. «Дядя Ваня» в Вахтанговском был поставлен почти через 20 лет после первой крупной его чеховской постановки в Вильнюсе: основанный Туминасом Малый Драматический театр открылся 23 декабря 1990 года «Вишневым садом». Литовские критики назвали

этот «Вишневый сад» «легендарным», он несколько раз возобновлялся в театре с новым составом артистов, и даже после снятия спектакля с репертуара в литовской культуре прочно закрепилась память о его глубоко воздействии на зрителей и — шире — на общество 1990-х³⁹. Даже в сохранившейся видеозаписи видно, насколько гармоничным, поэтичным, красивым и пронзительно-печальным получился этот спектакль.

За двадцать лет между вильнюсским «Вишневым садом» и московским «Дядей Ваней» список чеховских

39 —————
Недавно опубликованная на русском языке книга Г. Байкштите, составленная из интервью с Туминасом и его коллегами по театру, не случайно названа «В саду Римаса Туминаса»: первая подробная беседа, касающаяся постановок Туминаса, посвящена теме и образам чеховского «Вишневого сада». См.: Байкштите Г. В саду Римаса Туминаса. — Москва: «Театралис», 2013.

постановок Туминаса все увеличивался, его чеховская история непрерывно плелась. Сегодня в репертуаре ВМТ есть «Три сестры» (премьера 12 ноября 2005 г.) и «Чайка» (премьера 14 января 2009 г.). Туминас неоднократно ставил Чехова в Европе: «Вишневый сад» в Швеции, «Дядю Ваню» и «Чайку» в Финляндии и т. д., и характерно то, что ни одна его чеховская постановка ни разу не была ни «переносом», ни «авторской копией». Каждая новая работа существенно отличалась от предыдущей по образности, мизансценам и характерам. Оказалось, перечитывание Чехова для Туминаса — непрерывный процесс, необходимый для его творчества в целом и приводящий к нетождественным результатам при каждом новом перечитывании. Я неоднократно отмечал в беседах и интервью с Туминасом, насколько глубоко сплелась с его собственным чувством современной театральности драматургия Чехова. Чехов для него не стареет, а наоборот, с каждым годом молодеет, очищается от наслоений времени и требует такой же молодости, силы, игры и чистоты от сегодняшнего театра.

Интересно и другое: Чехов, идущий сегодня практически на всех больших площадках драматических театров мира, для Туминаса — подчеркнуто камерный автор. «Маскарад», «Ревизор», затем «Пристань» и «Евгений Онегин» стремятся к широте, захвату больших залов; поэтому в Вильнюсе спектакли ВМТ по Лермонтову и Гоголю неизменно идут на большой сцене Литовского национального театра, и там же Театр Вахтангова показывал на гастролях «Евгения Онегина». Напротив, «Вишневый сад», как и другие чеховские спектакли, поставленные Туминасом в Вильнюсе, идут в компактном и уютном «кабинете» основной сцены ВМТ на проспекте Гедиминаса, 22.

Ощущение камерности чеховской сцены есть и в «Дяде Ване». А. Яцовскису удалось создать декорацию, которая превратила большую сцену Театра Вахтангова в камерную площадку, окруженную со всех сторон (как и в «Ревизоре», «Троиле и Крессиде») мистически-безграничным пространством благодаря сценографии, черноте кулис и задника и особенному, таинственному свету — лунному свету, который стал одним из «фирменных» знаков спектаклей Туминаса в Москве (художник по свету М. Шавдатуашвили).

Для оформления сцены используются огромные перегородки с обширными порталами, уходящие под колосники, поставленные на уровне вторых и третьих кулис. Передняя перегородка — темная, почти черная; задняя — серая с бежево-песочным оттенком. На перегородках видны пилястры, обрамляющие порталы,



и декоративные членения, обозначающие множество комнат, сделанные с помощью рельефно проявленного каркаса конструкции — стоек и балок. Система перегородок создает впечатление гигантского сооружения, устремленного беспрельдно ввысь. Непомерно огромная, таинственная усадьба (со слов профессора Серебрякова мы знаем, что в ней 26 комнат, и он сравнивает ее с лабиринтом), служит метафорой когда-то величественной и сложной жизни, которая теперь пришла в упадок, упростилась и замолчала. Стены с открытыми порталами, ведущими в темноту — это одновременно и зримое воплощение тишины.

Перегородки явственно намекают на систему итальянской классической сцены с кулисами и падурами; пилястры, обрамляющие порталы также отсылают нас к классицизму. Яцовскис намеренно делал эти перегородки с вариациями на темы классицизма и ампира, и внимательные зрители, приглядевшись, узнали бы детали фасадов зданий из центра Москвы. Декорация была бы

полностью классической, если бы не одно обстоятельство: порталы заметно смещены относительно друг друга, так что прямая перспектива при взгляде из зрительного зала на задник не выстраивается. Портал задней перегородки сильно сдвинут влево относительно арки просцениума, а портал передней — вправо, что совершенно не допустимо в системе прямой перспективы. Через задний портал открывается вид на проступающую из темноты статую лежащего льва — символ древней тайны, знак неясного, молчаливого, но навязчивого присутствия — «третьего глаза», о котором так часто поминает Туминас. Такую статую можно вообразить в богатых усадьбах XIX в. (правый край статуи слегка «отрезан» задней перегородкой, а перед статуей свален хворост и поленья) и висящую круглую желтую лампу, очень похожую на далекую луну, светящую в темноте.

Левую часть переднего портала и правую часть заднего закрывает бутафория. Слева стоит диван, развернутый к зрителям задней стенкой, которая вся в дырах и заклеена полосками ткани крест-накрест; после антракта он будет перевернут сидением вперед. Справа поставлен массивный деревянный верстак с полками под столешницей, заставленными коробками с гвоздями и столярными инструментами: он указывает на то, что в усадьбе привыкли работать, а не отдыхать. Но сейчас его используют подчеркнуто не по назначению: верстак заменяет для персонажей спектакля и стол, и сиденье, иногда — подиум, а иногда и ложе; лишь единожды на нем колотят скамейку, и то шутки ради. В спектакле еще будет использоваться настоящий деревенский плуг на колесиках, старый и проржавевший, с лемехом и двумя длинными ручками, который тоже будут использовать не по назначению: на нем ради развлечения будут кататься герои. Довершает картину большая керосиновая лампа с массивным стеклянным абажуром, подвешенная над верстаком.

Благодаря смещению перспективы, особому асимметричному расположению перегородок и статуи льва, а также благодаря бутафории мы видим перед собой пространство, в котором нет устойчивости и уюта, в нем негде остановиться и удобно присесть. В нем надо бродить, бегать, сидеть боком и на краешке, работать, что-то безнадежно искать и уходить прочь, не найдя, чтобы снова вернуться, потому что это место притягивает таинственной силой, но не задерживает в себе. В отличие от «Горя от ума», здесь нет ощущения замкнутости фамусовского дома — хоть и абсурдного, но все же прочно выстроенного: вся сцена «Дяди Вани» продувается ветрами насквозь; усадьба открыта всем стихиям.

Яцовскис с Туминасом, по их собственному признанию, целенаправленно создавали сценическое пространство, которое никем не было бы узнано как пространство чеховских пьес. Задача авторов спектакля заключалась в том, чтобы последовательно осуществить «остраненный», «иностранный» взгляд на Чехова, развивая идеи автора и не изменяя при этом ни его тексту, ни образности, ни атмосфере. На сцене нет привычных плетеных стульев, деревянной решетчатой веранды, стола с круглой столешницей и самовара, осенних листьев: если бы перед началом спектакля мы не знали, какую пьесу будут играть, то порталы с пилястрами и статуя льва позади рядом с луной явно не навели бы нас на мысль о Чехове. В таких декорациях Чехова, действительно, не ставил никто; но когда начинается действие, мы сразу же чувствуем и их уместность, и обусловленность текстом, и — неожиданно — их способность создавать совершенно чеховское настроение пустого, осеннего дома, который силятся наполнить жизнью.

Музыка к этому спектаклю — явление в театральном мире весьма примечательное. В ноябре 2011 г. Ф. Латенас был награжден в Москве «Премией Станиславского» за музыку к драматическим спектаклям — в том числе к постановкам Някрошюса и Туминаса. В интервью с Латенасом до этой премии и после (то есть уже через 2 года после премьеры «Дяди Вани») журналисты особенно охотно вспоминали музыкальное сопровождение к чеховскому спектаклю. Сразу же после премьеры зрители, увлеченные примером сотрудничества Туминаса и Латенаса, заговорили о важности серьезной работы композитора в драме, которой не так уж часто балует нас русский театр XXI в. Кто-то припомнил опыт музыкального романтизма XIX в., когда было принято писать целые оригинальные сюиты для драматических спектаклей, а кто-то пытался сопоставить глубокий и успешный тандем режиссера и композитора с другими подобными примерами в театре (но на ум приходило разве что сотрудничество Роберта Стурра и Гии Канчели).

«Дядя Ваня» особенно ясно показал, насколько спектакли Туминаса зависят от музыкальной образности, насколько существенно для него содружество с композитором. Еще Немирович говорил о том, что старая категория «действие» более не отвечает у Чехова за сцепление эпизодов: их единство обеспечивает новая категория театра — «настроение». Настроение у Туминаса имеет самую прямую ассоциацию с музыкой; неудивительно поэтому, что музыка является и смыслопорождающим, и формообразующим началом в его режиссуре. У Туминаса надо читать смысл действия в музыке.

Спектакль начинается с главной темы сочинения Макса Бруха «Кол Нидрей» (opus 47), в которой варьируются печальные и глубокие мотивы еврейской литургии: собственно, это — покаянный плач. Произведение Бруха было написано в 1881 г. для виолончели и ансамбля струнных. Латенас специально для этого спектакля предложил в качестве солирующего инструмента трубу; соло на трубе звучит в исполнении Т. Докшицера — известнейшего музыканта, который в молодости начинал свою карьеру в составе оркестра Вахтанговского театра, а после этого достиг мирового успеха как солист. Тема плача за грехи и наказания человечества в его исполнении зазвучала протяжно и пронзительно до мурашек, наполнившись живым человеческим дыханием: она начинает и заканчивает спектакль, и звучит еще один раз в середине первого действия (в конце первого акта, по Чехову).

Главные музыкальные темы, звучащие в спектакле, взяты из струнного квартета № 2 Ф. Латенаса, написанного в 2005 г. и имеющего характерное название «Светлой памяти». Латенас, комментируя это название, говорил, что в нем есть не только траурный смысл: это — память и о живых тоже, о друзьях, о прошлом и невозвратности времени. В квартете есть драматичная тема отчаяния или рыдания, которая ложится на ритм танго; тема настороженного поиска, где быстрый бег струнных перемежается паузами; есть и периоды ритмичного пульса без выраженной мелодии. Все эти темы использованы в спектакле; Латенас специально сочинил на них несколько новых вариаций. Наконец, он использует органную музыку и хоровой напев — тихий, тревожный и сосредоточенный, причем хор звучит то в унисон, то многоголосием: под эту тему Астров будет произносить свой монолог о том, как гибнут леса и все живое на Земле в ожесточенной борьбе человека за свое собственное существование.

Доминирующие в музыке темы памяти, покаяния, метаний и напряженного поиска, внезапного замиранья в медитативном раздумии — все они указывают на особое качество пространства, в котором для Туминаса живут чеховские герои. Это — не реалистическое пространство истории: это — пространство памяти, перемешанное с фантазмагорией, где смешались сон и явь, и где перед лицом будущего происходит бесконечное выяснение, что правда, а что — всего лишь мечта или вымысел.

«Дядя Ваня» впервые с ошеломляющей ясностью показал, что время, история, прошлое, память — категории для Туминаса, как и для всех нас, фатально



сложные и страшно важные (именно так: и страшные, и важные). Сложность человеческой памяти невозможно ни упростить, ни преодолеть никакими традиционно сложившимися в театре инструментами. Поэтому классика для Туминаса — не просто золотой запас вечно хранящегося «театрального наследия», которое надо изымать размеренно, порциями, ставить аккуратно, с исторической достоверностью и по правилам, положенным автором и традицией.

Сегодня с классикой дело обстоит иначе — труднее, интереснее и трагичнее: прошлое может не только возвышать и красить, но еще — ранить и калечить. Прошлое сегодня не успокаивает, а, наоборот, тревожит; поэтому образы памяти, в которых живет классика, чаще похожи не на величественные статуи Летнего сада, а на гротескные фигурки черно-белой книжной графики гоголевских новелл, которые перелистываешь, иногда ужасаясь, а иногда и посмеиваясь. Классика — это вовсе не умиротворенный взгляд настоящего на свой былой «золотой век»; наоборот, это тревожный взгляд из прошлого на нас, будущих — взгляд гадательный, слепой, невидящий и безнадежный. И мы в ответ тоже посылаем свой взгляд назад (в связи с «Маскарадом» я определил этот взгляд как «воображаемую диахронию из будущего»), и в итоге вновь встречаемся с собственной памятью, причудливо перемешанной со странными фантазиями и снами.

ДЯДЯ ВАНЯ

Пространство сцены как пространство памяти ясно обозначено в действии. Первый раз после прогулки Серебряков, Елена Андреевна, Войницкая, Телегин и Соня появляются на сцене под пульсирующую музыку из темной глубины дальнего портала — странные и серьезные, как призраки. Персонажи, как мы уже привыкли у Туминаса, часто подолгу вглядываются через портал в зрительный зал, как бы ища для себя опоры. Благодаря нескольким монологам Астрова мы понимаем, что через эту невидимую границу они вглядываются в нас, современных, которые, по его словам, живут «через сто, через двести лет после нас» и должны бы научиться жить счастливо. Таинственная пронцаемость «четвертой стены» у Туминаса воздействует в «Дяде Ване» особенно пронзительно. В этом спектакле раскрывается прием, который Туминас в разговоре со мною смущенно назвал своим «штампом»: герои в отчаянье выбегают из глубины на авансцену, как будто бы стараясь пробить невидимую грань, вырваться наружу, но у них ничего не получается, и они пробуют это снова и снова. Так Соня, вообразив, что



ее возлюбленный Астров больше никогда не приедет в ее усадьбу, с разбегу наталкивается несколько раз на «четвертую стену» в слезах, пока Работник не ловит ее на руки и не уносит прочь. Перед финальной сценой все участники действия, провожая Серебрякова с Еленой Андреевной, выстраиваются на несколько мгновений как будто бы для коллективной фотографии, глядя в зал, и лишь затем расходятся: еще один образ памяти.

Туминас в работе над текстом сделал минимум сокращений⁴⁰; но при этом внимательно пересмотрел практически все мизансцены и все ремарки, предложенные Чеховым в тексте драмы, переосмыслил и изменил многие знаки внешних событий, также опознаваемые в русском театре как «чеховские»⁴¹.

Прежде всего он совершенно убрал чаепитие, в высшей степени характерное для русских чеховских спектаклей. Чай здесь подают лишь единожды — когда профессор Серебряков возвращается с прогулки: Марина ставит поднос со множеством стаканов в подстаканниках, но профессор и здесь отказывается от чая и просит подать его к себе в кабинет. У Туминаса в «Дяде Ване» чай не пьют, а выплескивают. После ухода профессора Вафля затеял свою игру: прихлебнув ложечкой чай из стакана, он выкидывал ее за спину, и так сделал трижды, пока дядя Ваня его не прервал и не собрал брошенные ложки в карман. Позднее Вафля еще раз, войдя в раж и эмоционально выкрикивая, будет выплескивать чай из стаканов через плечо, пока дядя Ваня ему не скажет: «Заткни фонтан, Вафля». Когда почти нигде нет чая, особенно иронично звучит постоянная приговорка Войницкого: «Мапан, пейте чай».

Точно так же у Туминаса в спектакле нет привычных чеховедам усадебных качелей, игры Вафли на гитаре (у Чехова гитара то и дело появляется в ремарках)⁴². Он радикально переосмыслил образность действия, сохранив связь с чеховскими идеями и развив их в неожиданном направлении — то материализуя метафоры, то сгущая странность героев и ситуаций, а то дополняя чеховские ремарки, изменяя или даже полемизируя с ними.

Так, по словам дяди Вани, Елена Андреевна «ходит и от лени шатается»; и действительно, в спектакле Туминаса она буквально шатается, потому что часто ходит с обручем и то и дело его вращает. Про

40 —
См. Приложение 3.

41 —
Впервые все это было сделано последовательно и осмысленно в вильнюсском «Вишневом саде» (1990).

42 —
В «Вишневом саде» у Туминаса Епиходов тоже ни разу не играет на гитаре.

Серебрякова тот же дядя Ваня говорит: «шагает, как полубог»; и действительно, В. Симонов создал для профессора невероятно величественный шаг, на который невозможно смотреть без улыбки. Старая мать дяди Вани, по его же собственным словам, «лепечет про женскую эмансипацию»; и Войницкая имеет соответствующий вид — короткое каре крашенных черных волос и очки с синими стеклами. Во втором действии перед своим монологом о продаже имения профессор говорит, применяя неловкий образ: «Повесьте уши на гвоздь внимания»; и с этими словами он раздраженно заколачивает огромный гвоздь в верстак, да так крепко, что на него потом даже будут опираться локтем.

В середине первого действия (начало второго акта, по Чехову) к профессору Серебрякову, страдающему ночью от боли в ноге (то ли притворно, то ли по настоящему), после Сони и Войницкого, по тексту, заходит Марина, чтобы его утешить; на это профессор говорит: «Все не спят, изнемогают, один только я блаженствую». Эта фраза дала повод Туминасу переосмыслить всю мизансцену и выстроить очень эффектный эпизод. На сцену, где на ковре сидит один профессор в длинной белой ночной сорочке, выходят вместе с Мариной и Войницкая, и Вафля, и Работник. Собираются, действительно, «все» домочадцы, они окружают ковер с сидящим профессором со свечками, мизансценически оправдывая слова профессора. Здесь при свете свечей Марина, старчески резковато и неловко двигаясь, будет делать Серебрякову массаж, вправлять руки и спину, жалея его и приговаривая слова утешения под энергичный ритм собственных пинков, тычков и надавливаний.

В середине первого действия Туминас радикально переосмысливает вроде бы рядовой эпизод. По Чехову, старая Марина кличет кур «цып-цып-цып», а Вафля наигрывает на гитаре; тут после равнодушных слов Елены Андреевны: «А хорошая сегодня погода... Не жарко» — дядя Ваня спокойно отвечает: «В такую погоду хорошо повеситься». Далее у Чехова по тексту помещена ремарка: «Телегин настраивает гитару. Марина ходит около дома и кличет кур», после которой следует короткий диалог Сони и Марины о заходивших недавно мужиках.

У Туминаса Марина молчит, а после слов дяди Вани «В такую погоду хорошо повеситься» без паузы, не дав зрителям даже усмехнуться, вдруг страшно грохочет гром, так что, кажется, трясется вся сцена, видны всполохи, как при начинающейся грозе, звучит громкая тревожная музыка; доктор закрывает голову плащом, Марина и Работник начинают метаться, и видно, как они ловят высоко

в воздухе разлетающихся в панике кур. Вместо рядового эпизода тягучей деревенской жизни, Туминас создает на сцене настоящее потрясение, короткую фантазмагорию, показывая, что прямо внутри этого большого и пустого дома живет катастрофа, которая вот-вот заявит о себе в виде стихии. Этим решением Туминас поставил акцент на словах дяди Вани, переведя их из обычного разряда злой иронии (так их трактуют почти всегда) — в трагическое предчувствие-призывание смерти, которая как будто бы сразу с готовностью отозвалась страшной грозой.

Конечно же, гроза — это не выдумка Туминаса: по Чехову, гроза идет в «Дяде Ване» всю ночь. Туминас таким образом делает стихию в спектакле не просто звуковым сопровождением (в других спектаклях она лишь грохочет где-то вдали, и мы подолгу слышим шуршание дождя), а действующим лицом, потрясающим до основания и дом, и всех персонажей, как это бывает обычно не в чеховских, а в шекспировских постановках. Вторжение шекспировской стихийности, короткое и мистическое — не более, чем усиление чеховской мысли, глубоко прочувствованной режиссером. В ночной сцене, когда к Елене Андреевне, Серебрякову и Соне выходит Войницкий, в ремарке Чехова указана «молния»; но у Туминаса ни молнии, ни грома более не будет.

В конце первого действия (второго акта, по Чехову), Елена Андреевна после примирения с Соней хочет играть на пианино и посылает Соню спросить у Серебрякова, не будет ли раздражать его музыка. Ожидая ее, Елена Андреевна выглядывает через окно в сад, где стучит сторож, и просит его не стучать, потому что «барин нездоров». Соня через некоторое время возвращается и говорит «Нельзя». Обычно после этих слов сразу дают занавес: музыка так и не прозвучала, разочарованные женщины идут спать.

Туминас вновь переосмысливает концовку акта с помощью коллективной пантомимы. По уходе Сони Работник выкатывает старое пианино, покрытое толстым слоем пыли (точно такое же используется у Туминаса в «Маскараде», только покрытое снегом и очевидно бутафорское) и ставит два стула. Выбегает Соня и кричит: «Нельзя!» И вдруг начинает звучать рыдающее танго из струнного квартета Латинаса; Елена Андреевна отчаянно-решительно берет Соню за руку, чуть не силой усаживает за пианино, они сдувают пыль с крышки, открывают ее и начинают «играть»: редко и ритмично ударяют по клавишам с размаху четырьмя руками одновременно и каждый раз после удара оглядываются через плечо на зрителей с серьезными лицами — то ли хотят убедиться, что Серебряков слышит, как они

нарушают запрет, то ли глядят через рампу «в будущее поколение». Мы не понимаем, имитируют ли они игру или играют по-настоящему. Под эту музыку выходит дядя Ваня с Работником, стуча в ночные колотушки: они тоже поднимают страшный шум, от которого не заснет Серебряков. В довершение всего на заднем плане медленно, в обнимку с татап, будет расхаживать профессор, неспешно обсуждая, как видно, очередную «брошюру» или статью: «подвиги» домочадцев, вроде бы направленные против него, он не замечает. Только теперь дадут занавес.

Когда все домочадцы собираются, чтобы послушать речь Серебрякова, тот, в роскошном фраке с галстуком, вначале рисуется и делает вид, что он негодует, «где все»: «Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдешь. Пригласите сюда Марью Васильевну и Елену Андреевну!» На это, по Чехову, Елена Андреевна скажет: «Я здесь», а Марья Васильевна войдет через несколько реплик. У Туминаса



Елена Андреевна настолько потрясена предыдущей сценой с Астровым и Войничким, что все время молчит, а Марья Васильевна и вовсе вышла с профессором под руку сразу же: он настолько упоен своей игрой, что даже ее не замечает, и после слов «пригласите сюда Марью Васильевну», та, держась за его локоть, делает шаг, влюбленно смотрит ему в лицо — мол, «я здесь».

Во время самой этой речи на первом же выпадѣ против профессора дядя Ваня выскакивает к нему с белыми розами в руках: эти розы он так и не подарил Елене Андреевне в предыдущем эпизоде, застав ее в объѣзьях Астрова. Выйдя, чтобы возразить, он все еще держит розы и, приблизившись, невольно сует их профессору, а тот серьезно и прочувствованно говорит ему «спасибо».

Ближе к финалу в последнем разговоре Войничкого с Астровым дядя Ваня просит у доктора: «Дай мне чего-нибудь... (Показывая на сердце.) Жжет здесь». Астров прикрикивает: «Перестань!» Обычно в чеховских спектаклях после этой фразы Астров ничего не «дает», но, через секунду, смягчившись, произносит свой знаменитый монолог «Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас...» У Туминаса Астров все-таки делает дяде Ване укол в руку с успокоительным и произносит свой монолог, подготавливая и вводя инъекцию; на словах о людях будущего, которые «... найдут средство, как быть счастливыми», он лукаво поглядывает на зрителей, намеренно создавая двусмысленность: то ли он имеет в виду усовершенствованное успокоительное, то ли — просто не верит, что счастьем можно научиться. Потом у «успокоенного» дяди Вани доктор отберет баночку с морфием, а дядя Ваня покорно «доживет» с минимумом реплик до финальной сцены.

Ближе к концу второго действия (начало четвертого акта, по тексту) перед отъездом Серебрякова с женой Марина с Телегиным, по Чехову, мотают чулочную шерсть. У Туминаса Марина поспешно завершает вязать большие, цветные шерстяные носки, которые при прощании она засунет в цилиндр профессора, а тот, попрощавшись и уходя, вышвырнет их, высоко подбросив, за спину; Марина подберет и вручит их в итоге Астрову. Снова получилась маленькая история равнодушного уважения и в то же время игнорирования беспомощной старухи, преданной дому: из проходного эпизода в спектакле у Туминаса проглянула целая судьба человека.

Таких маленьких режиссерских «вольностей» относительно чеховского текста, маленьких вплетенных историй, побочных рассказов — ироничных, трогательных

и глубоких, часто крайне серьезных и никогда не противоречащих духу Чехова — в спектакле довольно много; все невозможно пересказать. Они сплетаются в новый «лес» чеховских мотивов; на такое режиссерское прочтение артисты отзываются своей импровизацией, добавляя красок и расставляя новые акценты. Чеховский текст в Вахтанговском снова засветился глубоким юмором и открылся в вертикальном измерении, соединившись с актерскими дарованиями вахтанговской труппы: артисты внимательно и глубоко работали здесь над живым физическим самочувствием, полностью реализовав мысль Немировича о том, что физическое самочувствие есть наилучший способ борьбы со штампами. Благодаря артистам мы получили незаштампованный спектакль, чего, согласимся, весьма трудно добиться, имея за спиной столь почтенную русскую традицию постановки чеховских пьес.

Дядя Ваня при выходе, забавляясь, изображает, как Елена Андреевна за кулисами вращает обруч. Когда Серебряков в неказистом поединке против дяди Вани перед выстрелом из пистолета его душит, дядя Ваня, только оторвавшись, говорит свою знаменитую фразу «Пропала жизнь» смешным фальцетом из-за сдавленного горла, так что глубокая горечь и одновременно беспомощность этого умного и слабого человека смешиваются и рождают клоунский облик, очень подходящий этому герою. Когда профессор, шутя неловко, как всегда, начинает свою речь перед домочадцами со слов «Я пригласил вас, господа, чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор» — и сам после этого величественно смеется, подав вперед подбородок и показывая белые зубы, Войницкая просто заходит от восторга в громком, заливиستم смехе; профессор некоторое время безуспешно пытается ее успокоить и даже — величественно, как обычно — берет ее голову руками и с легким раздражением смешно качает вправо-влево, будто бы желая разбудить, а в итоге оставляет ей дяди Ванины цветы.

Во время своей речи Серебряков томно произносит слова «моя жизнь кончена» как «моа жизнь кончена», и после того решительно уходит за кулисы; кто-то явно подумал, что профессор ушел повеситься, но он возвращается со стаканом воды, из которого картинно прихлебывает, ставит своей огромной рукой на верстак и продолжает расхаживать. Когда дядя Ваня готовится стрелять в Серебрякова, того вначале заслоняет своей грудью Елена Андреевна, но профессор ее отодвигает, уверенный, что дядя Ваня не выстрелит; затем его неожиданно заслоняет собою татап, которую тоже отодвигают (дядя Ваня при этом говорит, как обычно,

«тапап, пейте чай»); раздвинув всех, Серебряков расстегивает фрак, и, далеко выпятив грудь вперед, выставляет напоказ орден, прикрепленный на жилете; когда дядя Ваня все-таки стреляет и промахивается, Серебряков настолько не смеет от неожиданности, что некоторое время не может двинуться, но потом возвращается к своей властной манере поведения.

В предыдущих спектаклях Туминаса по русской классике пантомимических сцен было больше, и они были длиннее, чем в «Дяде Ване»; в чеховском спектакле Туминас нашел весьма удачный — я бы даже сказал, эталонный — баланс между пантомимой и драматической игрой. В этом сочетании сказывается и современный стиль, и смысл истории не затушевывается, а раскрывается ясно и подробно, так что слова дополняют пластическую образность, и наоборот.

Один из выразительных вещественных символов спектакля, который первоначально используют в пантомиме — задымленный осколок стекла, через который Войницкий и Соня смотрят на солнце. Впервые он появляется в середине первого действия (между первым и вторым актами чеховского текста) — после того, как Елена Андреевна ответит на ухаживания дяди Вани словами «Это мучительно» и уйдет прочь. Дядя Ваня извлечет стекло с полки верстака, подожжет маленькую керосиновую лампу-коптилку; Соня будет держать лампу, а дядя Ваня — водить этим осколком над коптящим огнем. Закоптив стекло, они встанут рядом и будут смотреть через него на солнце под музыку Макса Бруха: «солнце» в спектакле — прожектор, посылающий луч с левого верхнего края. Взгляд на солнце в этом лунном мире без счастья и почти без надежды — выразительный символ, внимательно разработанный режиссером и артистами. На солнце глядят у Туминаса только трое: Соня с Войницким — в описанной только что сцене; один Войницкий — в середине пьесы в разговоре об умершей сестре, и в финале; и Астров — в разговоре с Соней ночью после пьянки с дядей Ваней (середина второго акта, по тексту Чехова), когда он думает о своем восхищении Еленой Андреевной: «... Но ведь это не любовь, не привязанность...».

Финальная сцена после отъезда Астрова тоже включает себя пантомиму Сони и дяди Вани; этой пантомимой заканчивается спектакль, и, кажется, именно она вызвала у зрителей наибольшее число заинтересованных толкований.

Астров, увешанный чемоданами, медленно отходит, пятясь к темному заднику, иногда останавливаясь, чтобы издать тоскливый вой собаки, и наконец скрывается в темноте; одновременно через сцену гордо проходит Вафля, вращая



на руке обруч Елены Андреевны; чуть поодаль спит на стуле Марина, привалившись к стенке — гротескная фигура, сросшаяся с усадьбой, подобно Фирсу в «Вишневом саде». Верстак завален папками и бумагами; дядя Ваня бессильно сидит на стуле, отвернувшись от верстака, а Соня взобралась прямо на верстак, чтобы удобней было листать папки в высоких стопках. Дядя Ваня берет закопченное стекло, направляет на «солнце», а потом, опуская его, говорит, не глядя в бумаги, будто бы прочитав надписи на своем солнце:

«2-го февраля масла постного 20 фунтов... 16-го февраля опять масла постного 20 фунтов... Дитя мое, как мне тяжело! О, если б ты знала, как мне тяжело!»

Его вялое тело излучает крайнюю безысходность, у него даже нет сил, чтобы поднять руку, он откладывает стекло и закрывает глаза. Соня поднимается во весь рост на верстаке и произносит свой пронзительный монолог, который в редакции Туминаса заканчивается восклицанием «Я верую! Верую!». Бесконечно долгие аккорды органа сменяет главная тема из «Кола Нидрея» Макса Бруха; Соня выводит молчаливого, равнодушного и послушного, как куклу, дядю Ваню на середину авансцены. Она то и дело оглядывается на зрителей через портал, как будто примеривая, какая человеческая фигура более всего подойдет для будущего; она ставит дяде Ване руки для вальса, становится с ним в пару и делает два медленных поворота в танце, причем руку дяди Вани держит в воздухе за большой палец, как у марионетки. Затем она поворачивает его лицом к «солнцу», к «будущему поколению», снимает с него очки, надевает на себя, открывает пальцами дяде Вани глаза, которые смотрят удивленно, и так же пальцами растягивает ему рот в улыбке. Сделав, как из пластилина, глуповато-восторженное лицо, обращенное к солнцу, Соня медленно отходит обратно к столу, а дядя Ваня с этими удивленно-восторженными глазами и страшноватой кукольной улыбкой на лице начинает пятиться на прямых ногах, как герои Чаплина, удаляясь от рампы к заднику. В самом конце пути он скрывается во тьме и на месте его исчезновения на несколько секунд перед финальным затемнением вырывается луч света в дымке — уже не лунного, синевато-белого, а солнечного, теплого и искристого.

С. Маковецкий признавался, что он очень любит эту финальную сцену: в ней так непросто передать счастливый взгляд человека, который никогда не был счастливым, но покорно превратился под пальцами плачущей Сони в куклу, улыбающуюся перед лицом будущего — того самого будущего, когда «мы увидим все небо в алмазах... как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии».

Особенная страсть зрителей к толкованию финала «Дяди Вани» вызвана тем, что практически на каждом спектакле зал ощущал глубокую символичность этого взгляда Войницкого из прошлого в будущее: это — символ современной надежды, не величественной, а изломанной, неказистой и шутовской, вымученной, но — надежды, которая оказалась возвышена в спектакле Туминаса до религиозного звучания, точно так же как будущее в воображении Сони слилось с образом Рая, а жизнь — со скорбным путем Адама и Евы от грехопадения до Страшного суда.

Некоторые зрители, размышляя об этой последней сцене, вспоминали укол Астрова, ранее сделанный в руку дяде Ване, и, глядя на его бессмысленно-радостное лицо, утверждали, что в шприце был морфий, а дядя Ваня и Астров — видимо, морфинисты, и тем обусловлена их болезненная привязанность друг к другу как хранителям страшной взаимной тайны. (В таком случае особенно иронично звучит фраза Астрова во время инъекции: «У нас с тобою только одна надежда есть. Надежда, что когда мы будем почивать в своих гробах, то нас посетят видения, быть может, даже приятные».) Морфинизм эпохи декаданса и символизма — весьма влиятельное и глубоко трагическое культурное явление, сказавшееся на искусстве всей Европы; о нем конечно же хорошо знал и писал Чехов (например, в рассказе «Припадок»), а — после него — Булгаков, и одновременно с ними многие европейские авторы. Во времена Чехова выбор успокоительного был невелик: бромистый калий или морфий — и то, и другое вызывает физическое привыкание. Но в этом спектакле разгадка последней улыбки дяди Вани через морфий была бы слишком прямолинейна и проста.

Туминас понимал, что шприц с успокоительным непременно будет воспринят зрителями как один из элементов, укладывающихся в общую мозаику «плывущего», задурманенного мира «Дяди Вани», который проявляется то в повышенной нервозности, то в чрезмерной восторженности персонажей — а то и в немотивированной странности и резкости их поведения. Но чеховский текст и общее сценическое решение спектакля у Туминаса едва ли дают основания для того, чтобы сделать морфинизм смыслообразующим мотивом. Особенность жизни чеховских персонажей как раз и заключается в том, что их мысли достигают крайней смелости и самых последних духовных пределов без всяких «стимуляторов»: другое дело, что даже смелые мысли почти никогда не переходят у них в решительные поступки — а если переходят, то это заканчивается весьма нелепо, каким были два неудачных выстрела дяди Вани в Серебрякова.

В основу актерского существования в этом спектакле Туминас положил чеховскую идею. Дядя Ваня в ночной сцене с Еленой Андреевной сказал: «Когда нет настоящей жизни, живут миражами». Реалистическая литература XIX в. приучила нас, что жизнь, зажатая между грустным повседневным опытом и привлекательными фантазиями, либо стремится к бегству в воображаемый мир, либо, наоборот, к совершенному отказу от ложного прекраснотушия и погружению в бытовой скепсис со злой иронией (часто даже смешной). Артисты не «стиснули» себя между миражом и бытом, а наоборот, широко раздвинули эти пределы и весьма разнообразно освоили открывшееся игровое поле, в котором жизнь и мираж вступают в сложные отношения: притворство, самотеатрализация, заигрывание, нелепое воплощение мечты, упрямая надежда на лучшее и пр.

Туминас направлял артистов, предлагая пластический рисунок ролей. Артисты рассказывали мне, как на репетициях режиссер ставил акцент на точности пластического рисунка, а не на привычном для русской школы подробном анализе жизненной мотивации персонажей. Все роли в спектакле многоплановы, имеют не по одному, а по несколько подтекстов; большинство сцен были переосмыслены Туминасом вразрез с русской чеховской традицией, снабжены множеством «побочных партий»; поэтому главный вопрос состоял в том, как сделать узнаваемым, но и не тривиальным проявление столь сложно устроенной игровой стихии. Туминас выказывал огромное терпение, подсказывая и просто ожидая, когда артист овладеет своим рисунком, скорректирует и дополнит его для себя, чтобы довести до органичного физического самочувствия.

Большая часть пластической партитуры была создана Туминасом через актерско-режиссерскую импровизацию и сочинена прямо на репетициях вместе с артистами. Сочинять схемы развития мизансцен и рисунок роли во время репетиций Туминас умеет блестяще: его воображение, парадоксальная фантазия и чувство юмора, готовность отзываться на предложения артистов, его собственная чисто актерская взрывная моторика и мастерство режиссерского показа проявились вполне. В итоге родилось сложно устроенное и очень цельное действие.

Режиссер и артисты в «Дяде Ване» показали, что широкое игровое поле между примитивным бытом и полетом фантазии — совершенно чеховское по природе, и в то же время оно служит источником современной игровой стилистики, в которой есть и фантазмагория, и гротеск, и юмор на грани абсурда. Я бы назвал эту стилистику «интеллигентским маньеризмом», понимая под «маньеризмом»



неразличимость жизни и игры, а под словом «интеллигентский» — сочетание ума и пронизательности, склонность к поиску смысла жизни и одновременно нерешительность, богатство знаний в сочетании с духовной опустошенностью и, как следствие — отсутствие героики (несмотря на то, что большинство героев спектакля происходят из аристократических семей). Спектакль ваханговцев напомнил зрителям, что чеховское обыкновение располагать своих персонажей между двумя противоречащими крайностями — бытом и мечтой — составляет одну из мировоззренческих основ современного игрового театра.



Туминас предложил для своих героев игру не в развенчанную и опустошенную аристократию: он изменил вектор их духовных поисков на противоположный. Актеры вначале глубоко прочувствовали опустошенность своих героев, а затем наполнили их чудачествами, мнимостями, мечтаниями, через которые они стали искать сиюминутную осмысленность бытия без взгляда на далекую цель. Его персонажи ежеминутно играют в миражи, только эта игра гораздо смелее и прямолинейнее, чем позволялось в чеховскую эпоху или в большинстве русских интерпретаций Чехова до Туминаса. Герои у него глубоко чувствуют, но еще больше — самозабвенно играют в свои чувства. Благодаря собственным миражам, а еще — глубокой привычке друг к другу — персонажи почти не слушают собеседника, или слышат ровно настолько, насколько это позволяет им их воображаемый мир; поэтому они редко смотрят друг другу в лицо, слушающие заняты своими мыслями или просто глядят на зрителей в упор.

Телегин, или «Вафля» (Ю. Красков) — человек, от которого сбежала жена на следующий же день после свадьбы — сбежала к «любимому человеку»; всю свою жизнь он поддерживает деньгами ее саму и ее детей, прижитых от другого. Артист показал и внутреннее достоинство, и слабость, и крайнее несчастье, от которого он впадает в крикливое причитание — но и всегдашнюю готовность к жизни. Если следовать логике Туминаса и, предположительно, Чехова, такому персонажу только и остается, что красить каждое унылое мгновение своего существования какими-нибудь «фортелями», чтобы, играя, наполнять свою жизнь смыслом. Вот он выплескивает за спину чай и выбрасывает чайные ложечки или расхаживает в цилиндре, с тростью, являя собою почти точную копию Чаплина; а вот он — молчаливый и преданный спутник Астрова в ночной пьянке, и они вместе колотят непрочную скамейку, а затем, сев на нее, падают на пол. Он настолько готов к эксцентрике, что подставляет рот, чтобы Астров с воплем сыпал бы в него свои порошки, а он кашлем вздувал бы белое облако. Именно Телегин завершает сцену фантазмагии с грозой и разлетевшимися курицами: он странно изгибается в танце под тревожный бег струнных из квартета Латинаса; «убедившись», что музыка кончилась, он горделиво уходит, размашисто двигая тростью. В его роли пространство исторической памяти осуществилось через образы черно-белого кино и фантазмагии. Телегин чаще других персонажей неподвижно, пристально и подолгу вглядывается через портал в зрители. Его взгляд, похоже, не направлен в будущее, как у Астрова. Встретившись с его глазами (такие взгляды есть во многих спектаклях Туминаса), зрители испытывают странное чувство сомнения в собственном статусе реальности. непонятно, кто на кого больше смотрит: вдруг, это он зритель, а мы, сидящие в зале, для него — актеры.

Марина (Г. Коновалова) — слегка выжившая из ума старая служанка, когда-то бывшая или воображающая себя актрисой. Актриса — ее мираж, в который она упоенно играет: волосы у нее всегда убраны, лицо подкрашено, платье явно не рабочее. При открытии занавеса Марина сидит, глядя в настольное зеркало, поставленное на верстаке, и обильно пудрится, окружая себя целым облаком. При первом разговоре с Астровым она ведет себя так, как будто каждую его фразу — в общем, простую и житейскую — она погружает в сюжет собственной театральной игры, и потому реагирует с картинным смехом, улыбками, позерскими поворотами головы и пританцовывающими выходами на зрителя.

Туминас переосмыслил ночную сцену Марины и Серебрякова. Обычно старая няня предстает здесь как тихая, деревенская «божья старушка», вóвремя напоминающая о Боге, а ночью высказывающая глубокую жалость к Серебрякову; эта жалость в конце концов действительно успокаивает его и заставляет забыть о боли. У Туминаса в описанной выше сцене Марина — «бывшая актриса» — физически активно взаимодействует с Серебряковым, и ее старческая, угловатая лихость движений добавляет невероятной энергии этому эпизоду. На словах: «Старые, что малые, хочется, чтоб пожалел кто, а старых-то никому не жалко» — Чехов ставит ремарку: «Целует Серебрякова в плечо». У Туминаса она не целует, а вправляет ему плечевой сустав, затем спину, затем уверенно давит на позвонки,

сядаясь прямо задом профессору на спину и наклонив его лицом в колени, а то — садясь прямо на грудь с веселой бесцеремонностью, прежде уложив его, послушного, лицом вверх. В финале Марина — спящий «свидетель» и монолога Сони, и финальной пантомимы Войницкого: она — привидение этой усадьбы, воплощение ушедшего прошлого, неведомо каким образом оказавшаяся здесь тень старого театра.

Войницкая (Л. Максакова) живет другим миражом: она воображает себя прогрессивной интеллектуалкой и суфражисткой, утонченным ценителем искусств и наук, поэтому ходит в обнимку с портфелем и, сидя за столом, конспектирует книги; слово «брошюра» она произносит с утрированно-французским «ю». Ее последняя роль в жизни — быть музой и почитательницей профессора, доверяющей ему во всем без исключения, восхищающейся каждым его неловким высказыванием, как гениальным афоризмом. Она страстно отдается этой роли, со старомодным изяществом выражая ему свое



обожание и с неподдельной тревогой и разочарованием реагируя на выпады ее сына против Серебрякова. Ее самая непосредственная реакция на главный монолог в жизни дяди Вани выражена истошным воплем — «Слушайся Александра!».

Серебряков (В. Симонов) — профессор, величественно играющий в профессора, человека искусства — и, главное, бесконечно наслаждающийся этой игрой. Артисту необходимо было изрядное чувство юмора, глубокое чувство игровой стихии и недюжинное воображение, чтобы воплотить этого персонажа — трогательного и тревожащего своей небываемой самовлюбленностью. Он, по словам дяди Вани, «двадцать пять лет читает и пишет об искусстве», «имеет успех у женщин», «шагает, как полубог». Все это показано в действии во многих деталях. Привычные русскому зрителю душевные качества Серебрякова — желчность и капризность, самолюбие и ревнивое бессилие — у Туминаса имеют игровую природу: профессор капризен и в то же время играет капризного, ревнив — и играет в ревность; эта игра выдает несомненно умного и увлекающегося, но неглубокого человека, который сумел наполнить свою жизнь наибольшим количеством миражей, да еще и увлек ими окружающих.

Сцена ночных капризов Серебрякова перед Еленой Андреевной (второй акт, по Чехову) особенно показательна. Серебряков неожиданно появляется в длинном белом балахоне, выглядывая из-за спинки дивана, как Петрушка в балаганчике (еще раз привычный у Туминаса образ человека-куклы), спрашивая громко и с деланным испугом: «Кто здесь?» Затем он выходит к Елене Андреевне (А. Дубровская), расслабленно стоящей на ковре в шелковом ночном халате, с длинными, распущенными, завитыми волосами, и начинает произносить свой монолог «Проклятая, отвратительная старость» — но не плача, а по-балаганному играя плачущего и пританцовывающего паяца. Слова о старости он произносит, утрированно хромая, задрав полы ночной сорочки до бедер. Фразу «Следить



за успехами других, бояться смерти... Не могу!» — он произносит на бегу, скачками, вновь задрав до бедер сорочку и выкидывая на каждом скачке ногу вперед; на словах «Я всех замучил, конечно» — он стоит в уморительной позе комического злодея, гипнотизируя зал взглядом вампира.

В этой игре с эротическим смыслом участвует Елена Андреевна. Она притворно ужасается, чуть не падая в обморок, когда между псевдо-трагическими причитаниями профессора он, повернувшись спиной к залу, вдруг высоко задирает балахон, оголяясь для нее до пояса. У Чехова реплика Елены Андреевны: «Невыносимо! Скажи, что ты хочешь от меня!» — сопровождается ремаркой: «Сквозь слезы». У Туминаса эту реплику она произносит с грудным подвыванием, увлеченная эротической игрой господства-подчинения: она ползет на коленях, задрав высоко голову, а Серебряков, намотав на руку ее волосы, делает вид, что скачет на ней, как на кобылке, а затем поднимает ее и прижимает грудь к арке просцениума с самым недвусмысленным намерением. Когда разговор между ними кончается, и они оба ложатся рядом на ковер, мы понимаем: изобретательная прелюдия окончена, и сейчас начнется страстная любовная сцена — но тут входит Соня с упреками профессору насчет вызова доктора Астрова. Неудивительно, что они оба быстро садятся, страшно разочарованная Елена Андреевна некоторое время безучастно сидит на ковре, даже не убирая с лица длинную





прядь, а потом отходит в сторону; а разочарованный профессор будет встречать и Сонин, и все последующие ночные визиты с плаксивыми интонациями в речи, пока Марина не сделает ему в конце этого эпизода чувствительный массаж. Знаменитая реплика Марины: «Старые, что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко» — звучит весьма иронично после эротических «подвигов» профессора, да еще когда у самого профессора от слов няни на лице проступает явная жалость к самому себе до слез.

Сцена заключительной речи Серебрякова насчет его планов о продаже усадьбы и оппонирования ему дяди Вани вновь решена Туминасом в непривычной для чеховской традиции игровой манере. Все герои сидят на стульях, выстроенных в ряд параллельно рампе, развернувшись лицом к зрителям и пристально глядя в зал; Астров вдаль, у перегородки, на своем стуле. Профессор во фраке степенно расхаживает, «как бог», на авансцене между зрителями и персонажами, крася речь певучими интонациями, делая паузы и безбожно рисуясь, будто бы припоминая то счастливое время, когда он читал лекции об искусстве в Московском университете, купаясь во взглядах влюбленных в него студенток, видящих в нем не человека, а античное божество.

После нескольких выпадов дяди Вани против него они двое перемещаются на диван, причем профессор в разговоре только и делает, кажется, что следит, чтобы дядя Ваня не измял полу его фрака и не дышал ему в лицо перегаром. Дядя Ваня, бросив в лицо Серебрякову жестокие обвинения, через секунду бросается на него сам с плаксивыми влюбленными объятьями, под стать своей старой маман, а профессор по-интеллигентски неловко отталкивает его, отпихивается даже ногами, задирая брюки выше носков, негодуя, краснея от натуги и лохматясь, как человек, патологически не умеющий драться. Туминас выстраивает эту сцену так, что даже зритель, точно знающий монолог Серебрякова и последующие сцены, настолько ошеломлен богатым событийным рядом этой и последующих эпизодов, что впитывает каждое звучащее слово; перед ним вновь, в который раз выстраивается во всей глубине история о том, как «непрактический» человек, многолетний обожаемый иждивенец всей семьи Войницких чуть не погубил жизни нескольких людей своей безответственной мечтой о том, чтобы все распродать и купить «уютный домик в Финляндии».

Прощаясь со всеми перед отъездом, профессор настолько сентиментально и любвеобильно «обегаёт» сцену под драматичную музыку, лаская буквально всех и вся на своем пути, что диву даешься: всего полчаса назад был выстрел, который мог его убить. Туминас придумал символичное движение на знаменитые заключительные слова Серебрякова «Надо дело делать, господа!»; говоря так, профессор неожиданно подпрыгивает в водевильном прыжке с разножкой голеньями — он несколько раз повторяет эту фразу с прыжком, и все, кто его окружают, тоже начинают в такт ему прыгать. Их «делом» по-прежнему остается игра; только после отъезда Серебрякова и его молодой жены усадьбу навсегда покидает всякая тень веселости: при гостях и Астров, и Войницкий, и Вафля носили белые рубашки, а Соня — выходное платье; больше этого не будет.

Образ молодой жены Серебрякова всегда двоился между ее собственным определением себя самой «я застенчива» и словами Астрова «хищница милая». У Юргена Гоша Елена Андреевна (Констанце Беккер) — определено и последовательно «застенчивая». В «Дяде Ване» Л. Додина (Малый драматический театр, 2006 г.) Ксения Раппопорт играла девушку в поступках застенчивую, а в чувствах и мыслях — «хищницу милую». В спектакле Туминаса Елена Андреевна (Анна Дубровская) — явно «хищница», которой нужны «жертвы»: безупречная красавица лицом и фигурой, грациозная и полная сил молодая женщина с очаровательными

грудными нотками в голосе, огромными глазами, глядящими на мир с оттенком равнодушного оценивания. Каждый новый выход она совершает в новом одеянии. Она скучает и вместе с тем томно и соблазнительно играет в скуку; она сильна в своих притязаниях и сама привыкла быть сильной: в ночной сцене с Соней, требуя от Сони искренности, она прижимает ее к верстаку с напором, прямо по-мужски. Выйдя после прогулки, она укладывается посередине площадки, будто бы загорая и равнодушно наблюдая, как все ею любят. В ночной сцене она выходит к Соне, соблазнительно двигая бедрами: даже в пустоте, без соглядатаев она играет роковую женщину.

Туминас в беседе назвал Елену Андреевну «красавицей, которую может разбудить только поцелуй». В спектакле есть один несостоявшийся поцелуй любви — Войницкого, и еще один, который действительно ее «будит»: поцелуй Астрова. Обе эти сцены, решенные весьма неожиданно для чеховской эстетики, вызвали много толков из-за непривычной открытости проявления чувств.

В ночной сцене дядя Ваня выходит, уже подвыпив, да еще прихлебывая из бутылочки. Алкоголь придал ему смелости, и — первый и последний раз в жизни — он решается завоевать любимую женщину, делая это, как всегда, крайне неловко. Во время его любовного признания Елена Андреевна, едва отошедшая от несостоявшейся любовной ночи с мужем — профессором Серебряковым, укладывается на диван. Вся она заслонена высокой спинкой дивана, видны только ее ступни. Войницкий подсаживается и начинает их гладить, снимает туфли, а дальше — движется рукой по ноге все выше и выше, чего мы тоже не видим из-за диванной спинки; но Елена Андреевна несколько раз отбрасывает его руку. Затем Войницкий, отступив и сняв ботинки (снятые ботинки для него — символ свободы), набывчив шею и направив плечи вперед, устремляется на диван с твердым намерением «взять» эту крепость; но вновь получает от ворот поворот. Последняя попытка овладеть красавицей — самая нелепая. Распустив ремень и на ходу расстегивая ширинку, Войницкий устремляется на нее со словами «Не мешайте мне», однако Елена Андреевна ставит его по стойке «мирно», поднимает его руки вверх, как для гимнастики, он покорно стоит, а она застегивает ему штаны, как ребенку. При всем при том, хоть и с явным оттенком раздражения, она не перестает играть — как женщина, привыкшая к окружению поклонников. Уходя от дяди Вани и обернувшись за его спиной, она неожиданно громко хлопает друг об друга подошвами туфель, чтобы напугать, и дядя Ваня вздрагивает.

Сцена Елены Андреевны с Астровым (В. Вдовиченков) после дружеского «допроса» насчет его чувств к Соне решена наиболее откровенно. В ремарках Чехова проявление их взаимного влечения наедине друг с другом выражено вполне невинно, на взгляд нашего времени: Астров целует ее руки, берет за талию и держит, а она кладет ему голову на грудь, но потом, увидев вошедшего Войницкого, в сильном смущении отходит. У Туминаса первый импульс, побудивший их обоих к страстной сцене, делает Елена Андреевна. На словах: «Вы умный человек, поймете...» — она берет сидящего на стуле Астрова за подбородок с силой, большей, чем требует простое проявление нежности. Астров хватает ее, сажает к себе на колени и произносит свои первые признания, несколько раз бросая ее, как в танго, спиной вниз, а затем поднимая. Потом, охваченный страстью, он несет ее на верстак и кладет на спину, желая овладеть: все реплики, в которых Елена Андреевна выказывает сопротивление, Туминас из текста убрал. В момент их жарких объятий и готовности к любви входит Войницкий с цветами.

Астров не торопится, но все же отходит от Елены Андреевны, не выказывая никакого смущения, затем очень серьезно садится рядом с дядей Ваней на диван и спокойно, с легкой усмешкой говорит: «Сегодня, многоуважаемый Иван Петрович, погода не дурна». После этого короткого разговора он вновь подходит





к Елене Андреевне, которая все еще лежит на верстаке не в силах пошевелиться, задирает ей юбку и оголяет бедро, и несколько раз чувствительно по нему шлепает с тем же выражением спокойной решимости, заставляя при каждом шлепке ее вздрагивать. В конце он относит Елену Андреевну к дяде Ване на диван и составляет из них «композицию», распоряжаясь ими, как куклами: сажает к дяде Ване на колени, ее руку кладет ему на плечо, а его руку — к ней на бедро, при этом дядя Ваня продолжает держать цветы. Наконец, Астров решительно уходит, и сразу же после его ухода вбегает рыдающая Соня, решившая, что ее возлюбленный больше никогда не приедет.

Эта сцена — невероятно напряженная, страстная и драматичная — всегда вызывает в зале аплодисменты. Много раздавалось гневных обвинений за то, что чеховских героинь «раскладывают у Туминаса», как каких-нибудь кухарок, и в этом сказалась неготовность зрителей прочесть через намеренно откровенный язык телесного взаимодействия не примитивную, а весьма сложную историю невозможности любви двух влюбленных. Ранее в своем ночном пьяном монологе Астров говорил Соне, что Елена Андреевна могла бы его увлечь и вскружить голову,

если бы захотела, но потом добавлял с невероятной тоской: «Но ведь это не любовь, не привязанность...» Описанная выше сцена представляет собою точное развитие этих слов: Елена Андреевна захотела вскружить голову Астрову и сделала это; взрыв страсти его был велик и неудержим, и совершенно подчинил себе Елену Андреевну. Когда вошел дядя Ваня, Астров отказался от красавицы не потому, что появился влюбленный в нее соглядатай: он легко мог забрать ее с собою и довершить начатое, ибо и «жертва», и «наблюдатель» были почти парализованы. Астров оставил ее, потому что, взглянув на дядю Ваню с цветами, этот самый сильный и самый умный человек из всех вдруг ясно понял, что ему нужна не страсть красавицы, сверкающей бедрами, что его чувство другое: он хочет «любви, привязанности». Именно поэтому раздался шлепок, возникла «композиция влюбленных», а сам он ушел спокойно и решительно, без толики смущения и с разочарованием от того только, что, почти овладев безупречной красавицей, он не нашел любви, какой хотел.

Таков же смысл последних объятий Астрова и Елены Андреевны перед отъездом. Вначале Астров просит поцеловать Елену Андреевну, она разрешает, и они несколько раз целуются, играя и мило изображая изнеможение от страсти. Теперь оба они владеют собою, и это выражается в дальнейшей игре. Елена Андреевна говорит: «Куда ни шло, раз в жизни!»; Чехов сопровождает ее слова ремаркой: «Обнимает его порывисто, и оба тотчас же быстро отходят друг от друга». У Туминаса Елена Андреевна с этими словами увлекает Астрова на диван для страстных объятий, которые могут перерасти в нечто большее (и на это тоже она согласна); но Астров, вначале поддавшись, вдруг снова отказывается первым: «Нет, нет, нет...»

Кто-то замечал здесь обыкновенную мужскую нерешительность: если долго, страстно и прямолинейно завоевывать недоступную женщину, привыкнув получать отказ, но вот она вдруг готова отдаться тебе без остатка — мужчина от неожиданности может впасть в глупое бессилие. Однако в случае с Астровым мы должны толковать и эту сцену иначе. Его снова вначале пьянит доступность очаровавшей его женщины, но потом он вспоминает, что хочет большего — «любви, привязанности», и потому отказывается от близости. Чувство тела, телесные импульсы страсти привязали бы очень крепко и внушили бы настоящую боль при разлуке; но не такой близости он хочет.

Доктор Астров, созданный В. Вдовиченковым — одна из наиболее запоминающихся работ артиста (как и роль пьяного гусара в «Евгении Онегине»). Режиссер с актером нашли здесь образ несостоявшегося героя современности — столь важного и для сценических исканий Туминаса, и для художественного мира Чехова. Героизм Астрова подчеркнут здесь и костюмом — ковбойская шляпа, кожаное пальто — и манерой поведения — вкрадчивый, но одновременно наступательный шаг, как у охотника, тяжелый, пристальный взгляд. Природная стихийность его природы, выделяющая Астрова из ряда остальных обитателей дома, видна не только в том, что он лесник, любящий дикую природу больше, чем людей, но главное — что он сам похож на волка: в финале, покидая сцену после загадочной фразы про Африку, он несколько раз издает протяжный волчий вой.

Сильный, мужественный, умный и тоскующий человек, постоянно работающий, не мирящийся с окружающей его уездной «мерзостью», страдающий от несовершенства человека, но все же неизбежно принимающий на себя часть этой мерзости, и потому непримиримый и к себе тоже. Это — человек большой идеи, за которую в него влюбилась Елена Андреевна: его идея — не более и не менее как идея спасения жизни ради будущего царства справедливости и милосердия, когда человек наконец научится быть счастливым. В нем есть много мужского обаяния, мальчишеского удалства и непосредственности. Он умеет гулять с друзьями весело и изобретательно, ежеминутно шутя и забавляясь: ради пьяной забавы он сколачивает скамеечку, делая вид, что делает операцию, решительно вытягивая руку, чтобы его собутыльник Вафля вложил бы в нее гвоздь. На словах, что он любит Марину, он выносит старую няню из-за кулис вместе с табуреткой, на которой она сидит. Это — человек, бесконечно влюбленный в жизнь и красоту и желающий ее прибавления и процветания: поэтому он сажает леса и разводит зверей; и поэтому же он, опытный врач, впал в страшную депрессию, после того как один больной умер у него под хлороформом. Один из самых важных моментов спектакля — монолог Астрова об увядании жизни в его уезде; Вдовиченков произносит его лицом к залу — к «будущему», и в глазах особенно видна безмерная тоска, которая еще сильнее от того, что Елена Андреевна почти его не слышит и не понимает.

Соня (М. Бердинских, Е. Крегжде) в спектакле — воплощение преданности, чистоты и застенчивости и одновременно — воплощение несчастной жизни. Две артистки придали образу две различные «тональности», так сказать: энергичная

и подвижная М. Бердинских похожа на маленького, трогательного, бесконечно преданного зверька с серьезными блестящими глазами; Е. Крегжде с ее длинными балетными кистями, хрупкостью линий и грацией похожа на девушку из аристократической семьи, только занявшейся от нужды сельским хозяйством, которое так ей не идет.

В Соне есть много девичьей нежности к близким: она мило играет с Телегиным (он ее крестный), желая его утешить после бесцеремонности Елены Андреевны: отбирает у него шляпу-котелок и надевает на себя. Пьяный Астров тоже с ней трогательно играет, зная, что она в него влюблена: делает вид, что собирается целовать, а потом закрывает ей лицо шляпой, которую она смущенно надевает на себя. После завуалированного признания в любви к Астрову, находясь в эйфории от того, что она решилась прямо в лицо назвать его «изящным», «благородным», а его голос «нежным», она произносит монолог наедине с собой. В этом монологе Соня произносит слова о том, что она некрасива не в привычной для зрителя грусти, а в сложной эмоции, придуманной Туминасом: все еще находясь в эйфории после разговора с Астровым, она исполняется отчаянием, перемешанным с надеждой, и с каким-то невероятным торжеством кричит в зал, улыбаясь в слезах: «Я некрасива! Некрасива!», и начинает носиться по сцене, подпрыгивая от внезапно охватившей ее бури чувств, похожей на сильнейший восторг.

Успех финальной сцены спектакля во многом предопределен хрестоматийным монологом Сони «Мы, дядя Ваня, будем жить...», который столько раз исполняли на русской сцене. И все же здесь он проникает в зал настолько глубоко, что зрители всегда испытывают порыв к аплодисментам, но они быстро затишают, потому что дальше начинается заключительная пантомима ее с дядей Ваней. Для последнего монолога Соня поднимается прямо на верстаке (она влезла туда раньше, чтобы было удобно перебирать бумаги); она произносит свои слова, глядя в зал, с нарастающим упорством и отчаянием, с сосредоточенной экспрессией, ни разу не срываясь в слезы, а, наоборот, все сильнее напирая, сжав кисти в кулак и с силой ударяя ими вниз по воздуху, как бы усиливая решимость, как бы помогая себе размеренно взбираться по ступенькам воображаемой лестницы все выше и выше. Отчаянная готовность жить этой юной, нежной, честной и преданной девушки запоминается надолго: в ней — образ подвига ради жизни; таких глаз, как у Сони в финальном монологе, нам очень не хватало в Астрове



и Войницком. Последние ее слова звучат, как заклинание верой для всех, кто потерял надежду: жить во имя будущего, где «мы отдохнем».

Роль Войницкого, исполненная С. Маковецким, заставила всех заговорить о плодотворном творческом содружестве этого замечательного актера с Туминым: дядя Ваня — его вторая сольная роль в спектаклях Тумина после Городничего в «Ревизоре» (потом будут Евгений Онегин в «Евгении Онегине» и Эфраим в «Улыбнись нам, Господи»). Маковецкий по своей актерской природе и духовным склонностям очень соответствует стилистике этого режиссера: ему тоже свойствен взрывной юмор, острая наблюдательность, парадоксальное воображение, любовь к поиску нетривиальных форм выражения самых глубоких и сложных чувств.



Его дядя Ваня — умный, тонкий, робкий и неловкий человек, смотрящий в по-тустороннюю жизнь невидящим взглядом; он то и дело вспоминает сестру, глядится в прошлое и не видит будущего. В спектакле он несколько раз испытывает глубочайшее разочарование, которое приводит его на грань жизни и смерти; но самое глубокое его разочарование — он сам. Во время визита Серебрякова он дважды испытывает несвойственный ему прилив решимости, и всякий раз все заканчивается одновременно и смешно и плачевно: попытка «взять» Елену Андреевну и два выстрела в профессора Серебрякова. Артист показал потрясающее соединение беспомощности и предприимчивости, когда он искал инструмент «убийства» Серебрякова на верстаке, глупо перебирая ножовки и молотки, а затем, выйдя с пистолетом, неловко вращал его на пальце лихости ради, но чуть не уронил.

ДЯДЯ ВАНЯ

Несколько монологов он произносит, беспомощно сидя на стуле и поглаживая колени, то и дело поднимая голову и глядя через очки блуждающим взглядом: запоминающийся образ человека, потерявшего надежду и вместе с ней — всякую жизненную скрепу. Ему не свойственен прямой, пристальный взгляд через портал на зрителя, какой есть у Астрова или Сони, и его слепота в отношении будущего составляет его главную слабость. В ночной сцене с Соней он трогательно проявляет к ней свою любовь и даже весело катает ее на плуге, а затем вновь моментально срывается в слезное отчаяние. В финале он приведен к совершенной неспособности жить, и потому «лепка» его лица Соней выглядит особенно трагично и наводит на размышления: как вообще возможно внушить надежду человеку, у которого нет даже сил, чтобы подумать о ней?

Туминас в этом спектакле сумел напомнить зрителю о поэтичности чеховской прозы, приподняв слова и образы, открыв «вертикальное измерение», насытив действие гротеском, юмором и новыми жизненными подробностями. Не случайно после премьеры «Дяди Вани» журналисты и зрители заговорили о «вахтанговском стиле»; при всей туманности этого понятия в их разговорах было рациональное зерно. Вахтанговский театр с первых работ его основателя ассоциируется в русской культуре с игровым, поэтическим театром, театром гротеска — и, одновременно, с театром сильных и глубоких переживаний, настроений и рельефной образности.

Поэтому «Дядя Ваня» останется в истории новейшего театра, быть может, самым впечатляющим примером глубокого совпадения исторической репутации театра и художественной манеры недавно пришедшего режиссера и художественного руководителя.



МАСКАРАД

Премьера
21 января 2010 года

«МАСКАРАД» — ВТОРОЙ СПЕКТАКЛЬ ПОСЛЕ «РЕВИЗОРА», поставленный Туминасом в Театре Вахтангова «по следам» ранее осуществленной литовской постановки. В Вильнюсском Малом театре «Маскарад» был выпущен на три года раньше «Ревизора»: его премьера состоялась 27 февраля 1997 г. В репертуаре ВМТ спектакль сохраняется до сих пор; он идет на большой сцене Литовского Национального театра и неизменно собирает аншлаги. По мнению публики и критики, «Маскарад» стал одним из лучших спектаклей режиссера; в Литве по сей день спектакль называют «легендарным» (вместе с «Вишневым садом» 1990 г., «Улыбнитесь нам, Господи» 1994 г. и «Ревизором» 2001 г.).

Сюжетную основу «Маскарада» составляет история убийства из несправедливой ревности, вызванной пустым и случайным внешним поводом; но жестокая ревность была неизбежным следствием внутреннего мира героя-убийцы. По внешнему сходству фабулы европейские и американские критики согласно сближают «Маскарад» с шекспировским «Отелло». В контексте русской культуры это сближение почти невозможно и никогда не делалось: уж слишком разные герои Арбенин и Отелло, слишком по-разному поселилось и возросло в них чувство, приведшее к преступлению.

Как известно, драма 21-летнего Лермонтова была запрещена к постановке из-за недопустимых, с точки зрения цензуры, высказываний в сторону высшего света, особенно по поводу вкусов и нравов светских дам. Цензурные ограничения были сняты только в 1860-е годы, но и после этого «Маскарад» в России и Европе ставили

43

В судьбе двух спектаклей было еще одно трагическое сходство: жизнь их была прервана бомбой. Во время бомбежки Москвы 23 июля 1941 года бомба попала в Театр Вахтангова, и от взрыва погиб артист Василий Куза (он играл Звездича), дежуривший тогда в театре. Замен в спектакле не делали; после войны и реконструкции театра спектакль не возобновлялся. В Ленинграде блокадной осенью 1941 года бомба попала в здание бывшего Александринского театра и уничтожила все декорации Головина к мейерхольдовскому «Маскараду».

довольно мало. Наибольшая «концентрация» постановок приходится как раз на время, близкое к литовской премьере: 1990-е — 2000-е. Неудивительно, что все режиссеры, обратившиеся к «Маскараду», связаны с русской театральной школой.

Окончательная лермонтовская редакция «Маскарада» в 4 актах впервые появилась на сцене в полном виде только через 75 лет после ее завершения: в 1912 году в Театре Корша. В феврале 1917 г. был выпущен знаменитый спектакль Мейерхольда в Александринском театре, возобновлявшийся трижды и в итоге продержавшийся в репертуаре Александринки более двадцати лет. Еще через 24 года состоялась премьера «Маскарада» в постановке А. Тутышкина в Театре им. Вахтангова прямо накануне Великой Оте-

чественной войны (21 июня 1941 г.): спектакль прошел всего лишь несколько раз. Это был второй «Маскарад» после мейерхольдовского, чья премьера состоялась прямо накануне исторических потрясений; жизнь его была короткой и трагичной и продлилась всего лишь месяц⁴³. Спектакль исчез бесследно, но память о нем сохранилась в музыке: специально для Вахтанговского «Маскарада» 1941 г. А. Хачатурян написал вальс, ставший знаменитым, и еще несколько музыкальных номеров, которые затем переработал в сюиту. Музыка А. Глазунова, написанная в 1917 г. к мейерхольдовскому спектаклю (кадриль, мазурка, полонез, романс Нины, темы Арбенина и Неизвестного, финальный траурный хор), сегодня известна лишь знатокам.

После «Маскарада» Ю. Завадского в Театре имени Моссовета (1952) следующая постановка драмы Лермонтова состоялась только в 1992 году. Это был спектакль Анатолия Васильева в Комеди Франсез в Париже, поставленный по приглашению тогдашнего руководителя театра Антуана Витеза (он сам выбрал лермонтовскую пьесу и Васильева в качестве режиссера) и вызвавший резко противоположные отзывы критики⁴⁴.

В 1997 году состоялась очень успешная премьера Туминаса в Вильнюсском Малом театре; в 1998 году спектакль показали на гастролях в Москве; в 1999 году «Маскарад» вновь приехал в Москву, уже как участник фестиваля «Золотая маска», был с восторгом встречен публикой и получил приз как лучший

зарубежный спектакль. В тот год номинация для зарубежных спектаклей была введена впервые, так что «Маскарад» вошел в историю фестиваля как первый обладатель этого приза. По иронии судьбы, спектакль показывали на сцене Вахтанговского театра, что заставило многих припомнить спектакль 1941 года и то, что вальс Хачатуряна, ставший музыкальным лейтмотивом спектакля Туминаса, был написан специально для постановки вахтанговцев. Тогдашний художественный руководитель Вахтанговского театра М. А. Ульянов был в восторге от «Маскарада», позвал Туминаса к себе в кабинет, долго беседовал, впервые пригласил ставить спектакли в театре и предложил хотя бы раз в год привозить литовский «Маскарад» в Москву, чтобы показывать на вахтанговской сцене. Однако мечты осуществились не скоро, и Туминас пришел в Вахтанговский театр лишь через два года после этого разговора, чтобы поставить «Ревизора» сразу же после выпуска его в ВМТ.

Через 10 лет после литовской премьеры (июль 2008 г.) был выпущен «Маскарад» на Летнем греческом фестивале в Афинах в постановке Стафиса Ливафиноса⁴⁵ — весьма глубокий спектакль с очень заметными работами артистов, шедший нечасто, но неизменно с большим успехом. Наконец, в 2010 году состоялась премьера «Маскарада» в Театре Вахтангова. Этим коротким перечислением исчерпывается список всех наиболее значительных постановок драмы Лермонтова.

По словам Туминаса, «Маскарад» в ВМТ был выбран для того, чтобы «вытряхнуть из театра чернуху». В Вахтанговском театре этот спектакль был объявлен Туминасом в планах постановок сразу же, как он вступил в должность художественного руководителя в 2007 году. Он определил его как «авторскую копию» литовской постановки. Сценографическое решение, костюмы, свет, музыка, основные мизансцены перешли в спектакль Вахтанговского театра практически без изменений.

44

Корреспондент «Нью-Йорк Таймс» в статье «Жалкая судьба достойной пьесы» писал, что постановка Васильева была «катастрофически путаной», что зрители, уходившие на середине действия от скуки (спектакль шел три с половиной часа без антракта), имели на то полное право; он заключал: «Этому нет извинений. «Маскарад» — не эзотерическая головоломка, а, как «Отелло», великолепная пьеса, созданная поэтом»; см.: Curtis T. Q. A Worthy Play's Sorry Fate // The New York Times. 24.07.1992. В то же время во французской прессе наряду с неприятием были выражены восторги; в газете «Гломур» критик Рене Солис писал: «А может быть, это лучший спектакль года? «Маскарад» на сцене Комеди Франсез — роскошный и мрачный сон, в котором нам явились два сверхъестественных актера: Валери Древилль и Жан-Люк Бутте».

45

Стафис Ливафинос — греческий режиссер, выпускник Афинской школы драмы и режиссерского факультета ГИТИСа (мастерская А. А. Гончарова и М. А. Захарова, выпуск 1990 г.).

В интерпретации «Маскарада» важнейшим, быть может, является вопрос стиля и жанра. Его прямолинейная трактовка как исторической костюмной драмы XIX в. сегодня, видимо, невозможна.

«Маскарад» — первая драма в истории русского театра, в которой мотив праздничной, маскарадной вольности стал доминирующим и смыслообразующим. Эта вольность — искушающая, веселящая и тревожащая, вольность как способ жизни высшего света обещает безнаказанное наслаждение, но в итоге приводит к преступлению. В «Маскараде» есть еще один основной мотив: мотив игры, воплощенный в карточной игре и игре любовной, превращающей человеческие чувства в полигон завоеваний и пленений, побед и капитуляций, трофеев и жертв, шумных атак и тайных стратегий.

Арбенин, вначале бывший «вне игры», как только вступает в нее, сразу же начинает осуществлять свою стратегию в отношении князя Звездича и Нины; у Звездича есть своя стратегия в отношении призрачной маски, затем Нины и Арбенина; у баронессы Штраль — в отношении Звездича; у Шприха — в отношении баронессы, затем Арбенина; у Казарина — в отношении Арбенина и других игроков; у Неизвестного — в отношении Арбенина и Звездича. Только у Нины нет никакой игровой стратегии, поэтому она с самого начала не вписывается в этот мир и в итоге оказывается его жертвой. В мире игры и маскарада, находящемся на грани реальности и иллюзии, благородные и чистые побуждения заканчиваются, как правило, неудачей. Чтобы отойти от греховности игры, надо насовсем покинуть игровой мир, как делает баронесса Штраль, чей чистый порыв в итоге спас Звездича, но не спас Нину. Какое бы решение ни избрал режиссер для спектакля, перед ним неизбежно стоит задача передать эту пронизывающую весь мир карнавалльно-игровую стихию.

Лермонтовскому «Маскараду» соответствует и стилистика романтизма начала XIX в., и стилистика символизма начала XX в. (недаром мейерхольдовский спектакль точно отметил год исторического завершения русского символизма: 1917). Объединяют их тема игры и масок, смешение реальности и иллюзии, проявление бесовского начала рядом с карточным азартом и флиртом, мотив близости смерти к карнавалному развлечению, демонизм героев, легко презирающих чистое и вступающих на преступную стезю, и наконец — тема испытания любви через искушение на пороге смерти.

От раннего романтизма в «Маскараде» образ Арбенина (в нем есть следы и байроновского героя, и Онегина, и Печорина, и самого Лермонтова) — когда-то

всесильного, порочного и преступного хозяина светской жизни, рано вкусившего все ее соблазны, наслаждения, разочарования и успех, но теперь остывшего к ней, отчаявшегося, омертвевшего душой и ревниво ищущего последнего утешения в браке с юной и чистой девушкой, которая любит его, но не способна вселить уверенность в своей верности. От романтизма же — тема противостояния одиночки высшему свету, породившая критику светского общества, отмеченную в «Маскараде» цензорами.

Как предчувствие символизма у Лермонтова явственно проведена тема крушения иллюзорного мира карнавала через обнажение его пустой и преступной основы; тема рокового воздаяния преступнику, персонифицированная в образе Неизвестного. Демонические глубины души главного героя совпали здесь с фантазмами, которые в виде странных и гротескных персонажей плодит вокруг себя карнавал; в итоге эти фантазмы совершенно втягивают в себя Арбенина, усиливают до предела сомнения в возможности чистой жизни и становятся причиной его последнего безумия.

И романтизм и символизм близки Туминасу как мироощущение и как формообразующее начало. Однако его редакция текста скорее приближает нас к символизму с его игрой реальности и иллюзии; но эта игра у Туминаса лишена чувства близости катастрофы. Мизансцены добавляют изрядной иронии к режиссерскому способу прочтения текста. Все это обнаруживает в спектакле Туминаса мейерхольдовскую линию от «Балаганчика» Блока — через «Шарф Коломбины» Шницлера — к его «Маскараду». Смысловый акцент у Туминаса остается чаще всего на стороне «Балаганчика» (с его площадным фарсом, иронией над театральностью, обнажением иллюзорно-игровой природы мира), реже на стороне «Шарфа Коломбины» (с его неожиданным смертельным исходом для героини, доминированием дьявольского Джиголо как предводителя маскарада), и — крайне редко — на стороне мейерхольдовского «Маскарада» (с его темой рока, проведенной через весь спектакль, и развенчанием иллюзии внешне пышной и блестящей, но внутри пустой и бессмысленной жизни).

Как и «Ревизор» (в версии для Вахтанговского театра 2002 г.), «Маскарад» в редакции Туминаса значительно сокращен: редуцированы не только поэтические строки, части монологов, но и сцены, персонажи и даже целые темы⁴⁶. Тем самым выявлены

⁴⁶ См. Приложение 4, в котором дается сопоставительный анализ Лермонтовского текста и режиссерской редакции Туминаса.

планы, особенно важные для режиссера; появились новые акценты и мотивы; они сплелись в новую вариацию сюжета, переданного — хоть и сокращенной, но — поэзией Лермонтова. «Маскарад» в Литве был первой пробой существенного сокращения русской классической драмы; «Ревизор», выпущенный в ВМТ через три года, был отредактирован еще смелее.

Прежде всего, у Туминаса почти полностью редуцирована тема карточной игры. Лермонтов дал несколько развернутых сцен с игрой в карты: весь первый акт у него протекает за карточным столом, затем большая четвертая сцена второго акта, когда Арбенин обвиняет Звездича в мошенничестве. Карточная игра подсказала художнице Элени Манолопулу в спектакле Стафиса Ливафиноса (2008) доминирующий сценографический образ — огромный квадратный стол на четырех игроках с вычерченной пунктиром окружностью (сектором для ставок) в середине: потом этот стол начнет светиться маленькими огоньками, похожий то ли на эстраду в варьете, то ли на опрокинутое звездное небо. Этот игровой стол окружен с четырех сторон зрителями: он и служит сценой для спектакля. На эту сцену вступают персонажи, вовлеченные в игру; Арбенин в самом начале спустился сюда, чтобы помочь Звездичу, со зрительского места.

В спектакле Туминаса прямого изображения карточной игры нет: в первом действии показаны вступление в игру и ее результат — победа или поражение героев; Арбенин и Звездич во время игры стоят друг против друга, как на дуэли, только вместо ударов шпагой или выстрелов наносят «удары» картами, поочередно бросая их друг в друга.

Редуцировав тему карточной игры, Туминас значительно усилил (в гораздо большей степени, чем предлагается в тексте Лермонтова) тему игры жизненной, для которой карнавал и маскарад составляют формообразующее начало. Эта фундаментальная, глубинная, всеобщая игра, игра театральная, перемешивающая реальность и иллюзию, раскачивающая жизнь то в сторону фарса, то в сторону трагедии, стала в его спектакле темой не просто доминирующей, но всеобъемлющей, поддержанной множеством побочных тем.

Визуально игровая стихия представлена в сценографии Яцовскиса. Пространство «Маскарада» вновь выстроено в черном кабинете сцены, но с одной важной вариацией. Пол сцены представляет собою окружность, подчеркнутую невысоким округлым бордюром, похожим на цирковой и выступающим на авансцену: благодаря бордюру черный круг на планшете сцены хорошо заметен и отличим

от основного пола. Большой бордовый занавес Театра Вахтангова с самого начала полностью распахнут, а вместо него используется специально пошитый черный занавес, спускающийся сверху также по дуге окружности и закрывающий только передний край игровой площадки, оставляя открытыми края авансцены. Смысл этой конструкции вполне ясен: перед нами балаган с шатровой занавеской, сооруженный прямо внутри театральной сцены — «балаган в театре» (в том же смысле, как мы говорим «театр в театре»). Стулья на правом и левом краях авансцены, повернутые в сторону круглой площадки, как бы продолжают зрительный зал, так что зрители будто бы обступают балаган с трех сторон.

Округлая площадка, подобная арене, и черный занавес, «балаган в театре», вторжение зрительного зала на края авансцены дают ясные аллюзии к постановкам Мейерхольда. В «Балаганчике» была сооружена сцена внутри сцены; в «Маскараде» использовался специально пошитый траурный занавес, который опускался в финале спектакля после эпизода с похоронами Нины, а сценическое пространство было решено как продолжение зрительного зала, что подчеркивалось архитектурой и лепниной специально сооруженного портала⁴⁷.

Границы круглой площадки у Туминаса проницаемы: вступление в круг означает включение в игру. Так, Арбенин (Е. Князев) в начале действия находится вне круга: он сидит созерцателем на стуле на краю авансцены слева, похожий на одного из зрителей. Втягивает его в игру Казарин; он за руку втаскивает Арбенина в круг, и Арбенин сразу же обозначает свое вступление в игру утрированным кривлянием: по-юродски показно он кланяется хору игроков и по-балаганному крикливо, как паяц, вопит, прося допустить его к карточному столу — так, как выпрашивают подавание шутовские нищие на ярмарке:

Не откажите инвалиду,
Хочу я испытать, что скажет мне судьба

47

В значительной степени благодаря мейерхольдовским решениям сцены в Европе заговорили о «круглом театре по русскому образцу». Именно такой термин использовал Этьен Сурио в своем знаменитом докладе «Куб и сфера» 1948 г.; ср.: Михайлова А. Всеволод Мейерхольд и художники. Наблюдения // Мейерхольд и художники. — Москва: «Галарт», 1995. — С. 46–47. Под «круглым театром» подразумевалась не только арена (как в макете спектакля «Хочу ребенка!» 1927–1930 гг.), но и округлые формы задника (как в «Учителе Бубусе» 1925 г., «Ревизоре» 1926 г.) и переднего края просцениума (как в «Мандате» 1925 г.). Архетип «круглого театра» ясно читается в пространственном решении «Маскарада» Туминаса и Яцовска.

И даст ли нынешним поклонникам в обиду
Она старинного раба!

Персонажи спектакля и обратно могут превращаться из действующих лиц в зрителей, выступая прочь из круга. Когда в начале второго действия (третьего акта, по Лермонтову) Нина поет романс, гости находятся за пределами круга: они сидят на стульях с левой стороны авансцены и молча слушают ее так же, как и остальные зрители в театре.

Из намерения выявить балаганно-театральную сущность истории родилось решение вывести действие «Маскарада» из меняющихся интерьеров (как задумывал Лермонтов) на улицу с несменяемыми декорациями: такого не было ни в одной известной мне постановке этой драмы. При поднятии занавеса на сцене открывается не ампириная зала, не итальянская сцена с масками и не русский ярмарочный вертеп с Петрушкой, а ночная, обильно покрытая свежим снегом уличная площадка городского сада или кладбища, освещенная светом луны и ночных фонарей. На этой площадке то и дело случаются снегопады, а из глубины проступает таинственная тьма черного задника и кулис.

Сценографу и художнику по свету (М. Шавдатуашвили) сравнительно малыми сценографическими средствами удалось создать совершенно чарующее пространство светлой, заснеженной ночи, по атмосфере соответствующей мистической сущности карнавального города и заставляющей припомнить рождественские сказки Гофмана, гротескные образы гоголевского Петербурга, миф Серебряного века о Петербурге и т.п. Некоторые критики даже прямо назвали местом действия Летний сад, засыпанный снегом. Когда на сцене «Маскарада» идет снег, вспоминаются даже рождественские стеклянные шары с фигурками, заполненные плотной жидкостью; если такой шар встряхнуть, он весь наполнится медленно летящим снегом — точно таким же, как в «Маскараде». Этот спектакль можно назвать самой «сказочной» постановкой Туминаса.

На площадке — три каменных постамента из серого мрамора с металлической крошкой и со вставками из розового мрамора с палевым оттенком (это — цвет, характерный для южной, а не северной архитектуры). Два крайних постамента небольшие, центральный — вытянутый и очень массивный.

С поднятием занавеса мы видим на левом постаменте настоящую заснеженную статую полуобнаженной, купающейся Афродиты, напоминающей поздние

классицистские копии античных статуй. Одной рукой Афродита придерживает спадающий плащ, прикрывая лоно, а другую подняла вверх, как бы поливая себя из кувшина. Иконография этой статуи слишком приблизительна по отношению к античным образцам (кувшин с водой тяжел для одной хрупкой, женской руки — естественно, ни у Праксителя, ни у его последователей нет такой «сильной» Афродиты); здесь богиня выглядит так, как будто бы она приготовилась для летнего купания, но должна была прикрыть сверху голову ладонью, защищаясь от петербургских осадков, да так и застыла⁴⁸. Она смотрится сюрреалистически-странно и совершенно неуместно в этом холодном северном пейзаже — как будто в середине лета неожиданно наступила зима, и Афродита, раздевшись на солнце, застыла от внезапного мороза, и вместе с таинственным перерождением летней площадки в зимнюю началась череда странных карнавальных превращений.

Однако пустые постаменты — особенно центральный, похожий на саркофаг — наводят на мысль и о кладбище, в которое действительно превратится место действия в финале, когда мы увидим могилу Нины⁴⁹. Легкость трансформации площадки из места чарующих прогулок в место скорби и памяти входит в идею сценографии. В следующем спектакле Вахтанговского театра — «Ветер шумит в тополях» — тоже будут использованы пустые постаменты с самым массивным центральным, и сценографический образ вновь будет двойиться между праздничным парком и кладбищем.

Снег в спектаклях Туминаса — повторяющийся элемент образа России. Он есть не только в «Маскараде» (1997 и 2010), но и в «Трех сестрах» Вильнюсского Малого театра (2005), и в «Евгении Онегине» Вахтанговского (2012). В снеге есть бурная стихийность, символ затерянности человека в бескрайних русских пространствах (как в путешествии Лариных в Москву по заснеженной России в «Евгении Онегине»), но и атмосфера рождественской сказки, обещающей чудеса и превращения.

Снег подсказал главный визуальный символ «Маскарада»: снежный ком, который время от времени выкатывает на сцену придуманный Туминасом

48

А. Яцовскис говорил мне, что статуя с подходящей иконографией и качеством исполнения по случайности оказалась в запасниках декоративного отдела Вахтанговского театра. В вильнюсской версии спектакля фигуре Венеры, изготовленной из гипса бутафорами, пришлось обламывать руки, чтобы через ассоциацию с Венерой Милосской «облагородить» ее.

49

Поэтому некоторые критики назвали массовку «Маскарада» «кладбищенскими бомжами»; см.: Карась А. Сад-Ад-Маскарад. В Театре имени Вахтангова поставили пьесу Лермонтова // Российская газета. 25 октября. — Москва, 2010.

персонаж — Человек Зимы (подробнее о нем — ниже). С каждым появлением ком становится все больше и больше, по мере того, как растет беспричинная ревность Арбенина, крепнет его решимость свершить месть за измену, и близится момент смерти невиновной. Этот снежный ком никто из персонажей не воспринимает, как угрозу (даже Нина после первой ссоры с Арбениным видит в этом коме неожиданную забаву и утешение). Сам Человек Зимы все время наивен и весел, так что остается гадать: то ли история случилась взаправду, то ли этот снежный символ, возникший «случайно», по прихоти обитателя балаганного мира, просто таинственно ожил, размножился в персонажах и переродился в выдуманную трагифарсовую историю, рассказанную ради того только, чтобы иногда посмеяться, а иногда — уронить несколько чистых слезинок о смерти юного и невинного создания. В финале спектакля огромный ком накатывается на Абенина, гонит его прочь от памятника Нины и подминает под себя.

В самом начале выяснится, что круглая площадка находится перед водяной бездной, покрытой льдом с прорубями (набережная Невы?), начинающейся сразу за линией сцены: водяная бездна чудесным образом отделяет сцену от зрительного зала⁵⁰. Из этой водяной бездны Человек Зимы своим нелепым бормотанием в начале спектакля вызовет огромную рыбу несуществующего вида, которую он приручил; потом привратник игорного дома, достав невесть откуда большой багорный крюк, подойдет к этой же проруби и забормочет грубым голосом, надеясь поймать рыбу на крючок — но рыба уже не появится. Гротескная рыба здесь, разумеется, «случайна», но она же служит и ясным символом маскарадной игры: здесь все стараются поймать друг друга на крючок и ускользнуть, подразнив.

В конце первого действия в проруби утопят покойника, проигравшегося в карты и умершего от разрыва сердца, а через несколько секунд он неожиданно вынырнет из соседней проруби. Из водяной бездны в начале второго действия на призывное бормотание Человека Зимы, вместо рыбы, неожиданно вынырнет голый человек в современной водолазной маске и с трубкой, из которой он шумно выдует остатки воды; затем присядет, оглядит персонажей и зрительный зал, перекрестится от страха и нырнет обратно в прорубь. Это — еще одна абсурдная «случайность» игровой стихии, сознательный и скандальный анахронизм, мотивированный не ходом действия, а самой сущностью игрового пространства, которое требует от режиссера и актеров абсолютной свободы воображения и импровизации.

В начале второго акта выяснится также, что на балаганной площадке есть прямой путь не только в бездну, но и на луну (такую же бутафорскую, как и сама площадка). Звездич, отдав браслет Нине, заявляет:

Прощайте навсегда — прощу в последний раз.

После этих слов он идет к заднику и начинает резво взбираться вверх по невидимым поручням, приделанным к черной стене. Нина, не глядя, отвечает ему:

Куда ж вы едете, далеко очень, видно;

Конечно, не в луну?

Услышав это, Звездич как будто одумывается и спрыгивает с высоты на пол: и мы вдруг понимаем, что он действительно полез на луну, а Нина сказала эти слова всерьез, назвав один из путей, каким можно навсегда уйти из этого балагана. Тогда он отвечает:

Нет, ближе: на Кавказ,—

и уходит в правую кулису.

В предложенном игровом пространстве куклы и статуи становятся живыми, а люди, наоборот, превращаются в кукол и статуи; сцена с самого начала «обещает» такие превращения. Дело не только в том, что главные герои (Арбенин, Звездич, Нина, Человек Зимы, баронесса Штраль) то и дело вскакивают на постаменты, становясь похожими на статуи. Перерождение героев в статуи и куклы показаны подробно и почти буквально.

Человек Зимы в самом начале заботливо чистит Афродиту перышком со своей треуголки, играет с ней, как с возлюбленной (при этом старается быть сдержанным и церемонным, как будто она светская дама), и даже придумывает куртуазное объяснение в любви. Он лепит снежный комок (тот самый, что в конце превратится в огромный ком высотой в рост человека), вставляет в него глаза-угольки, нос, проводит черным рот, надевает на него свою треуголку и, держа его в руке, как куклу, на забавной имитации французской речи подговаривает его поцеловать Афродиту; затем медленно подносит к статуе, а комок, будто забыв о приличиях, часто и жадно начинает целовать ее всю — лицо, обнаженное тело, ноги. Человек Зимы отрывает его от статуи и делает

50

Европейские критики обычно сравнивали «Маскарад» и «Отелло» как поэтические драмы о ревности. Уместно еще одно сравнение: «Маскарад» Туминаса (1997, ВМТ) и «Отелло» Някрошюса (2001, Театр Мено Фортас, премьера на Венецианской биеннале). Отмечу только два сходства, ибо различия очевидны. Во-первых, перед краем просцениума в «Отелло», как и в «Маскараде», тоже находится водяная бездна, в которой Отелло однажды захочет утопить Дездемону. Во-вторых, Дездемону у Някрошюса, как и Нина у Туминаса — балерина; противопоставление юной танцующей Дездемоны старому, тяжеловесному воюке Отелло работает, приблизительно, на тех же идейных основаниях, что и противопоставление юной порхающей Нины жесткому и прямолинейному балаганному миру (об этом см. ниже).

строгое внушение (все на «птичьем» французском), что это — «моветон», что перед ним сама «мадемуазель лямур», поэтому надо делать все прилично. После внушения голова снеговика в треуголке, поднесенная к лицу Афродиты, почтительно-медленно и долго целует ее в щечку, а громкий звук поцелуя взаимос издает сам человек, картинно отворотившись от созерцания этой куртуазной сцены «из вежливости».

«Купающаяся Афродита» действительно скоро искупается в ледяной воде: хор карточных игроков снимет ее с постамента и спустит в прорубь, привязав канатом к покойнику наподобие якоря, чтобы его утопить. Но на место освободившегося постамента встанет в конце второго действия Нина: после смерти она превратится в статую — памятник самой себе на собственной могиле, и ее тоже будет чистить от снега обезумевший Арбенин, а в финале выбежавший Человек Зимы узнает в ней свою «мадемуазель лямур», куда-то исчезнувшую, но вновь появившуюся, и радостно замечется, закружится, сгребая и подбрасывая снег с земли от восторга, что вновь обрел свою даму. Каменная Афродита — для всех мертвая статуя, а для Человека Зимы живой собеседник — тонет в проруби, а в нее превращается когда-то живая, но теперь ставшая каменной красавица Нина.

В середине первого действия (конец первого акта, по Лермонтову), когда Звездич будет рассказывать Арбенину о своих ухаживаниях за маской, на пустующий правый постамент будут поставлены две маленькие куклы: мужчина в черном мундире, белых военных рейтузах и ботфортах, в гусарской фуражке с кокардой, похожий на Звездича, и девушка в белой накидке поверх белого платья и в белом капоре с большими полями, похожая на Нину. Как только их поставят, они неожиданно начнут вращаться по кругу под тихий звон колокольчиков: постамент превратится в музыкальную шкатулку.

Потом Человек Зимы возьмет куклы с постамента, водрузит на покойника, которого только что приволокли на санках, и начнет со всеми тремя играть в карты, радостно валяясь в снегу, как ребенок. Вдруг с переднего края площадки с ним требовательно заговорит Арбенин, не глядя, как со слугой: площадка без видимых изменений трансформируется в дом Арбенина; а Человек Зимы, отвечая на его слова, будет разговаривать по-прежнему с куклами и покойником, продолжая играть. Вновь намеренная недоговоренность: то ли сам Арбенин возник из игры Человека-зимы, чтобы воплотить только что придуманный им сценарий



о воображаемом флирте; то ли недавнее вращение кукол на подиуме — болезненное изображение живого Арбенина; то ли появление этих кукол из музыкальной шкатулки, похожих на людей — это просто «случайное» совпадение.

Смерть Нины понята как окаменение и превращение ее в статую: она встанет на постамент, ей будет двигаться все труднее, и наконец Нина начнет вращаться на круге вокруг вертикальной оси. В это же время на правый постамент взберется Арбенин и тоже начнет вращаться, как кукла, и в этом вращении начнет свой монолог. Кавалер и дама обратно превратились в кукол из шкатулки, только теперь величиною в рост человека.

Вильнюсский «Маскарад» 1997 г. стал первым спектаклем Туминаса и Яцовскиса, где, чтобы передать стихию игры и трансформации, они использовали небольших движущихся и танцующих кукол, похожих на людей и хорошо видимых с любого места зрительного зала. Через три года в «Ревизоре» (ВМТ, 2000 г.) в спектакль тоже будет введена кукла — придуманная режиссером любимая игрушка

Хлестакова, которая в конце первого акта неожиданно начнет кривляться и танцевывать под музыку, перепугав всех персонажей.

Близость к символистскому пониманию маскарада у Туминаса выражается еще и в том, что персонажам его балаганчика неизменно сопутствует физически выраженный образ смерти. В картинах А. Бенуа и К. Сомова на сюжеты итальянского карнавала почти всегда есть смерть, которая охотится за масками: она представлена или в демоническом образе красно-черного горбуна в маске — более уродливого и страшного, чем Панталоне (так у Бенуа), или прямо в виде скелета (так у Сомова). Характерна обложка к первому изданию драм А. Блока под названием «Театр» (СПб: «Шиповник», 1908), созданная Сомовым: в центре композиции из пяти фигур — смерть, то есть черный скелет в венке и фате новобрачной; справа и слева от нее дамы в черных полумасках; слева от этой группы — амур с крыльями, луком и стрелами; справа — фавн, неотличимый от рогатого беса. В спектакле Туминаса смерть представлена навязчивым покойником — игроком, умершим от разрыва сердца, но возникающим то тут, то там и не сгинувшим даже после того, как его утопили в проруби.



Сценография и бутафория А. Яцовскиса создает яркие и неожиданные визуальные образы игровой стихии. То тут, то там ожидай чуда, как в балагане фокусника.

Один раз через всю сцену неожиданно со свистом пролетает огромная парадная люстра и грохочет за кулисами, то ли разбившись, то ли взорвавшись, как праздничный фейерверк или военный снаряд⁵¹. В конце первого действия только что опозоренный Арбениным Звездич яростно размахивает саблей под снегопадом, воюя с призраками, которые являются ему из снежинок, потом удаляется к заднику, высоко подняв саблю — и сабля повисает в черной темноте без его поддержки. Так она и будет висеть на сцене, как в иллюзионе, на протяжении всего второго действия, обозначая намерение Звездича отказаться от дальнейших игровых и любовных приключений. Чтобы воевать со снежинками, Звездич извлек свою саблю из спины Человека Зимы, катившего огромный ком снега и не замечавшего ее (еще недавно князь с размаху воткнул ее, не глядя, за центральный постамент и сам испугался, ибо раздался сдавленный крик, показавший, что он кого-то «убил»); но в этом балагане, то ли оружие, то ли человек оказались бутафорскими, и, даже пронзенный, Человек Зимы спокойно занимается своими делами⁵². Из-за огромного кома снега Звездичу и зрителям покажется вдруг покойник, стоящий на коленях: он мистическим образом вынырнул сухой из ледяной бездны.

Игровая стихия разворачивается во времени через обильные (кому-то, быть может, покажется, даже избыточные) пластические сцены на придуманные режиссером побочные сюжеты, сопутствующие главному. Эти сюжеты исполняет группа персонажей — активно действующая массовка, или даже драматический миманс, важный для режиссерского мышления Туминаса. Режиссер совершенно отказался от индивидуализации второстепенных персонажей, столь многочисленных в драме Лермонтова: игроки, дамы, тети и племянницы — все слились у него в общий хор, из которого иногда выступают на короткое время солисты со своими ролям (привратник игорного дома, племянница на похоронах и пр.); сам же хор иногда разделяется на женское и мужское полухорие, но главное — он

51

М. Тимашева увидела здесь образ войны, сопровождавшей и мейерхольдовский «Маскарад» 1917 г., и «Маскарад» Тутышкина 1941 г.: Тимашева М. «Маскарад» в Вахтанговском: игра в карты и во все / [Радиопередача]. Радио «Свобода». 27 января 2010 г. // http://www.smotr.ru/2009/2009_vaht_maskarad.htm.

52

Как тут не вспомнить паяца из блоковского «Балаганчика» в постановке Мейерхольда: паяц разбивают деревянным мечом голову, из нее брызжет струя клюквенного сока, он перегибается через рампу и кричит: «Помогите! Истекаю клюквенным соком!».



постоянно трансформируется, меняя роли без переодевания. Хор игроков, гостей и дам — главный обитатель маскарадного мира; все его участники одеты в костюмы, в которых угадывается николаевская эпоха (художник по костюмам — Максим Обрезков).

Рядом с хором отдельно действует уже упоминавшийся Человек Зимы, совершенно сжившийся с этим мистическим пространством. Он приручил огромную рыбу, он выкатывает растущий снежный ком, играет с куклами и тоже все время меняет роли, не меняя костюма: то он слуга Арбенина, то чиновник из правления, пришедший к баронессе Штраль, то слуга Звездича, раздвигающий ранних визитеров («подождите тут, подождите тут») и прогоняющий Шприха, а в итоге — он и есть самый главный слуга этого зимнего балагана, активно помогающий

осуществиться действию «Маскарада», да и любому другому действию, которое вдруг будет затеяно на игровой площадке по чьей-либо авторской прихоти.

Туминас во время репетиций предложил артистам историю Человека Зимы (его играют О. Лопухов, В. Добронравов) для более глубокого его понимания: он будто бы актер итальянской или французской труппы, получивший ангажемент в России, приехавший сюда, но обманутый своим работодателем. Теперь он остался без денег, без дома и без работы. Ему, человеку с юга, только и остается, что обживать непривычное для него зимнее пространство, перебиваться случайными находками и радоваться случайным событиям и случайным забавам. Его костюм — эклектичное собрание всех возможных «утеплений», которые он только мог найти: на ногах — широкие «шальвары» и валенки; на теле — пальто, а поверх пальто полосатый жилет, чтоб было теплее; на голове — генеральская треуголка, подобная наполеоновской, совсем неуместная в столь неказистом снаряжении. Его актерская природа, буйное воображение и безобидный, неунывающий нрав заставляют активно включаться в жизнь этого мистического пространства, а безысходность положения влечет к абсурдно-гротескным жизненным действиям. Благодаря этой любопытной истории игровой мир сплелся с одной индивидуальной судьбой, и в их взаимном сплетении возникло таинственное измерение жизни — иллюзия, что этот незначительный персонаж и есть, сам того не ведая, настоящий властитель таинственной зимней стихии, воцарившейся в балаганчике. Человек Зимы, таким образом, — это новое переосмысление фигуры «слуги просцениума», которого Мейерхольд и Вахтангов восприняли из китайского и японского театра и посчитали необходимым участником труппы воссозданной ими комедии дель арте.

Коллективные пантомимы у Туминаса отмечают начало и конец почти всех новых сцен и служат своеобразной игровой компенсацией сокращенного текста Лермонтова. То, как Нина потеряла браслет и как он был найден баронессой, а затем попал к Звездичу, тоже показано пантомимой, и на этом намеренно не сделано акцента.

Игровая пластическая сцена открывает спектакль; пройдет 11 минут прежде, чем зритель услышит первые слова Арбенина, сидящего на стуле на краю авансцены слева. За эти 11 минут мы увидим: действие с дрессированной рыбой; приход игрока (Ю. Красков) в игорный дом; «ухаживание» за статуей Афродиты с помощью снежной головы; выход молчаливого хора игроков и проход волнующегося



Звездича в игорный дом (перед тем, как пройти, он чертит сигаретой в воздухе цифру — количество денег, которые готов потратить); вытаскивание из игорного дома проигравшегося Казарина и пантомиму между ним и Человеком Зимы; появление торжествующего Звездича без сюртука с саблей наголо (он щедро бросает мятую купюру, которую тут же поднимает Человек Зимы, затем вскакивает на центральный постамент, чтобы лихо разбить в воздухе своей саблей несколько комьев снега, услужливо подброшенных игроками, и снова устремляется в игорный дом); пантомиму между Человеком Зимы и Казариным, в которой они фокуснически выманивают друг у друга купюру, брошенную Звездичем (победа остается на стороне Человека Зимы: купюра мистически пропадает из кармана Казарина и перемещается в рот Человека Зимы — он выплевывает ее и берет себе), а затем шутовскую погоню их друг за другом. Только когда Казарин безнадежно падает в снег, слышится смех Арбенина и его слова:

«Ну что, уж ты не мечешь?.. а, Казарин?»

Перед началом маскарада у Энгельгардта, куда направятся Звездич и Арбенин в сопровождении игроков, разыгрывается немая сцена смерти игрока-неудачника, проигравшегося Арбенину. Он, не умея ничего сказать от потрясения, умирает, сжимая в руке заветную карту, падает и валит навзничь всех игроков; но его нестигаемая рука с картой все время торчит и указывает вверх; предводитель всей



компании, не сумев отобрать эту карту, обрезает ее верхнюю половину (чтобы скрыть улики нечестной игры?), и покойник так и застывает, держа полкарты перед собою. Лишь только игроки хотят перекреститься над покойником, как Арбенин прерывает их призывом пойти на маскарад, и они утаскивают покойника прочь. Затем к мужскому полухорию присоединяется женское, и начинается всеобщая стремительная беготня по кругу под снегопадом под звуки вальса, затем и вальс в танцующих парах; затем танец сменяется коллективной ездой в карете (карету изображает движущийся центральный постамент, а «впрягся» в нее Человек Зимы), затем следуют несколько кучных перемещений хора «трусцой» по сцене из левой кулисы в правую и обратно.

Во время двух таких перемещений князь Звездич неожиданно грубо, подобно распоясавшемуся денщику, дважды выхватывает из хора последнюю зазевавшуюся даму, один раз норовя по-мужички «влезть» на нее сзади, нагнув головой долу, а второй раз просто задирает ей юбку и рассматривает снизу; но дама всякий раз вырывается и с негодованием убегает, и наконец приводит своего кавалера или мужа (его играет тот же артист, что играл привратника игорного дома — Е. Косырев), чтобы тот проучил обнаглевшего князя. Трусоватый щуплый князь храбрится и становится в восточные «позы», готовясь к рукопашному бою; но грузный кавалер готов совершенно его смести, как вдруг начинает вести себя, как ярмарочный медведь: рычит и переваливается с боку на бок к недоумению всех окружающих и к полному отчаянию дамы, валяет перепуганного князя в снег. Человек Зимы берет «медведя» на цепь и, чтобы увести его, наигрывает на балалайке, как делают цыгане на ярмарке: «медведь» неуклюже пританцовывает и уходит прочь в левую кулису на звук балалайки. На шум сбегаются дамы, кричат от страха и убегают в правую кулису, переваливаясь при этом, подобно медведицам: они тоже «заразились» этим превращением.

После маскарада у Энгельгардта, глубокой ночью на сцене появляется сонный хор мужчин и женщин с закрытыми глазами. Всех их, покорных, как соннамбул, ведет на одинокий звук колокольчика Человек Зимы, подводит ради забавы к проруби и чуть было не сбрасывает в ледяную бездну, хихикая; но все же останавливается и уводит за кулисы; и только после этого начинается сцена Арбенина и Нины.

В итоге, в 35-минутном отрезке от начала действия до этого эпизода пантомима и пластические сцены занимают более 18 минут.

Сцена унижения Звездича Арбениным тоже решена средствами пластики. Выслушав обвинение Арбенина в нечестной игре, Звездич в негодовании отступает назад, но натывается на покойника с картой, которого выставили вперед игроки — дружки Арбенина. Князь боится этого покойника, пытается оттолкнуть, но заваливается на снег, а покойник падает на него. Наконец игроки отнимают покойника от совершенно подавленного Звездича, который потом долго лежит на снегу, закрыв лицо руками, и начинают топить покойника в проруби.

В начале второго действия дана еще одна длительная пантомима (около 7 минут). На сцене появляется старое, замерзшее, засыпанное снегом пианино: очень выразительный и запоминающийся образ; это пианино вытаскивает на длинном канате Человек Зимы. Предводитель игроков важно готовится играть, стоя в стороне, а мужчины отогревают дыханием примерзшую крышку инструмента, но та никак не открывается. Тут вдруг пианино начинает само собою играть печальную музыку, похожую на романтический ноктюрн⁵³, и ехать в сторону Неизвестного, пугая его; затем — в противоположную сторону, к отпрянувшему хору. Мужчины стреляют в пианино из пистолетов, оно отступает, повизгивая и лязгая, искажая музыку, но продолжая играть. Потом музыка затихает, пианино разворачивается задней стенкой, и выясняется, что это Человек Зимы толкал его, скрывшись из глаз наблюдателей: он торжествующе взбирается на пианино, но в него тоже палят из пистолетов, и, приняв дюжину пуль, он картинно заваливается за пианино, а несколько секунд спустя, пригнувшись, удирает со сцены в заднюю кулису, вновь ничуть не смущая своей «живучестью» окружающих. Наконец, крышку удается открыть выстрелом из пистолета, и Неизвестный усаживается на человека, который становится на четвереньки, изображая концертный стул, а мужчины близ рояля радостно открывают рты, готовясь петь. Но выясняется, что клавиши, засыпанные снегом, не играют, пианино бутафорское, и Неизвестный с помощью других мужчин, ожесточенно начинает его разбирать, чтобы узнать, что же в нем только что играло. Разобрав до пустого остова, они укатывают бутафорское пианино прочь, и только тогда Неизвестный, рассердившись было, но успокоившись, выводит за руку Нину, по-могает взобраться на левый постамент и объявляет:

«Арбенина споеет нам что-нибудь».

Женские и мужские полухория сопутствуют и помогают солистам. В первом монологе баронессы

53

Эта музыка, написанная Латенасом, впервые звучала как основная тема в «Вишневом саде» Р. Туминаса 1990 года.

Штраль участвует небольшой хор из четырех девушек — наставляемых ею учениц; каждая из них неуклюже повторяет на свой лад и со своими интонациями (последняя — языком немых жестов с подчеркнутой яростью) монолог баронессы о бесправии женщины.

По Лермонтову, встреча Арбенина и баронессы случилась в прихожей дома Звездича, пока тот спал, и между ними состоялся разговор один на один. В спектакле Туминаса мизансцена иная. Свои отчаянные слова: «Я не туда зашла, ошиблась», — баронесса произнесла едва ли не в борделе, куда зашла по привычной ей дороге, но обнаружила теперь, что здесь царит Арбенин, пустившийся во все тяжкие, и его дружки — мужское полухорие игроков. Арбенин — глава всей шайки стоит на центральном постаменте, дружки рядом; они хватают баронессу, заламывая ей руки, и держат ее перед ним, чтобы не убежала, пока Арбенин не сделает с ней все, что хочет; один раз даже насильно выталкивают ее на постамент рядом с Арбениным, а он жестоко хватается за лицо, произнося слова:





... так это вы тогда!

Вы их свели... учили их... давно ли

Взялись вы за такие роли?

Что вас понудило...

А сколько платят вам все эти господа?

После смерти Нины хор выносит с собой кованные решетки и выстраивает их вокруг постамент, на котором она стоит, как статуя, а сам робко толпится внутри этой тесной могильной оградки. Череду сцен, в которых в дом Арбениных приходят посетители проститься с Ниной, по Лермонтову, режиссер заменяет молчаливой неподвижной пантомимой хора, сопровождающей первую часть монолога Арбенина, в котором он сомневается в справедливости обвинений Нины. Лишь трижды звучит один и тот же вопрос племянницы, произнесенный тоненьким, глупым голоском: «Тетушка, какая же причина того, что умерла кузина? А?» — на который она так и не получает ответа.

Наконец, в этом балагане «Маскарада» сами персонажи больше похожи на паяцев, чем на живых людей. В своей редакции лермонтовского текста Туминас совершенно убрал развернутые описания персонажами друг друга и фразы в сторону,

углубляющие их образы. Не все описания исчезли бесследно; часто они обусловили режиссерское решение и были переведены в визуальный план, в пластический рисунок роли. Но сокращение из текста развернутой рефлексии и самонализа персонажей, продуманных или импульсивных мотиваций их поступков привело к тому, что мы уже не находим в действии глубокого, экзистенциального зла: все оно балаганное, бутафорское, как и сама эта площадка с ее «чудесами», превращениями, рыбой, пианино, снегом, луною и бездной. То, что действительно разлито здесь в воздухе — это не зло и не коварство, а повсеместная карнавальная эротомания: такая же прямолинейная, странная, неказистая, а иногда зловещая, жестокая и избыточная в своих проявлениях, как и сами персонажи.

В Шприхе обыкновенно видят главного зачинателя интриги — порочного, мстительного, мелкого беса, «денежного жида», порабащающего людей через займы и проценты; это он подхватил и первый размножил слух, пущенный ему баронессой, о том, что «Арбенин теперь рогат». У Туминаса Шприх (М. Васьков и А. Зарецкий) — откровенный балаганный паяц, похожий на куклу с разведенными в сторону руками и поднятыми плечами, глупой улыбкой, в измятом цилиндре набок, подвязанном веревочкой под подбородком, в пальто с длинными, болтающимися рукавами. Его первое крикливое предложение дать займ Звездичу перед карточной игрой звучит не зловеще, а совершенно по-дурацки. Его характеристика Казариным как «чертенка» убрана в редакции Туминаса: «чертенок» преобразился в глупо-жизнерадостную куклу, которая может сейчас повеселить, а через секунду предать и убить, не меняя улыбки на лице.

Момент, когда Шприх задумывает свою месть Арбенину, у Туминаса показан совершенно в фарсовом плане: Шприх выходит, пританцовывая с тряпичной ростовой куклой, наряженной в женщину, влюбленно прижимаясь к ней щекой, полузакрыв глаза и бормоча, непонятно кому: «Я вижу все и обо всем молчу...» Тогда Арбенин, чтобы поиздеваться над ним и разбить этот дурацкий флирт, сообщает Шприху многозначительно, мол, к его красотке-жене ездит некий «смуглый и в усах»; и, насвистывая в потолок, уходит. Тут Шприх впервые обижается глубоко и совершенно по-детски: роняет куклу на пол, рассеянно говоря «пардон», и потерянно обещает, глядя в небо, что Арбенин «будет сам в роггах». Паяц в одну секунду наполняется отчаянием, а балаганное отчаяние, мы знаем, и смешно и опасно, потому что за ним обязательно следует месть, исполненная до абсурда старательно и подробно, как делают куклы и глупцы. Когда же

понурый Шприх покидает сцену, забыв про свою куклу-партнершу, из правой кулисы, пригнувшись, стремительно по-разбойничьи выбегает Казарин, похожий на того самого «смуглого в усах», подхватывает куклу, изгибает в непристойную позу и, воровато озираясь, уносится с ней в левую кулису.

Сам Казарин (А. Павлов)⁵⁴ — картежник-искуситель, по Лермонтову, в спектакле явлен как никчемное, обедневшее существо, по одежде похожее на Человека-Зиму, обмотанное серым шерстяным платком по плечам (вместо «крылатки») и совершенно погрязшее в игре и забавах, раболепствующее у игроков и кредиторов, что впрочем не составляет для него предмета мучительных размышлений. Он и есть воплощенная страсть к игре, битый и невезучий, жалкий и преступный, не знающий своей страсти альтернатив.

Неизвестный (Ю. Шлыков) показался в спектакле раньше, чем предлагал в тексте Лермонтов, и иным образом. У Лермонтова Неизвестный впервые явился под маской на карнавале у Энгельгардта и явственно дал Арбенину (и зрителям) ощутить, что его зловещая миссия преследования и мщения только начинается. В спектакле Туминаса он присутствует почти в каждой коллективной мизансцене, но зритель узнаёт в нем мстителя только в его последнем монологе. Вначале он предводитель хора игроков, дающий жестами команды, беспрекословно ими исполняемые; затем предводитель «группы поддержки» Арбенина, с чьего угрюмо-молчаливого согласия происходят все его развратные развлечения, в том числе пленение баронессы Штраль; далее — руководитель развлечения во время бала и солист, готовящийся играть на бугафорском пианино; затем молчаливый участник хора, пришедшего на похороны Нины; лишь в самом конце мы узнаём, что он — Неизвестный, и его почти повсеместное присутствие на площадке обретет свой смысл.

Он очень выделяется своей статной фигурой, сосредоточенной энергией и взглядом, умением графично держать позу, глядя в зал, точными жестами и могучей басистой речью с прекрасной артикуляцией. Вначале мы лишь догадываемся, но в конце ясно видим, что Неизвестный погружен в балаганный мир не менее глубоко, чем Человек Зимы и даже является одним из его повелителей: вот он пронесся по сцене, держа под мышкой чудорыбу, которую, наверное, только что выловил — или, наоборот, когда-то давно впустил в прорубь, а сейчас «вывел из игры». Во время последнего разговора

⁵⁴ Другие исполнители этой роли — А. Завьялов (безвременно ушедший в 2011 году) и А. Рыщенков.



с Арбениным его манера напоминает жесткий, агрессивный напор баронессы; только здесь он сопровождает свою речь утрированными гаерными выкрутасами, как будто кланяясь, пританцовывая или дирижируя шутовским оркестром. Так артист с режиссером, намеренно оставшись в пределах псевдо-исторической куртуазности и наивной балаганной прямолинейности пластического рисунка роли

передали эмоции гнева и злорадства через утрирование — то, для чего в современном театре непременно сменили бы приемы, перейдя, быть может, к более психологичной, а может, к более условно-танцевальной манере. Но в этом балагане утрирование характерных движений людей-кукол — единственное средство усиления эмоции.

Нина (М. Волкова), несмотря на то, что она не имеет никакой игровой стратегии в этом странном мире, оказывается на поверку столь же похожей на балаганных кукол, как и остальные герои. Нина единственная носит белое платье и ходит на пуантах⁵⁵. Но это лишь уподобляет ее глупой Балерине из «Петрушки»

55 — Интересно, что афинянин Стафис Ливафинос, работавший в своем «Маскараде» с образами романтизма и символизма (даже маньеризма) тоже вывел Нину (Мария Нафплиоту) балериной в пачке и на пуантах, противопоставив ее всему остальному миру. Поэтому на гастролях спектакля Туминаса в Афинах в феврале 2013 г. (в Театре «Бадминтон»), прошедших очень успешно, греческие зрители, как мне признавались некоторые из них, узнавали «свою» Нину.



Стравинского по либретто А. Бенуа (1911) или белой Смеральдине из «Балаганчика» Блока — «невесте из картона», по словам Пьеро. Нина стремится говорить все на улыбке; свои страдания и слезы она тоже сопровождает улыбкой, которая, прорываясь через боль, превращается в нарисованную гримасу. Она на свой лад привержена всеобщей эротомании, разве что в ее исполнении она проявляется несколько наивнее: говоря с мужем, она норовит усесться у него в ноги, «оживить» его безжизненные кисти рук встряхиванием и положить их себе на грудь, энергично побуждая к ласкам. От слез она быстро отходит, не меняя улыбки: после первой ссоры с Арбениным она сразу же готова искать утешения в невинной игре с Человеком Зимы, выкатившим на сцену большой ком снега.

Нина нежнее, легче и чище, чем обитатели балаганного мира, но и она не противопоставляет себя ему. В начале второго действия (третьего акта, по Лермонтову) Нина слабоватым детским голоском исполняет французский романс, стоя стрункой на постаменте и сложив ладони, по-балетному, лодочками впереди на талии. Во время ее пения хор равнодушно и тупо (а кто-то злобно и насмешливо) смотрит в сторону зрительного зала, словно ища в глазах зрителей подтверждения, что эта песня неуместна; вдруг одна из дам подсказывает и, перекрывая Нину, начинает вульгарно горланить, широко разевая рот, романс Алябьева «Соловей мой, соловей...», и ее вопль тут же подхватывают все остальные, превращая романс в марш; дирижирует ими Неизвестный. Затем короткая пауза, и Неизвестный, размахивая вверх-вниз тростью, как военный дирижер, увлекает весь хор уже в настоящий марш по сцене под другую песню — «Соловей, соловей, пташечка...». Нина, радостно подпрыгивая, влечется за марширующим хором, призывно кивая оставшемуся на стуле Арбенину, но потом вынуждена к нему возвратиться; вторжение «Соловья» во французский романс ее совершенно не возмущает и не удивляет. Нина так и застывает статуей с улыбкой на губах, прямая, как струнка, с ладонями лодочкой впереди на талии. Эта улыбка — нечто среднее между невинностью юной девы и глупостью куклы.

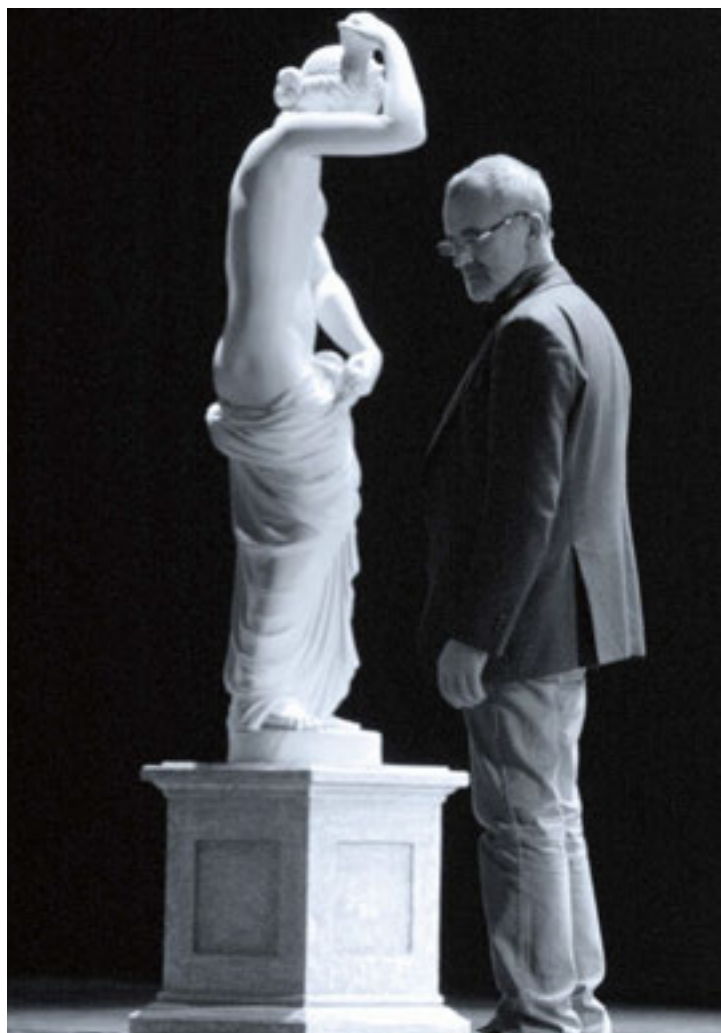
У Лермонтова особняком стоят три персонажа — князь, баронесса и Арбенин — потому что именно в них происходят необратимые изменения на глазах у зрителей. Звездич меняется после оскорбления им Арбенина: впервые он решает отказаться от бездумных игр высшего света и отправиться на Кавказ; и все же до самого конца действия он вынашивает мысль о дуэли, так что его «игры» все-таки не кончились. Баронесса Штраль меняется после встречи с Арбениным,

и это изменение самое глубокое: она навсегда бросает «игру», рвет со светом и удаляется в деревню, чем заслуживает несколько колких комментариев от гостей последнего бала. Арбенин меняется несколько раз: вначале в нем просыпается — вроде бы навсегда забытая — страсть к игре, будто бы ради помощи Звездичу; затем у него вспыхивает ревность после обнаружения пропажи браслета; затем он окончательно становится преступником и пускается во все тяжкие после разговора с ним Казарина; после убийства Нины в нем поселяется неистребимое сомнение; наконец, в финале он сходит с ума — и все на глазах у зрителей.

Туминас в спектакле не предлагает зрителям наблюдать глубокие внутренние перерождения героев «в реальном времени», характерные для психологического театра: он очень экономит эти средства воздействия на зрителей. Мы видим, как правило, результаты перемен; внешне они выражаются в том, что персонажи меняют манеру игры и эмоцию — отказываются от прямолинейных балаганных проявлений, соответствующих их маске. Быть может, наименее заметно это у баронессы и Арбенина; более всего — у Звездича (но и он предстал перед зрителями, изменившись, лишь после того, как долго пролежал в снегу, закрыв лицо руками, а затем — простояв на коленях спиной к залу, глядя на вдруг явившегося покойника).

Баронесса Штраль (Л. Вележева) — напористая, прямолинейная и циничная дама, не боящаяся показаться вульгарной и мужеподобной: она в мужском цилиндре, привыкла курить манерно, но без изящества, общаться резко, ходить широко и использовать чересчур энергичные для дамы жесты. Она — бывалый завсегдатай карнавалов и любовных интриг, опытная, сильная, берущая инициативу на себя, привыкшая жить в эротомании и доминировать в отношениях, быстро переходящая из страсти в порок, погруженная в светские интриги и любящая авторитетно поучать неопытных девушек на тему о бесправии женщин: карикатура на салонных куртизанок эпохи декаданса и суфражисток начала XX века.

Наедине баронессу «лапают» и Звездич и Шприх; когда баронесса обещает сегодня же расплатиться со Шприхом за долги мужа, она слишком красноречиво и покорно укладывается перед ним животом вверх на снежный ком, раскинув руки и отсутствующе глядя в сторону. Но вялый Шприх, которому, оказывается, «нужды в деньгах нет», только робко жмется щекой к ее бедру, делая умильную мину и бляя себе под нос. Дружки Арбенина хватают ее грубо, как женщину, которая заслуживает такого обращения, и видно, что оно ей привычно. А когда



ее выбрасывают в снег после жесткого разговора, она чувствует себя не униженной и не оскорбленной, но — временно поверженной. Дело теперь лишь затем, чтобы подняться, отряхнуться и затеять новую историю со Звездичем с тем же напором и даже злостью в речи, но — теперь историю со знаком «плюс»: она хочет спасти его и Нину от страшного Арбенина. Возбужденно разговаривая со Звездичем о его письме к Нине, баронесса вдруг с неожиданной силой берет его за грудки и начинает валять по снегу, как куклу, а потом втыкает его голову себе в юбку и, приближаясь к экстазу, нагибается и крепко хватает его за зад — но тут же, опомнившись, отталкивает его от себя и, ошеломленная, тяжело дыша,



сидит на снегу (приблизительно так же она дышала чуть раньше после поцелуев Арбенина). Из этой эмоции и из этой сцены вдруг вырастает ее окончательная решимость рассказать Звездичу правду о браслете, покинуть свет и уехать навсегда в деревню.

В редакции Туминаса убрано описание Звездича баронессой, данное при первой же их встрече на маскараде:

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
 Самолюбивый, злой, но слабый человек;
 В тебе одном весь отразился век,
 Век нынешний, блестящий, но ничтожный.
 Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.
 Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;
 Людей без гордости и сердца презираешь,
 А сам игрушка тех людей.

В спектакле это описание не исчезло совсем, а было переведено в пластический рисунок роли Звездича и в визуальный план мизансцен с его участием.

Звездич (Л. Бичевин) — глупый, порывистый, трусоватый, всегда ищущий приключений (желая, конечно, чтобы они были безнаказанными), худенький, все

время бегающий и по-пустому предприимчивый юноша, более чем все остальные охваченный всеобщей карнавальной эротоманией и готовый «клюнуть» на любую даму, которая только подвернется. Он все время размахивает своей саблей — этим символом боевого настроения мужчины и орудием подчинения, и откладывает ее только тогда, когда собирается выйти из игры. Он тоже подвержен трансформациям, выдающим в нем шута. Из последнего разговора Звездича с Ниной мы узнаем, что князь направится на Кавказ. Но еще раньше как шуточный пролог к его печальной решимости показана вставная полуимпровизированная сцена, где Звездич говорит со своим слугой — Человеком Зимы с утрированным, в природе не существующим кавказским акцентом (он звучит ужасно неловко и искусственно даже для русского уха), выговаривая, что тот купил на рынке кислую вишню вместо сладкой черешни. В конце этого разговора, увлекшись, он и вовсе пускается танцевать лезгинку с воплями, прыжками и вращениями, сопровождаемый слугой.

Тем заметнее глубокое потрясение и грусть, которая поселяется в нем во втором действии, по Туминасу. Звездич не будет больше кривляться, и не будет даже вспоминать о дуэли. Что же его потрясло? — Не разговор с баронессой, не само по себе оскорбление Арбенина, а ощущение, что весь мир (не только его обитатели) обернулся вдруг против него: в снегопаде стали мерещиться привидения, сабля повисла в темноте, так что ее не взять даже силой, а из-за огромного кома снега показался покойник, так его напугавший.

Прямолинейное, «любовое», балаганное истолкование основных ролей соответствует стилистике спектакля, но при этом неизбежно остается вопрос, не теряются ли в этих персонажах идеи и мотивы, столь старательно введенные в текст самим Лермонтовым. Откуда все-таки берется в жесткой баронессе раскаяние и желание отворотить смерть от Звездича и Нины? Ведь и смерть-то в этом мире буффорская? Почему все-таки глупый и восторженный Звездич решил бросить свои карнавальные увлечения, закончил интриговать с браслетом и, подобно баронессе, отправился навсегда прочь из этого города? Момент приближения к внутренней правде персонажей ускользает, неизбежно озадачивая внимательного зрителя.

Но таков закономерный эффект спектакля, в котором акцент поставлен на стилизованное действие, а не на состояния героев. Зритель здесь не слышит долгих монологических размышлений о прожитой жизни, столь важных для романтической поэтики — ведь из них проясняются мотивы разочарования, ненависти

и демонизма. Эти старомодные монологи-рефлексии, конечно, сдерживают ритмичное развитие сюжета, останавливают сценическое время, замедляют общее движение; поэтому Туминас счел их здесь неуместными.

Рефлексия о себе и обществе есть, по Лермонтову, у баронессы Штраль и Арбенина; особенно важна она у Арбенина. Он отрекся от жизни давно, и теперь о нем только и осталось, что рассудочные мысли, очень для него привычные, которые сопровождают все его жизненные события — от бытовых происшествий до фатального крушения недавно зародившегося чистого чувства, которое он сам же раздавил при малейшем намеке на «рога», будто бы наставленные ему молодой женой.

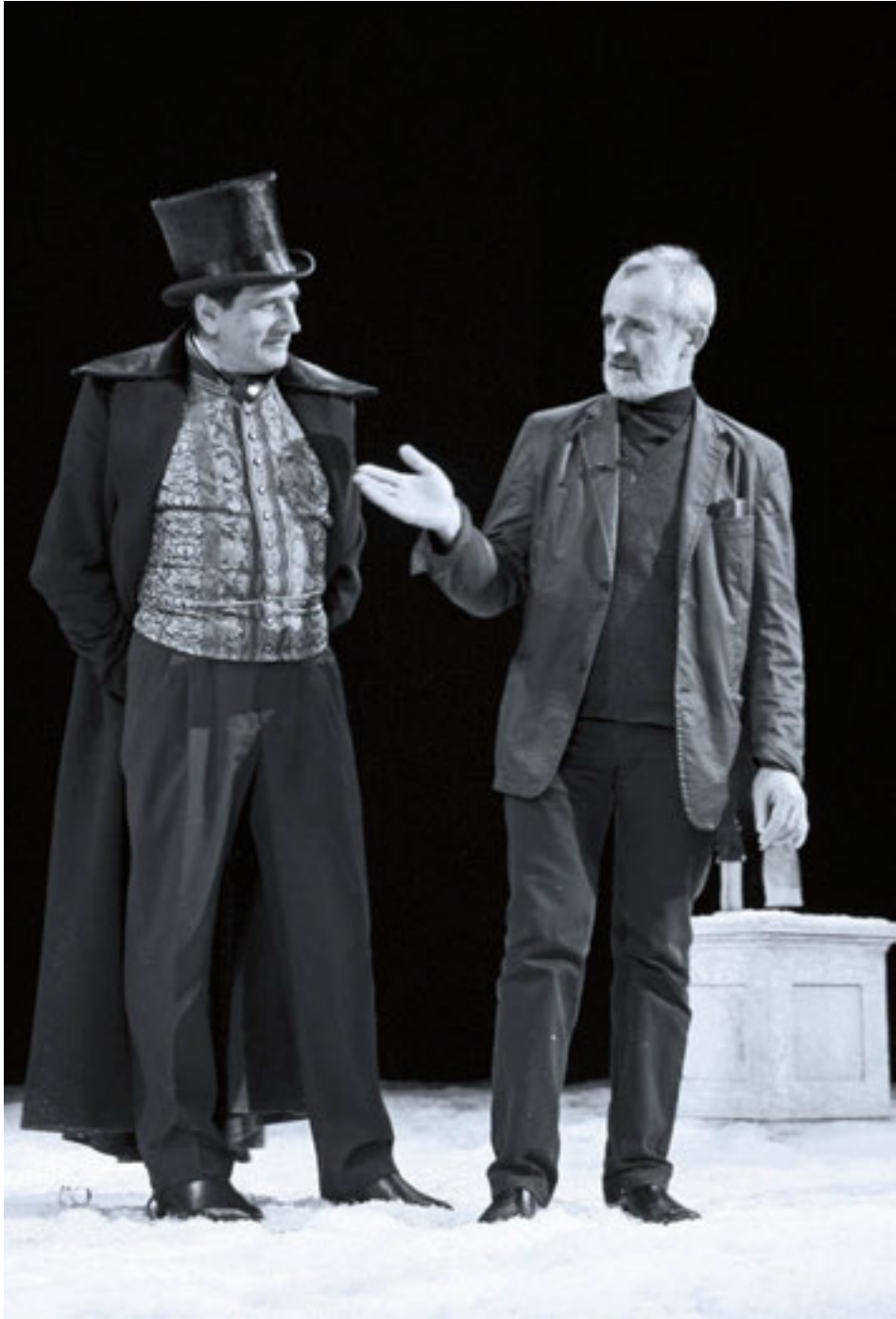
Демонизм Арбенина складывается из его одиночества, гордыни, гнева и презрения к житейским страстям; отсюда происходит и его готовность равнодушно переступить через них, пусть даже путем убийства. Первые читатели сразу же увидели в Арбенине (как и потом в Печорине) черты самого Лермонтова, а исследователи потом припомнили, что героя его первой юношеской повести тоже звали Арбенин. Лермонтов так и остался в истории русской поэзии автором, слившимся со своими главными героями; его биографические черты в Арбенине (а также черты Печорина и даже Демона) пристально искал в своем «Маскараде» Мейерхольд. В спектакле Туминаса от романтического демонизма Арбенина не осталось и следа.

Арбенин (Е. Князев) очень соответствует — как редкий сегодня артист — образу романтического героя: по фактуре; графичному профилю и орлиному носу; пронзительному взгляду, быстро принимающему оттенки грусти, опьянения, восхищения, ненависти, безумия; кудрявой шевелюре; мягкой грации и умению гордо себя держать; аристократической вальяжности, покровительственным жестам, салонной сдержанности и куртуазности; а также старомодной сегодня, и потому узнаваемой, манере поэтической декламации — протяжно-ритмичной и размеренной, с глубиной в голосе, то и дело находящейся на грани поэтической возторженности или страдания. Некоторые отказываются видеть в Арбенине аристократа и находят в нем только бывшего картежника, оставившего когда-то преступную жизнь и равнодушно возвысившегося до света; но заядлыми игроками были люди и высшего света. Аристократизм главного героя в спектакле, где ясно проведена линия памяти к николаевской эпохе и Серебряному веку — конечно, совершенно уместен.

Арбенин здесь единственный, кто внешне не проявляет всеобщей балаганной эротомании, которая бы непременно снизила его аристократизм (как она «понижила» князя Звездича до денщика, задирающего юбки бабам, а баронессу превратила в жестокую искательницу «перца» в карнавальных приключениях). В любви он безволен и менее предприимчив, чем все остальные: Нина, ласкаясь к нему, то и дело встряхивает его мягкую кисть руки, пытаясь наполнить ее силой, куда-то ушедшей, и, хоть и улыбается, но всегда остается неудовлетворенной общением с ним (уж Звездича точно «встряхивать» излишне). Как будто его безволие — предвестие того безумия, которое наступит после убийства Нины.

Момент решимости пуститься во все тяжкие — игру, разврат, который затем приведет его по прямой к преступлению — ухвачен режиссером, но передан внешним приемом: Арбенин, стоит на центральном постаменте, являя торжествующе-героический облик, а сверху — единственный раз в спектакле — бьет красный луч света, как бы погружая все действие в адский огонь. Но такого Арбенина мы уже видели — горделивого, самодовольного с пронзительным взглядом и торжествующе-коварной улыбкой преступного соблазнителя — разве что раньше он еще не вскакивал на центральный постамент; игроки, окружающие его, тоже особенно не поменялись, окрасившись в красный цвет. В итоге, красным лучом нанесен выразительный мазок, чтобы поставить акцент в общей сюжетной истории, а не подчеркнуть необратимые внутренние перемены главного героя. Арбенин — с самого начала таков, что готов совершить преступление, а через несколько минут безумствовать от того, что наделал: он — человек игры, и его перемены от гнева к самобичеванию столь же быстрые и столь же бутафорские, как и весь окружающий его мир. Динамика нарастающей страсти — от благодушия к безумству — передана не артистом, а растущим снежным комом, который в итоге Арбенина и раздавит.

Самая заметная перемена в Арбенине случилась в последней сцене безумия перед памятником Нины на заснеженном кладбище. Арбенин сходит с правого постамента, на котором только что произносил монолог и вращался, как кукла: он не может обрести покой из-за воспоминаний, его тянет к памятнику Нины за оградкой. Перед памятником он произносит своей монолог-сомнение в справедливости мести, затем выслушивает монолог Неизвестного, отвечает ему, выслушивает Звездича и получает от него письмо баронессы. Мы понимаем, что Арбенин теперь «живет» внутри могильной оградки, на одной руке у него варежка,



на голове нелепая вязаная шапка, из которой торчат разноцветные нити (подобным головным убором почти во всех традиционных театрах Востока и Запада обозначали образ сумасшедшего). Е. Князев передает помутнение сознания своего героя навязчивыми плачущими интонациями и впервые проявившейся истерично-развязной манерой разговора с теми, кто его обвиняет в убийстве — Неизвестным и Звездичем.

Шапку и варежку он надел, слушая Неизвестного; от этого зритель оставлен в неведении: в самом ли деле Арбенин сумасшедший или только снова играет роль, чтобы избавиться от общения с неугодными. Шапку и варежку он снимает, когда получает от Звездича письмо баронессы. Е. Князев смотрит в письмо совершенно ясными глазами, с первых слов понимает его смысл и тут уже начинает вести себя как настоящий сумасшедший — без шапки и варежки: закапывает его в снег, нагребая все большую кучу. Звездич уходит с двумя чемоданами (вплотную к нему движется Неизвестный), а огромный ком снега, который выкатывает Человек Зимы, гонит Арбенина прочь со сцены и подминает его под себя.

Должен признаться, я сам первоначально испытывал сильное внутреннее напряжение от того, что у Туминаса исчез из «Маскарада», например, словесный поединок Звездича и маски (баронессы), в котором он ее завоевывал; что Арбенин, утратив больше половины своих монологов перед Ниной, не столь глубок, умен, зол, трагичен и проникновенен, как у Лермонтова; что баронесса утратила свое прочувствованное признание Звездичу (а на деле — заочное признание Арбенину, Нине и обществу); что исчезли воззвания Нины к Богу, которые обратили мысли и действия Арбенина в последовательный и страшный демонизм; что исчез диалог Неизвестного и Звездича, в котором образ Арбенина, понятый через страдания Неизвестного, показан со стороны; и т.д. Я очень тосковал по этому лермонтовскому уму, не по возрасту сильному и острому (Лермонтову был всего 21 год, когда он закончил «Маскарад»), по сложным душевным состояниям героев, глубоко вплетенным в эту, в общем, простую историю убийства жены из ревности, посеянной в преступной душе интригующим светом. Сокращение текста, выведшее на передний план историю и уничтожившее романтические странствия в душевных глубинах, сделало режиссерский сценарий ровным конспектом-пересказом лермонтовского поэтического сюжета лермонтовскими словами и со множеством побочных тем, предложенных режиссером.

После вахтанговской премьеры многие критики, восхищенные литовским «Маскарадом», показанным в Москве в 1999 г., неизбежно сравнивали свои впечатления от двух спектаклей (именно не спектакли, а свои впечатления) и высказывали разочарование, оттого что русскоязычный спектакль будто бы проигрывал литовскому. Секрет разочарования лежит не в самом по себе факте активной переработки классического произведения: еще во времена Мейерхольда свободную трактовку классики зрители приняли, а в русском театроведческом обиходе появился термин «режиссер-драматург». Все дело в специфике русского восприятия поэтического языка Лермонтова, глубоко укорененного в русской культуре. Прежде всего, нам непривычно обильно перемежать шутовской пантомимой звучащую романтическую поэзию, столь высоко чтимую; но главное — даже не в этом. Столь вольное сокращение-конспектирование высокой классики будет встречено терпимо и благодушно, если только мы полностью примем остранный, «иностраный» взгляд на нее — что легко осуществимо, когда спектакль идет на литовском языке, пусть даже с русскими титрами. Как найти эту дистанцию, остранность (или, по-философски «инаковость») в пространстве русского языка и русской культуры, и надо ли ее искать?

По-новому взглянуть на «Маскарад» — уже ретроспективно — меня заставил лишь недавно «Евгений Онегин» Туминаса, и я вспомнил одну историю.

Однажды М. Л. Гаспаров, желая передать через понятную аналогию, в каком виде досталась античная поэзия современному читателю, предложил вообразить: все собрание сочинений Пушкина полностью утрачено, а остались лишь его изложения, пересказы и цитаты в научных трудах, методичках, дневниковых записях, мемуарах и школьных сочинениях, которые в каком-нибудь XXXIX веке соберут вместе и будут издавать как «Пушкин. Собрание фрагментов». Таковы для нас сегодня зачинатели любовной лирики Алкей и Сапфо, таков для нас «отец» ямбов Архилох. На их изданиях мы даже не можем спокойно поставить заголовок «Полное собрание фрагментов», потому что не знаем, что еще может быть случайно раскопано из неизвестных пока сочинений.

Чтобы понять, что редакция «Маскарада» (как и потом «Ревизора», «Горя от ума», «Евгения Онегина») происходит у Туминаса не из своевольного каприза, а из глубокой мировоззренческой установки — надо просто честно признаться: сегодня для большинства читателей Пушкин, Лермонтов, Грибоедов и Гоголь уже стали равными по древности Алкею, Сапфо и Архилоху. Много раньше, чем



предсказывал Гаспаров, их полные тексты, нетронутые пока никакими катаклизмами, в обиходе фактически превратились в собрание фрагментов, поэтических афоризмов, изложений в энциклопедиях и многочисленных сборниках кратких пересказов. С этих источников начинает (и часто, ими же и заканчивает) знакомство бо́льшая часть публики, особенно молодой.

В этой культурной ситуации возможно продуманное и сознательное отношение к классическому тексту как к далекому воспоминанию о классическом тексте. Человеку, читающему и глубоко понимающему поэзию (таков Римас Туминас), можно и нужно вообразить взгляд на классику, направленный из будущего назад в прошлое — через настоящее, в котором ее не читают. Такой сложный, ретроспективный, воображаемый взгляд из будущего в прошлое — воображаемая диахрония, как сказали бы структуралисты, — ясно читается в «Маскараде»:

МАСКАРАД

он происходит из острого, очень современного и очень правдивого чувства ностальгии по утраченной красоте и утраченному богатству поэзии, столь характерного для мировоззрения Туминаса.

Из XX века в спектакль попал не только водолаз — но и современная неспособность понимать аристократизм как культурное явление; сегодняшняя неготовность оценить тонкую интеллектуальную игру, сопутствующую человеческим отношениям романтической эпохи; правдивая для современности трансформация эроса, находящегося в самой сердцевине классической драмы, — в балаганную эротоманию, ибо любовные интриги, связанные с понятиями достоинства и чести, более не имеют того «электричества» в свете (и первым об этом сказал Гоголь в том же самом году, что был закончен и «Маскарад»); сознательное игнорирование сословных различий, характерное для современности, и потому их несоблюдение в поведении и в составе хора (в хоре игроков и дам вдруг окажется кухарка в платке и фуфайке, с ведром).

Из начала XX века в спектакль попало воспоминание о блоковско-мейерхольдовском «Балаганчике», в котором сделано ироническое обобщение и одновременно осмеяние петербургской культуры Серебряного века. Наконец, из XIX века в спектакле поселилось всеобъемлющее воспоминание о диковинных костюмах николаевской эпохи, о прекрасной и сказочной, искушающей и сладкой жизни света, происходившей в несуществующем ныне заснеженном



саде, который расположился где-то между бутафорской луной и ледяной бездной, где снег взвихривается и танцует вместе с героями под прекрасные звуки вальса и где живут теперь балаганные куклы — безобидные и жестокие, не вглядывающиеся в темные моральные глубины, как было принято когда-то, а просто плетущие свои истории — то простые и неказистые, то, наоборот, странно-изобретательные, гротескно-уродливые — на далеком и едва уловимом перекрестье между лирической трагедией и площадным фарсом.

«Маскарад», таким образом, разворачивается в пространстве памяти, в котором встречаются воспоминания автора, режиссера и героев, смешанные с образами фантазий: ведь в памяти фантазии уже почти неотличимы от знаков исторических событий. Объединила образы памяти и фантазии, как сказано, площадка заснеженного балагана: это — новый символ современной театральности, уловленный в русской культуре взглядом «со стороны» и проникнутый глубокой ностальгией по великолепному ее прошлому, оставшемуся где-то в эпохе ампира рядом с Пушкиным, Грибоедовым, Лермонтовым и Гоголем. Не случайно в самом конце «Маскарада» на почти пустой сцене остается снег, могилка юной девушки в белом платье, окруженная кованной оградкой, да чарующий вечерний свет, обещающий новые чудеса в этом на время затихшем театре: яснейший образ ностальгии по утраченной в истории красоте, легко различимый и в других спектаклях Туминаса.

В «Маскараде» состоялось первое явление специфически-туминасовского образа театральной труппы: ностальгически-стильной по внешнему облику и составу ампула, технически совершенной, пластичной, танцующей, владеющей пением и поэтической речью — и при этом эклектичной и внеисторичной по своей сути. Здесь собраны паяцы всех сословий (от дворян до кухарок), среди которых может оказаться и романтический герой, и трагический, и уж обязательно среди них будет балерина. Точно так же было в «Петрушке» Стравинского, Фокина и Бенуа, чьи образы не были чистой комедией дель арте, давно закончившей свою жизнь, но лишь русским воспоминанием о ней через придуманную Серебряным веком балаганную арлекинаду.

Разумеется, в предложенном режиссерском решении спектакля, где доминирует игровая стихия и главная тема сопровождается дюжиной побочных, остается опасность потерять разумный баланс между ними. Туминас показал себя здесь режиссером-драматургом высшей пробы (ведь труднее всего аранжировать

МАСКАРАД

классику), сочинителем сценических историй с безбрежной фантазией, мастером побочных партий; при этом ощущение неуравновешенности между балаганным «игрищем» и основным сюжетом возникает и на литовском спектакле, и на спектакле вахтанговцев по сей день. В «Евгении Онегине» такой баланс, как кажется, соблюден с большей точностью.

Но очевидно, что «Маскарад» Вильнюсского Малого театра и Театра Вахтангова — исторически первый спектакль Туминаса, где был отчетливо явлен этот неожиданно-остраненный, смелый и одновременно деликатный ностальгический взгляд из будущего на русскую поэтическую классику, где образы памяти о великой красоте разместились на сцене зимнего балаганчика. А в спектакле-основателе традиции безбрежность фантазии и режиссерская избыточность, конечно, простительны, как мы прощаем слишком громкий вопль «эврика!» при открытии новой формулы, которую затем будут использовать и разумнее, и рачительнее. Именно из «Маскарада» в конечном итоге происходят «Ревизор», «Горе от ума», «Дядя Ваня», «Евгений Онегин» и некоторые другие спектакли Туминаса; все они до сих пор собирают полные залы.

ВЕТЕР ШУМИТ В ТОПОЛЯХ

Премьера
19 февраля 2011 года

ЖАНР ПЬЕСЫ ЖЕРАРА СИБЛЕЙРАСА «ВЕТЕР в тополях» (так буквально переводится ее название с французского) сам автор и все европейские критики согласно определяют как «комедия»; а некоторые даже — «парижская бульварная комедия».

Сюжет ее весьма прост. Действие происходит во французском доме ветеранов войны в августе 1959 года. Здесь живут три ветерана Первой мировой: Рене (его «стаж» здесь самый большой: 20 лет), Фернан (10 лет) и Густав (6 месяцев). У каждого свои болезни, каждый по-своему калека: у Густава психические расстройства, у Рене вместо ноги протез, у Фернана в голове застрял осколок немецкого снаряда. Каждый день они встречаются на одной и той же террасе, которую считают «своей», каждый день они вместе молчат или говорят на разные темы: о болячках, сестре Мадлен, мировоззрении, памяти, женщинах, маленьких приключениях, на которые так бедна их жизнь, о милосердии и смерти и т.п. На террасе стоит каменная собака, которую они считают своим компаньоном, а один (Фернан) даже «видит», как она двигается. Главное, что их объединяет — это стремление убежать из дома ветеранов. Целью их побега в пьесе становится холм, на котором дует ветер и растут тополя. Все приготовления сделаны, но старики слишком немощны, чтобы все довести до конца, и в итоге остаются на месте. В финале они видят в небе клин перелетных птиц, летящих на юг, и воображают себя рядом с ними, а каменная собака неожиданно поворачивает голову.

Пьеса Сиблейраса была впервые поставлена режиссером Ж.-Л. Тардьё в январе 2003 г. в Театре Монпарнас в Париже; спектакль получил 4 номинации



56 —————
 Вот две относительно недавних, выбранных почти наугад: компания *Lézarde scénique* в ноябре 2010 г. в Париже; компания *Plus Personne* в октябре 2013 г. в Бардо (*Bardos*).

57 —————
 Sierz A. *Sir Tom in the Doghouse* // *The Telegraph*. 10.10.2005.

58 —————
 Вот вновь почти наугад выбранные постановки «Героев» Стоппарда: *Howick Little Theatre* в Окленде, Новая Зеландия (постановка Питера Майкле; август 2011); *Dayton Theatre Guild* в Дэйтоне, штат Огайо, США (постановка Фреда Блументаля; январь 2012); *Portland Stage Company* в Портланде, США (постановка Шейна ван Влиета; март 2012); *Fortune Theatre* в Данидине, Новая Зеландия (постановка Лары Макгрегор, август 2012 г.); *Everyman Theatre* в Балтиморе, США (октябрь 2012 г.); *Lantern Theatre Company* в Филадельфии, США (режиссер М. Крэг Геттинг, май 2013); *Elayne P. Bernstein Theatre (Shakespeare & Company)* в Беркшире, Англия (режиссер Кевин Коулман, июнь 2013) и мн. др.

на французскую театральную премию «Мольер». В этом же 2003 г. «Ветер в тополях» вышел в журнальной публикации (а потом и в виде брошюры), и в сезоне 2003–2004 гг. тот же Тардьё поставил ее в театре Бург-ан-Бресс на востоке Франции. С тех пор пьеса то тут, то там появляется в репертуаре французских театров⁵⁶.

Широкая европейская жизнь этой пьесы, по признанию самого Сиблейраса, началась лишь после того, как Том Стоппард в 2005 году перевел ее на английский язык, значительно сократив: от двух с половиной часов действия во французской версии — до полтора в английской (сам Сиблейрас признавал, что перевод оказался «плотнее», что пошло на пользу пьесе). В переводе Стоппарда пьеса получила название «Герои». В 2005 г. «Герои» были опубликованы в Лондоне отдельной брошюрой, и в октябре 2005 г. состоялась их премьера в лондонском Уиндхемс Театре (режиссер Теа Шаррок, сценография и костюмы Роберта Джонса; в ролях — известнейшие актеры Ричард Гриффитс, Кен Стотт и Джон Херт). В 2006 г. драма Стоппарда-Сиблейраса получила престижную английскую Премию Лоренса Оливье в номинации «Лучшая новая комедия».

После премьеры в Лондоне французская пьеса «Ветер в тополях» была переведена на немецкий, польский и русский языки (автор русского перевода И. Г. Мягкова). В интервью корреспонденту «Телеграф» 10 октября 2005 г. Сиблейрас говорил: «Знаете, что? Как только пьесу ставят в Лондоне, все в Европе ее хотят. Два месяца назад никто ее и знать не хотел. А теперь все ее просят. Мне звонят три раза в день. Лондон — столица театра!»⁵⁷. Как и следовало ожидать, постановки стоппардовских «Героев» после премьеры в Лондоне стали регулярными в англоязычных театрах по всему миру⁵⁸.

Важно отметить коммерческий контекст, в котором было заложено начало пути стоппардовских «Героев». Английская премьера состоялась на Вест-Энде, то

есть в том «секторе» английского театра, который открыто числит себя коммерческим. Лондонское театральное общество (The Society of London Theatre), являющееся учредителем Премии Лоренса Оливье — это бывшее Театральное общество Вест-Энда, которое присуждает наибольшее количество премий спектаклям этой части английских театров, имеющим прокатную историю и коммерческий успех. В Положении значится, что необходимым условием выдвижения спектакля или пьесы на Премию Лоренса Оливье является не менее 30 показов за календарный год. Так что пьеса, только что написанная, но не испытанная в прокате, не может попасть в список претендентов.

Популярность пьесы Сиблейраса в Европе (особенно ее стоппардовой версии в англоязычном мире) обусловлена тем, что в ней тесно сплетаются и состояются два начала: открыто-комическое, сближающее ее с коммерческим театром, и лирико-трагическое, философское, подчеркнуто некоммерческое. Пьеса очевидно имеет двужанровую природу.

Первый ее жанр — старинная *comedy of wits*, или «остроумная комедия», происходящая из театра эпохи Шекспира и глубоко укорененная в английской, а через нее — в европейской культуре. Сиблейрас признавался, что его французские друзья называли «Ветер в тополях» «британской пьесой» еще до перевода ее Стоппардом; перевод только подтвердил эту репутацию. Для «остроумной комедии» характерно то, что она не слишком богата внешней событийностью; ее главные «козырь» составляют смешные диалоги на грани абсурда и странные, необычные персонажи, раскрывающиеся в различных ситуациях и «положениях», а то и на пустом месте. Она легко переходит в современные «клубные комедии», получившие широчайшее распространение на радио, телевидении (в виде многочисленных телесериалов) и в театре. Отсюда закономерно проистекает характеристика ее премьер на страницах французской и английской прессы: «театральный хит» и «бульварная комедия».

Второй жанр — современная «драма безысходности», главная тема которой — невозможность активного действия в мире, неспособность персонажей к решительной перемене жизненных обстоятельств; она приближает нас то к экзистенциалистской трагедии, то к европейской драме абсурда. Абсурд как художественный язык возникает из состояния немощи и неспособности к адекватному самовыражению. Сиблейрас нашел яркие фразы для того, чтобы выявить для зрителя признаки драмы абсурда в «Ветре в тополях»; например, Густав, убеждая взять на холм

каменную собаку, говорит: «Утром найти повод, чтобы подняться, бесконечно сложнее, чем перенести эту скульптуру». Англичане (в том числе Том Стоппард) сразу увидели в драме Сиблейраса сходство с пьесами «В ожидании Годо» Самюэля Беккета и «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» самого Стоппарда, и аналогии между ними вполне правомерны. Драма такого типа подчеркнута некоммерческая, немассовая, «закрытая» и, как правило, не имеет широкого успеха, если только при постановке в нее не вводятся элементы фарса.

Для обоих жанров характерно отсутствие линейно развивающегося сюжета в классическом смысле этого слова. Старики как действующие лица тоже весьма уместны в обоих жанрах.

Для «остроумной комедии» в них достаточно странности и иронии; достаточно упрямства и старческих *idées fixes* — все это составляет основу их «плотной» характерности. У них огромный жизненный опыт и неведомое молодым чувство свободы в выборе тем для разговора; полное взаимопонимание и потому полная речевая раскованность в общении. Старческое тело, вялое и непослушное, в сочетании с активной предприимчивостью души, составляет благодатный материал для актеров комедии, ибо служит источником гротескных образов. Для другого жанра — «драмы безысходности» — старики важны пограничным положением в жизни. Они ясно ощущают порог смерти, поэтому ценность жизненных инициатив, глубина переживания безнадежности любых начинаний для них особенно велики, утраты особенно трагичны, поэтому их жизнь философична сама по себе.

И Жерар Сиблейрас, и Том Стоппард ясно ощущали двужанровую природу пьесы, борьбу двух аспектов ее восприятия между собою. Стоппард говорил в интервью: « [В пьесе] нет шуток в одну строку. [Эта пьеса] в большей степени комедия правды, чем игра ослепительного остроумия. В ней есть что-то от изощренной боли. Ты чувствуешь: довольно подло смеяться над этими героями, потому что

для них самих нет ничего веселого в их бедственном положении»⁵⁹. При этом стоппардовская версия «Ветра в тополях» была признана одной из самых смешных пьес сезона. Рецензия «Паризьен» на парижскую премьеру 2003 г. тоже начиналась характерно: «“Ветер в тополях» вызывал шквалы хохота в Театре Монпарнас. В то же время ощущалось дуновение легкое

59 —————
Sierz A. Sir Tom in the Doghouse // The Telegraph. 10.10.2005.

60 —————
André Lafargue. «Le Vent des peupliers»: irrésistible! // Le Parisien. 13.02.2003.

и тонкое, разжигающее грезы о невозможном, соединенное с юмором и нежностью»⁶⁰. Корреспондент «Лондон инвинг стэндард» говорил о том же, но уже прямолинейным языком рекламных лозунгов: «... соблазнительный сплав комического, печального и абсурдного»⁶¹.

Двужанровая по природе пьеса Сиблейраса предлагает режиссеру испытание: надо найти свой баланс между «остроумной комедией» и «драмой безысходности», решить, какой жанр выбрать в качестве основы и отправного пункта для сценического построения.

Практически во всех европейских и американских постановках, мне известных, в качестве отправного пункта была выбрана «остроумная комедия» с элементами фарса, и во всех играют артисты весьма почтенного возраста и в гриме, подходящем для реалистического изображения стариков. Всюду предпочитают реалистическую игру с элементами «старческой» эксцентрики и фарса, порой на грани боли. Так, в спектакле Театра Монпарнас 2003 г. у Фернана на лбу видна большая черная круглая нашлапка — то ли пластырь, через который просочилась и запеклась кровь из раны, то ли круглое основание глубоко вошедшего в голову снаряда.

К реалистическому прочтению подталкивает сам авторский текст. Сиблейрас ввел в пьесу точные даты событий. Вначале Фернан несколько раз говорит, «у нас 1959 год»; Рене вспоминает, как он был в Париже в 1913; Густав говорит, что женился в 1915; известен день рождения Фернана — 12 февраля. Ближе к концу пьесы и того больше: герои ведут дневник — свой «бортовой журнал» педантично и точно, как настоящие офицеры, и потому мы знаем день первой записи — «вторник, 16 августа» и день неудавшегося побега — «четверг, 18 августа 1959 года»: в этот день пьеса заканчивается. Перед нами чуть ли не хроника приключения, которое не удалось.

61

Один московский критик определил жанр этой пьесы как «интеллектуальный фастфуд» (см.: Давыдова М. Много шума для молодых стариков // Известия. 21 февраля. — Москва, 2011); другой — как «интеллектуальный бульвар» (см.: Должанский Р. В доживании Годо. «Ветер шумит в тополях» в Театре имени Вахтангова // Коммерсант. 22 февраля. — Москва, 2011.). Сразу в нескольких рецензиях было проведено явное противопоставление Беккетовского «Ожидания Годо» бульварным комедиям, вызывающим хохот у публики: комедия Сиблейраса, по мнению критиков, явно тянула в сторону бульвара, а не Беккета. Правомерность столь резкой оппозиции в современном театре едва ли оправдана. Во-первых, половину афиши мировых бульварных театров уже давно составляют изначально «некоммерческие» драмы Чехова, регулярно ставится Пиранделло, Ануй и послевоенные французские трагедии; и беккетовская пьеса весьма востребована в европейском коммерческом прокате (поэтому едкие критики давно уже сомневаются, была ли она с самого начала такой уж образцово философской). Во-вторых, граница между коммерческим «мейнстримом» и некоммерческим «арт-хаусом» более-менее ясна разве что в современном кинематографе (да и то не по художественной сути, а по прокатной схеме), а в театре ее вообще никогда нельзя было провести с окончательной уверенностью.

В большинстве постановок на сцене предпочитают ровный, теплый дневной или предзакатный свет (так в парижской, лондонской, портландской, лос-анджелесской и других постановках): он настраивает зрителей на светлый и романтический лад. Если используются строенные декорации, то они, как правило, реалистичны и относятся к современному усадебно-пасторальному типу: каменная терраса с зеленой растительностью, итальянские балюстрады, бордюры, ступеньки, декоративные каменные вазы, плющ и вьюнок на каменных стенах, невысокий фасад веранды и пр. В качестве фона на заднике — глубокое и чистое осеннее небо (так было на премьерах в Париже 2003 г. и Лондоне 2005 г.), реже — небо в облаках или зеленый пейзаж (так в спектакле Театра Элейн Бернстайн 2013 г.).

Таков типичный «джентельменский набор» спектакля «Ветер в тополях», с заметной регулярностью воспроизводимый в новых постановках этой пьесы: пасторальный дневной пейзаж, реалистическая игра актеров-стариков с эксцентрикой на грани абсурда и фарса, через которую прорываются нотки жалости, печали и безнадежности, но все тем не менее заканчивается светлым финалом.

Российская премьера «Ветра в тополях» (перевод И. Мягковой, сценическая редакция театра) состоялась в театре «Сатириконе» в октябре 2009 г.: постановка — К. Райкин, сценография — Л. Шуляков, костюмы — М. Данилова. Жанр пьесы в программке «Сатирикона» обозначен как «героическая комедия», что весьма точно передает смысл спектакля: сбежать на холм с тополями — для стариков это подвиг, сродни военным подвигам, которые они когда-то совершали, будучи молодыми, в Первой мировой войне. Они планируют его как военную операцию, и в спектакле то и дело звучит мощный военный марш, как бы воспламеняя солдат на битву.

Комедия как жанровая основа действия, узнаваемые сценография и свет — все это осталось в рамках европейской традиции этой пьесы. На сцене построена летняя веранда в листве, залитая теплым августовским солнцем. Спектакль предваряет «закадровое» вступление К. А. Райкина, в котором он от лица автора зачитывает характеристики персонажей, выведенные Сиблейрасом в преамбуле пьесы; это тоже совпадает с намерением драматурга создать впечатление фактографической и хронологической фиксации событий. Тем не менее сценография в «Сатириконе» все же несколько отличалась от европейской усредненно-типовой:

около веранды были расставлены три статуи молодых женщин на постаментах в условно-классическом стиле, в длинных одеждах и покрывалах на голове (воплощенные предметы любовных мечтаний трех стариков). В конце, когда голова статуи собаки повернулась, зашевелились и они: во время одного из затемнений на место статуй незаметно встали загримированные актрисы.

Принципиальным новшеством постановки Райкина по отношению к предшествующей традиции было то, что на роли стариков впервые были выбраны молодые актеры (Густав — Д. Суханов, Рене — М. Аверин, Фернан — Г. Сиятвинда⁶²). Они загримированы под стариков, и разница в возрасте между персонажами и исполнителями блестяще преодолевается в игре через множество небольших ситуаций и микро-историй, обильно дополнивших текст (постоянно возобновляющийся серьезно-комичный диалог Густава с собакой, непредсказуемое впадение Рене в сон с коротким и громким храпом и др.). Само физическое преобразование молодых актеров в стариков — талантливое и смешное — стало важнейшим сценическим событием. Каждый актер нашел индивидуальную характерность своего старика в пластике и речи, через весь спектакль выстроено их активное, даже бурное пластическое взаимодействие в разнообразных ритмах и мизансценах. В итоге чисто актерскими средствами была создана густая атмосфера праздничной театральности; воздух был настолько «разогрет» свободной эксцентрикой, рожденной из импровизационного самочувствия актеров, что движение статуй в самом конце не выглядело неожиданным: казалось, они заразились жизнью от актеров⁶³.

«Ветер в тополях» в переводе И. Мягковой давно уже был на примете в Театре Вахтангова: М. А. Ульянов за несколько лет до премьеры в «Сатириконе» хотел поставить эту пьесу для троих звездных стариков — Ю. В. Яковлева, В. А. Этуша и себя самого (вполне в границах сложившегося европейского стереотипа), но постановка так и не осуществилась. Об этих планах в Москве знали, и когда Р. Туминас взял пьесу в работу, большинство московских критиков сразу же, без сомнений перенесли на его замыслы схему, усмотренную ими в идее Ульянова: создать кассовый спектакль для трех суперзвездных бенефициантов. Итоговый состав артистов формировался трудно: у Туминаса были планы пригласить С. Гармаша, с которым он работал в «Современнике», и В. Сухорукова, но ангажемент

62

Сегодня роль Фернана, кроме Г. Сиятвинды, играет А. Кузнецов.

63

«Тополя и ветер» в «Сатириконе», конечно, заслуживают отдельного подробного исследования.

В этом смысле уместна аналогия со спектаклем Туминаса «Мадагаскар» по трагифарсу Ивашквичуса в Вильнюсском Малом театре (преьера 30 января 2004 г.), в достаточной мере наполненного и бурлеском и «гэгами». В «Мадагаскаре» более всего впечатляет то, как от иронического восприятия самых абсурдных социальных идей литовских политических утопистов Туминас с труппой сумели последовательно и убедительно перейти к ностальгическому, глубоко философскому и трагичному мотиву возвращения на родину, как им удалось показать обратную сторону смешных прожектеров: это люди, живущие идеей и умирающие ради идеи, страдая от того, что она не осуществляется.

не состоялся; он обсуждал одну из ролей с С. Маковецким, но тот не нашел для себя возможным играть в спектакле. В итоге сложилось несменяемое трио спектакля из ведущих артистов труппы: В. Симонов (Рене), М. Суханов (Фернан), В. Вдовиченков (Густав).

На фоне всей предшествующей сценической истории пьесы Сиблейраса — сравнительно короткой, но, как видим, весьма насыщенной — спектакль Туминаса в Вахтанговском театре стоит совершенно особняком: здесь в качестве жанровой основы впервые выбрана «драма безысходности», а не «остроумная комедия». Этот выбор в конечном итоге определил весь художественный мир спектакля и его атмосферу, выраженную в сценическом свете, музыкальном оформлении, общем замедленном ритме смены событий. В работе над спектаклем проявилась в полной мере характерная для Туминаса творческая интенция — реагировать не на внешний лице-

вой план пьесы, а в первую очередь на глубинный, выводя его на поверхность, и тогда на месте мнимой ясности вдруг оказывается мистика, которую никто до этого не мог рассмотреть⁶⁴.

«Ветер шумит в тополях» (таково его название в версии вахтанговцев) — спектакль не солнечный, не дневной, не предзакатный, а, наоборот, сумеречный и даже ночной. Солнца здесь совсем нет; лунные лучи, порою свет вечерних фонарей пробивается через темноту, царящую на сцене. Сверху свисают маленькие лампочки; они похожи на ночные звезды, когда на сцене темнее, или на праздничную иллюминацию, когда свет ярче. Затемнения между сценами, требуемые по ходу пьесы, выглядят здесь не как нейтральный театральный прием, а как фатальное вторжение ночи, тяжело нависшей над сумеречным миром, в котором живут трое персонажей пьесы.

Музыкальное оформление спектакля тоже весьма нетипично. Во многих (если не в большинстве) постановках используются, в основном, инструментальные мелодии легкого кафешантанного стиля (танго, вальс и т.п.) в исполнении небольшого эстрадного ансамбля с солирующим аккордеоном или гитарой.

Это — музыка, легко опознаваемая как французская; поэтому естественно, что она тоже входит в «джентльментский набор» спектакля.

В спектакле Туминаса такая музыка тоже есть (романтическое танго, исполненное на двух гитарах), но она не является основной. В самом начале, перед антрактом и в финале звучит знаменитая барочная ария Эпитида «*Sposa, non mi conosci*» из оперы «Меропа» Джеминьяно Джакомелли (1734) в исполнении Чечилии Бартоли: она и формирует важнейший его музыкальный образ. Тема ее — крайняя безысходность и печаль, вызванная непониманием и недоверием: Эпитид не узнан и не признан двумя самыми близкими людьми — нареченной невестой и матерью, поэтому он чувствует себя потерянным и хочет умереть⁶⁵. Одновременно эта великолепная ария наполняет сердце особым томлением, внушает глубочайшую тоску по красоте и печаль от ее утраты, невозможности ее в мире: такова сила барочных арий. Чувство потерянности и непонимания со стороны мира, тоска по идеалу присущи каждому из трех героев «Ветра в тополях», поэтому музыка Джакомелли глубоко входит в смысловую структуру спектакля.

В спектакле, как это характерно для Туминаса и Латенаса, фоновая музыка звучит почти постоянно. Доминируют три темы, исполняемые струнными и фортепьяно: тема тревоги (отрывистые звуки скрипки соло) и две различные темы тоски, подхватывающие музыкальные интонации арии Эпитида (адажио струнных и скрипка с фортепиано из произведений Шопена). Один раз звучит мощный, размеренный, оглушающе-громкий военный марш французских легионеров. Несколько раз — легкое танго, исполненное двумя гитарами, вводящее тему романтического приключения; танго — лейтмотив второго акта, состоящего из планирования «военной операции» побега.

Туминас отказался от всяких признаков реалистического прочтения этой истории, всякого географического и хронологического приурочения. В его сценической редакции текста внимательно убраны все указания на годы. Здесь мы уже не знаем, какой год на дворе и какой наступит после Рождества, когда был в Париже Рене, когда женился Густав; мы даже не уверены, давно ли закончилась война и закончилась ли вообще (для стариков-то она явно не закончена: Густав утаскивает со сцены упавшего в обморок Фернана, как с поля боя, пригнувшись

65
Вот перевод этой арии на русский язык: «Невеста, ты меня не знаешь... / Мать, ты меня не помнишь! / О небеса, что я наделал! / И все же я — твое сердце. / Я — твой сын... Твоя любовь... / Твоя надежда! / Скажи... но ты вероломна / Поверь... но ты жестока. / Пусть я умру... Пусть я умру... / О боже, меня покинули доблесть и верность».

и озираясь, под оглушающие звуки марша и перекрестный свет прожекторов, как при воздушной тревоге). Мы потерялись в календаре, попали в малоподвижное, повторяющееся безвременье, где даже счет дней бессмыслен, потому что не знаешь, откуда считать. Поэтому дневниковые записи «16 августа», «18 августа», которые остались в спектакле, ничего не проясняют в хронологии, а, наоборот, сгущают чувство абсурда, делают каждый день «надцатым мартобря»⁶⁶.

В пьесе Сиблейраса есть тема повторяющихся, давящих будней. Но неудавшийся побег — центральное событие пьесы — выведен у него все-таки как исключительный случай; отсюда и подробная фиксация его в «бортовом журнале». В тексте пьесы

66 —
Затерянность действия во времени, предложенная Туминасом, побудила М. Тимашеву сравнить пьесу Сиблейраса с «Нашим городком» Т. Уайлдера и рассказом «Бобок» Ф. М. Достоевского, где беседуют друг с другом покойники; см.: Тимашева М. Две премьеры Театра имени Вахтангова / [Радиопередача]. Радио «Свобода». 27 января 2010 г. // http://www.smotr.ru/2010/2010_vahht_topol.htm.

единичность одержала верх над повторяемостью, паутина дней была порвана, и в августовские дни 1959 года впервые за десятилетия пребывания в доме ветеранов возникло не только в мечте, но и в планах, ясное вертикальное измерение жизни — туда, на холм, к тополям: отсюда «героизм» стариков. В самом деле, Густав — самый активный энтузиаст побега из всей троицы — появился всего полгода назад; очевидно, до него не было не только побегов, но даже и мыслей о побегах. Человеческий день рождения совпадает с днем рождения Фернана, прибыл сюда только на днях, и его появление впервые за 10 лет внушило Фернану совершенный

пессимизм в отношении его собственного будущего: он панически ощутил приближение смерти, и потому тоже решил сбежать. Единичность и единственность прорыва к мечте (неизвестно, решатся ли еще старики на такой же подвиг в будущем) заставляла режиссеров искать способы передать глубокие перемены в персонажах, приведшие их к этому последнему в их жизни подвигу.

В спектакле Туминаса, наоборот, безвременье доминирует: единичность и единственность события невозможны, и невозможен героизм. Поэтому действие превращается у него не в демонстрацию последнего подвига, а в длящуюся метафору человеческого бессилия, слабости, неспособности совершить решительный перелом, прервать вечное чередование сумерек и ночи.

Наиболее зримо чувство безвременья, уводящее от реальности в мистику, воплотилось в сценографии Яцовскиса, доминирующая тема которой — противостояние тяжелых каменных масс и хрупких символов музыки.



На полу сцены расставлены каменные плиты разного размера: слева на переднем крае — низенькая и небольшая; посередине — самая большая, высотой до колена, вытянутая в длину и похожая на могильную плиту или саркофаг; справа — высокая, по пояс, похожая на пустующее основание для статуи с рельефной рамкой на фасаде — заготовкой для надписи. Около этого постамента — россыпь кирпичей (такую же мы видели ранее в «Ревизоре» Туминаса). Вдоль задника тоже каменные массы: слева у задней кулисы невысокий обелиск на тяжелом основании, сужающийся и заостряющийся кверху, по центру — широкая плита, справа из-за кулис выглядывает еще одна плита. Все это в совокупности напоминает то ли парк, когда-то богато украшенный скульптурой, а теперь утративший всю свою декоративность и оштетинившийся пустыми постаментами, то ли — кладбище. Но неизбежно и светлое ожидание в этом сумеречном мире: кто знает, может на эти пустые постаменты скоро поставят статуи, и все пространство вновь преобразится?

Кроме каменных плит, на сцене расставлены пюпитры; на пюпитрах — ноты, а рядом с ними поставлены изящные стулья с тонкими ножками и изогнутыми спинками. Один пюпитр и стул сразу выставлены на переднем крае сцены слева: здесь — место Рене, на пюпитре он раскладывает книгу, чтобы читать, усаживаясь перед ним, как скрипач. Когда Густав будет изучать карту, вычерчивая на ней путь побега, он тоже выставит перед собою пюпитр. Еще целый ряд пюпитров с разложенными нотами и стульями рядом с ними выстроен в глубину вдоль кулис по левому краю. И вновь неизбежно двоякое истолкование: то ли музыканты навсегда покинули этот парк-кладбище, то ли, наоборот, вот-вот сюда придут. Барочная ария как нельзя лучше подходит к этому впечатлению утраты-ожидания музыки.

Посреди каменных масс и тонких пюпитров высится исполинская статуя сидящей собаки. Собака на сцене выше всех, выше человеческого роста (это — самая большая собака из всех известных мне постановок «Ветра в тополях»): мистический, жутковатый страж и даже хозяин этого странного мира. Несколько раз в течение спектакля со сцены доносится вой, и лишь в финале, когда каменная собака тяжело и медленно подымет голову к небу, мы поймем, что воет именно она: и вновь к зрителям несется то ли печаль утраты и безнадежность, то ли — мистический призыв к Луне, обещающий начало новой истории, но тоже явно невеселой.

В пьесе есть эпизод пристального разглядывания собаки всеми тремя героями: Фернан, пугая стариков неожиданным воплем, вдруг восклицает, что собака шевельнулась, и зовет их немедленно все бросить, ухватиться за собаку и неотрывно на нее смотреть. Старики послушно выполняют, наступает тягучая комическая пауза, которую Фернан прерывает новым воплем, заставляя стариков еще раз вздрогнуть: собака будто бы опять шевельнулась. Густав недоуменно, но старательно пытается поверить Фернану и найти признаки этого шевеления; Рене спокойно объясняет, что однажды Фернану уже чудилось, будто бы терраса раскачивается, как палуба корабля во время качки. Густав отодвигает собаку, чтобы она не волновала Фернана, пыхтя и говоря при этом, «вот теперь она точно движется».

В других спектаклях эту сцену обычно играют как комическую эксцентрику при ровном дневном свете и, разумеется, при непрерывном хохоте зрителей. Зрители видят: собака не двигается, и понимают, что Фернан, уверенный в своей правоте, явно «не в себе». В спектакле Туминаса эпизод истолкован прямо противоположно:

зрителям не подсказывают, что собака неподвижна, поэтому остается возможность, что Фернан прав. Здесь, «увидев» движение статуи, Фернан не на шутку перепуган и глубоко потрясен; когда трое стариков пристально вглядываются в собаку, вокруг нее медленно убирается свет, по сцене ненадолго разливается тьма; тьму перекрывает новый вопль Фернана, еще раз заметившего движение статуи, и только после этого мы вновь видим в луче света неподвижную собаку. Этот случай вызывает головные боли и наваждение Фернана — последствия его контузии: звучит громовой военный марш под перемежающийся свет прожекторов, Фернан стоит на коленях и закрывает уши тем, что только что схватил наугад — двумя кирпичами, и приходит в себя только тогда, когда собаку оттащили в глубь сцены.

В итоге зрители, как и Рене с Густавом, остаются в глубоком сомнении, прав был Фернан или нет. Вместо шутовского обыгрывания старческой галлюцинации перед нами — жутковатое проявление таинственной силы, воплощенной в каменном исполине; как и всякое мистическое явление, оно сопровождается тревогой и нескончаемыми сомнениями окружающих, желанием еще раз приглядеться к месту, где явилась тайна, чтобы получше ее разглядеть, но — уже поздно, и такой возможности больше нет.

Как на полу сцены организовано противостояние каменных глыб и пюпитров на тонких ножках, так и на заднике — противостояние тьмы и «просвета». В начале спектакля с первыми звуками барочной музыки из темноты на заднике появляется узкая и неширокая белая полоска — как щель, через которую пробивается свет. Когда герои начинают сочинять поздравительный стих к юбилею восьмидесятипятилетнего Шассаня (сцена 1), эта узкая щель, оставаясь узкой по высоте, медленно расширяется почти до пределов кулис. В конце первой сцены,



когда все расходится на празднование дня рождения Шассаня, просвет расширяется сверху, превращаясь в светлый экран высотой в половину задника. Он светится то ярче, то тусклее, и на его фоне теперь видны шнуры маленьких лампочек, свисающих сверху: они похожи на вечернюю праздничную иллюминацию. (Вновь интересный световой эффект: появился просвет, и тут же иллюзия неба исчезла, а вместо звезд повисли лампочки.) На фоне этого экрана будут появляться портреты: Мадлен, майора Мерсье, который покончил с собой (из портрета раздастся выстрел и появится дымок и дырка, как будто портрет сам себя застрелил) и умершей сестры Фернана.

После видения Фернаном движущейся собаки на экране появится изображение поверхности Луны или неизвестной планеты в ночном небе — достаточно крупное, чтобы различить все кратеры. Столь близкое соседство с огромной Луной (о ее богатейшей символике и говорить излишне) также делает существование дома ветеранов призрачным⁶⁷. Экран — пространство видений; в финале спектакля, когда герои увидят перелетных птиц, они повернутся лицом к экрану, и оттуда будет изливаться свет.





Одним из следствий такого решения пространства, света и сценической атмосферы стало то, что все образы спектакля находятся на грани жизни и призрака, яви и сна. Видны ли в таких сумерках тополя, в которые с болезненной настойчивостью взирает Густав, не призрачны ли они, не предмет ли его воображения? Что это за сестра Мадлен — предмет боязни, ненависти, желания и немощного подобоострастия стариков? Что это за праздник в доме ветеранов, ради которого огромный лысый Фернан, хихикая и пританцовывая по сцене от восторга, надевает на себя балетную пачку, а возвращается оттуда с белым воздушным шариком на тонкой палочке? Туминас и артисты благоразумно не ведут нас к мысли о том, что дело происходит в сумасшедшем доме. Здесь важно другое: когда десятилетиями живешь в одном и том же замкнутом пространстве, упорно думаешь об одних и тех же вещах и об одних и тех же людях, вещи и люди превращаются в миф, обретают особую реальность и «сильное» присутствие, начинают излучать вокруг себя шлейф фантома — то страшного,

67 —
Луна над сценой — повторяющийся образ в спектаклях Туминаса, представленный не только «лунным» светом на сцене. В «Маскараде» (Вильнюсский Малый театр, 1997; Театр имени Вахтангова, 2010) близость луны к площадке будет обыграна: Звездич полезет на луну по лесенке на заднике, но будет остановлен словами Нины.



то сладкого. Этот шлейф мифологической вещи-призрака тянется за каждым предметом декорации и за каждой темой разговора стариков.

Художник спектакля верно ощутил, что исполинская каменная собака должна занимать центральное положение в таком призрачном мире: издревле собаку считали зверем, посвященным темным подземным богам. Этот языческий символ точно передает сущность полупризрачного дома ветеранов войны (подобно тому, как сфинксы на набережной Невы точно символизируют мистическую, призрачную сущность Петербурга). Сила символа такова, что он одновременно пробуждает противоположные мысли, не отрицающие друг друга: собака — страж, но одновременно угроза; собака — близкий друг, которому доверяешь и с которым «комфортно», как говорит Густав, но одновременно обитатель темного мира, от которого можно ожидать все, что угодно.

В пьесе Сиблейраса есть и другие «нечеловеческие» персонажи, тоже требующие символического истолкования: перелетные птицы в финале спектакля. Когда на сцене день, легко поверить, что вдалеке показался клин гусей или уток, которых подслеповатый Рене видит только тогда, когда они пролетают над холмом, где растут тополя. Теперь две мечты, представленные настоящими тополями и настоящими птицами, зримо соединились и усилили друг друга, и старики воображают, что взлетают вместе с птицами.

В мистической ночи спектакля вахтанговцев появление птиц, которых никак не может рассмотреть Рене (самый недоверчивый и в отношении собаки), превращается в жутковатое наваждение. В момент, когда Густав впервые видит этих птиц, по залу начинает разноситься не далекий гогот уток и даже не плач лебедей, как в других спектаклях, а одинокие, редкие, ритмичные, громкие, как вихрь, взмахи гигантских крыльев огромного существа, находящегося где-то очень близко, но все же невидимого (дракон? ангел? смерть с крыльями нетопыря?). Гигантскую птицу видят, не пугаясь, Густав и Фернан, а Рене все никак не может ее разглядеть, хотя очень хочет: он впервые по-настоящему силится взглядеться в призраки и доводит себя до плача и крика, хотя до сих пор был выдержан, независим и изящен. Наконец и он вскрикивает изумленно: он видит птиц и тополя; и вот все трое охвачены созерцанием картины, которая впервые их объединила и примирила. Как только они усаживаются созерцать открывающееся видение, собака поднимает голову и воет: призраки и реальность слились до неразличимости, теперь три героя и зрители видят призрачную сторону жизни одинаково.

Отказ от эстетики реализма в спектакле Туминаса привел и к специфической трактовке характеров, тоже уникальной на фоне предшествующей традиции. Артисты В. Вдовиченков (Густав), В. Симонов (Рене) и М. Суханов (Фернан) — не просто моложе своих героев: они не играют и не должны играть стариков. Их персонажи обозначают, скорее, три человеческих типа, которые существуют вне возраста и вне времени; их можно истолковать как три аспекта одной и той же человеческой души.

В аннотации к брошюре «Героев» Стоппарда их обозначили так: «идеалист» (Густав), «прагматик» (Рене) и «нейтральный», или «неопределенный» (fence-sitter, Фернан). Идеалист тешит себя образами из другого мира, потому он враждебен своему житейскому миру; прагматик, наоборот, обживает свой мир, делает уютным и недоволен, когда его ум стараются занять трансцендентным; «неопределенный» вроде бы рад своим жизненным обстоятельствам, но рад и помечтать о нездешнем, поэтому он объединяется то с прагматиком, то с идеалистом, умея при этом не враждовать ни с одним из них.

Герои впервые появляются, как это характерно для режиссуры Туминаса (особенно это проявилось в «Дяде Ване»), не из боковых кулис, а из затемнения около задника, подобные теням, и медленно идут из глубины сцены по прямой навстречу зрителям, чтобы занять свои места в исходной мизансцене. У каждого

из героев — свой «уголок» на авансцене, обставленный в соответствии с его сущностью: Рене — на левом крае, Густав — справа (они и в жизни противоположны друг другу), Фернан — посередине. Герои занимают свои позиции сразу при первом появлении. Все они одеты в концертные фраки с различными вариациями: такие костюмы обусловлены сюжетом (готовится празднование в честь Шассаня), но одновременно они зримо воплощают важный для спектакля мотив несостоявшегося музыкального концерта.

Три героя, как сказано, калеки, но не старики. Каждый из них имеет яркую внешнюю характерность, которая, как и сценография, построена на идее противоречия. В каждом из них — противоречие между внешностью и внутренней сутью.

Густав (В. Вдовиченков) — скованный, неулыбающийся неврастеник с резкими и отрывистыми движениями, взъерошенными волосами на голове и диковатым взглядом. Во взгляде поселилось угрюмое напряжение, похожее на злость, не только потому, что у него регулярны умственные расстройства, но — главное — потому, что он все время всматривается в свою мечту (которая одновременно и его наваждение): тополя на холме, обвеваемые ветром. Сидит он, съжившись, ходит, не сгибаясь, жестикулирует чрезмерно резко, как будто что-то втыкая, разрывая или пригвождая каждым жестом. Говорит тоже резко и отрывисто, как будто отдает военные команды, с интонацией недовольства непонятливостью своих подчиненных. Его концертный фрак не по росту: короткий, узок, из рукавов слишком торчат запястья, брюки задираются слишком высоко. В. Вдовиченков, имеющий атлетическую фигуру и мужское обаяние, сумел показаться здесь худым, сутулым, угловатым, несчастным и беззащитным (хоть и на вид злым) страдальцем. Воспоминание военного прошлого — видимо, единственное, что держит его в тонусе: готовясь к побегу, он надевает медную начищенную каску и вообще становится собранным, деловитым, похожим на офицера, как только появляется цель — что-то, напоминающее военную операцию. Его внутреннее напряжение проистекает еще и от того, что уже шесть месяцев, как он не решается выйти за пределы дома ветеранов: тем упорнее его взглядывание в то, что «там, вовне». Его уголок на сцене — самый скудный: стул и россыпь кирпичей перед ним. Зато во втором действии к его уголку переместится собака (он сам ее перетаскивает), на которой будет развешан весь его нелепый военно-полевой скарб, собранный для побега: вещмешок, командирская сумка с портупеей, фляга.



Внутренняя сущность Густава противоречит угловатому и мрачному облику. Во-первых, по ходу пьесы выяснится, что он, единственный из трех — дворянин и аристократ по происхождению. Во-вторых, он умный и тонкий (поэтому нервный) поэт. В два счета, без запинки он сумел сымпровизировать складное стихотворение для Шассаня, над которым безуспешно маялся Рене; он восхитился уподоблению лилии юной девушки, неожиданно сорвавшемуся с уст Рене, и назвал того «поэтом»; наконец, именно он подвел их общую мечту под поэтический жанр и, призывая Рене сбегать к тополям, воскликнул: «Надо иметь вкус к эпосу, старина!» Эпос — героическая поэзия, воспевающая деяния «героев, полководцев и царей», как говорили в древности. Героизма нет более в жизни Густава, поэтому его исходная позиция на сцене, повторяющаяся вновь и вновь — напряженное сидение на стуле спиной ко всем и неотрывное всматривание вдаль.

И все же в спектакле был найден момент, когда Густав единственный раз вышел из своей злобной скованности: когда он неуклюже репетировал с Рене поклон приветствия, готовясь выйти на прогулку за ограду дома ветеранов. В других спектаклях эта репетиция вызывает хохот в зале: уж слишком неуклюж бывает Густав и слишком старателен Рене. У Туминаса же Густавом здесь завладела только глубокая грусть от безысходности, которая расковала его на минуту и сделала мягким, умным, молчаливым и трогательным; и на это его состояние деликатно отреагировал Рене.

Рене (В. Симонов) — внешне полная противоположность Густаву: высокий, крупный, статный, осанистый, аристократичный, сумевший с помощью своей негнущейся ноги-протеза сделать стильную неровную походку с опорой на трость. В. Симонов со свойственной ему величественной, замедленной и степенной пластикой прекрасно сумел передать в движении и речи особенности этого характера. Рене говорит громко, певуче, правильно, неторопливо, как будто декламирует каждую фразу, как поэзию; оглядывается медлительно и картинно; если неподвижен, всегда стремится принять позу; сидит за пюпитром с прямой спиной и поднятым подбородком, как музыкант, а прямые руки кладет на трость; вытягивает ногу-протез так, как если бы аристократ расположился для долгого досужего созерцания. Его концертный фрак сидит идеально: он сшит по росту и по фигуре.

Но его внутренняя сущность и здесь противоположна внешности. Он, хоть и рисуется, но не аристократ, а простолюдин, всю жизнь мечтавший стать рамщиком,

но не осуществивший свою простую мечту из-за травмы ноги. Несмотря на картинность позы и певучесть речи, он отнюдь не поэт и не мечтатель, а обыватель, прочно вросший в обстановку и довольный ею; как говорит о нем Густав, «главный его недостаток в том, что он доволен, во всем видит хорошую сторону вещей». Ему стоит огромных трудов рифмовать слова, зато он полностью освоился здесь за 25 лет, в отличие от Густава (тот не хочет здесь оставаться) и Фернана (тот боится Мадлен). Густав нерешителен в отношении жизни, но смел в отношении мечты; Рене — наоборот, труслив в мечтаниях, но смел в отношении своего малого круга жизни в доме ветеранов.

Недаром уголок Рене — самый устроенный и уютный. Рядом с его стулом и пюпитром стоит изящная вешалка, на которую он вешает пальто. Когда Фернан впервые в пьесе падает в обморок, Рене, переживая привычное уже забытье друга, выносит из-за кулис на маленький постамент своего «питомца» — цветок в горшке, который тут же поливает из большой лейки, а потом и дальше обходит свое — уже воображаемое — хозяйство, поливая что-то среди пюпитров. Один раз он появляется со щеточкой, чтобы сметать пыль. Рене — единственный из троих, кто свободно и смело выходит за пределы дома ветеранов, но одновременно он единственный, кто не видит движения собаки; он последний из всех видит перелетных птиц — даже когда их уже слышат зрители. Идеальный, мистический мир ему недоступен; чтобы разглядеть его, Рене требуется огромное душевное напряжение, от которого он в финале переходит в крик, и его впервые душат слезы.

«Обиталище» Фернана (М. Суханов) — в центре сцены, у огромной плиты, похожей на саркофаг или на могилу, и его центральное положение в исходной мизансцене символично: он — миролюбивый центр между Рене и Густавом, спорящих друг с другом из своих углов. М. Суханов, умеющий рисовать своим телом, мимикой и голосом самые невероятные, искаженные, изломанные, абсурдные образы — то странно-причудливые, то гротескно-уродливые, то глубоко серьезные и жалкие — придал Фернану облик эксцентричного, большого, вялого, но при этом активно движущегося по пустыкам мирного обывателя со всегдашней умилительно-примиренческой, слегка восторженной гримасой на лице. Его костюм нелеп, как и он сам: верх — черный фракный сюртук и белая сорочка (как у Рене), низ — серые кальсоны с обвисшими коленями. У него есть свое неказистое «хозяйство» за саркофагом: подушка, одеяло и пачка балерины, которую он надевает на юбилей Шассаня.



Нелепый, вялый, улыбающийся, поддакивающий, никчемный и всем довольный мяля в кальсонах опять внешне обманчив. В войну он дослужился до самого высоко чина из всех троих — до подполковника; стало быть, он человек доблести. Но главное, Фернан испытывает самые сильные боли, переживает самые глубокие страхи и способен на самую неуклонную решимость. Его боль (видимо, непрерывную) создает осколок снаряда, глубоко застрявший в лысой голове: отсюда и «плывущий» взгляд, и примиренческая гримаса, характерные для людей, привыкших к хроническим головным болям. От болей он то и дело впадает в глубокое забытие, из которого очухивается с одной и той же репликой: «Мы зайдем с тыла, мой капитан» (в конце выяснится, что эти слова — воспоминание о едва ли не единственном ярком любовном приключении из молодости).

Его главный страх, неведомый в такой степени двум его товарищам — страх смерти. Недаром его исходное место — за плитой, напоминающей саркофаг, недаром именно он сваливается в могилу на похоронах Мерсье: смерть преследует его, пугая, но не забирая с собой. Из этого страха у него возникла навязчивая идея, что стоит появиться в доме ветеранов человеку, родившемуся в тот же день, что и он, как Фернана тут же убьет сестра Мадлен, чтобы не справлять два дня рождения в один день. Как только появился такой человек — подполковник Пенто, жалкий Фернан вышел с подушкой и одеялом и первый проговорил: «Надо удирать отсюда!» (М. Суханов в этой фразе создал почти невозможное соединение интонации мямли и чувства отчаянной решимости.) В ту же секунду он внушил дух военного планирования в Густава, и операция «побег» началась.

Фернан, этот внешне никчемный человек, именно благодаря столь выдающейся способности к страху становится более всех восприимчивым к мистике окружающего пространства и живет среди призраков в большей степени, чем все остальные: отсюда понятна странность его внешнего облика. Фернан первый замечает, что собака движется, и затем явно «открывает» на нее глаза Густаву, которого эта собака — неожиданно — начинает своим присутствием успокаивать; он притягивает ее к своему месту и приковывает цепью. Фернан боится собаки ровно настолько же, насколько боится смерти, ибо для него собака (как и сестра Мадлен) и есть воплощенная смерть. Отсюда понятно, насколько сложная задача стояла перед М. Сухановым: надо было сыграть человека, который вот уже 10 лет видит смерть в лицо каждый день, постоянно — то есть дольше и чаще, чем на войне. Этот образ прочно сросся с «типажом» М. Суханова — полубезумцем,

полудемоном — выросшим из его работ с режиссером В. Мирзоевым: его охотно отмечали критики, с готовностью «узнав» Хлестакова, Меркурия из «Амфитриона», Сирано де Бержерака, Дон Жуана и др.

Очевидно, типология «идеалист», «реалист» и «нейтральный», пригодная для большинства постановок этой пьесы Сиблейраса, не вполне годится для описания результатов работы Туминаса и трех артистов. Ни один из их героев не вписывается ни в одну рубрику известных человеческих типов. Персонажи спектакля «Ветер шумит в тополях» созданы не на основе типажей, дополненных актерскими наблюдениями, а на основе подробно прочувствованных жизненных историй героев пьесы, в которых — что важно и характерно для подхода Туминаса — они нашли индивидуальных и случайных черт больше, чем типических: именно поэтому персонажи так сложно устроены и противоречивы, их сценическое существование подробно, и за ними хочется пристально наблюдать.

В самом деле, всякая подробность сценического существования вырастает из житейской случайности, а не из типической черты: поиск выразительных случайностей — драгоценных случайностей, опутывающих действие героев, в высшей степени характерен для режиссуры Туминаса. Материал для таких «драгоценных случайностей» составляет импровизация актера и режиссера, вырастающая из глубокого понимания жизненной истории героев, вычитанной из пьесы и продолженной воображением. Режиссером здесь движет не желание мотивировать каждое действие, которое само собой напрашивается из текста; наоборот, текст питает воображение и становится основой для придумывания жизненной истории, не противоречащей тексту, но насыщенной множеством «драгоценных случайностей», о которых в тексте прямо не сказано.

Туминас предложил артистам сложную среду взаимодействия. У них практически нет общения «глаза в глаза», нет близких душевных разговоров, характерных для демонстрации дружбы, нет моментальных реакций на высказывания и действия друг друга, ускоряющих темп спектакля. Обычное положение героев здесь — спиной друг к другу и на пространственном удалении: так действуют люди, знающие друг друга настолько хорошо, что им не надо вглядываться в собеседника, чтобы понимать, что происходит. События возникают и меняются сами собою, в том числе близость без форсирования мнимой дружбы и единение без чрезмерного физического взаимодействия. Это не противоречит тексту Сиблейраса: герои настолько привыкли быть втроем, что отсутствие любого из них

(чаще всего Рене, который то и дело обижается) внушает им беспокойство и тревогу. Вместе они ссорятся, порознь скучают; их дружба сродни привычке к старой и неизлечимой болячке: в нее не надо всматриваться и вслушиваться, потому что точно знаешь, где она и когда заболит.

Подобные же условия существования — спинами друг к другу, при абсолютном знании того, что можно друг от друга ожидать — Туминас предложит трем главным героям в спектакле «Улыбнись нам, Господи» три года спустя. Эта аналогия, полагаю, не случайна. Среди московских критиков в 2011 г., «уличивших» Туминаса в коммерческом намерении дать кассовый тройной бенефис, мало кто знал о его вильнюсской постановке по роману Кановича (1994 г.), признанной в Литве легендарной. Пройдет всего лишь два года, и после премьеры «Евгения Онегина» Туминас объявит о своих планах поставить «Улыбнись нам, Господи» — следующую после «Маскарада» «авторскую копию» с литовской постановки. Недаром среди артистов, играющих в спектакле «Ветер шумит в тополях» или приглашенных первоначально Туминасом, но не вошедших в него, есть те, кто входит в оба состава солистов в «Улыбнись нам, Господи»: В. Сухорук, С. Маковецкий, В. Симонов (о М. Суханове как возможном участнике этого спектакля Туминас тоже размышлял).

Если персонажи чувствуют и понимают друг друга спинами, не глядя, существуя по отдельности, но все же вместе; если они живут, почти не двигаясь, вполне правомерна «экономия» мизансцен. Герои в основном сидят на удалении, иногда между ними мечется Фернан, иногда они собираются вместе, чтобы взглянуть в тополя или в экран с изображением луны, иногда кто-нибудь из них уходит, обидевшись или по делам. В статичных мизансценах при скудном внешнем действии со сцены изливается единое настроение, обеспечивающее сцепление эпизодов; а в неторопливом потоке речи и в психоделической ткани из света и музыки рождаются события, сменяющие друг друга: зритель их непременно уловит, если только настроится не на «бульвар» и не на «фаст-фуд». Винить эту пьесу в недостатке активного сценического действия — то же самое, что винить в этом «Три сестры» (при всей разнице масштабов Чехова и Сиблейраса): это про «Трех сестер» Немирович-Данченко сказал, что сцепление эпизодов и диалогов в ней «обеспечено единым настроением» и что именно настроение «составляет то подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее „сценическое действие“».



При внимательном отношении к этому «подводному течению», по словам Немировича, и в статичном действии мы найдем структурную определенность и расчлененность. Части пьесы и спектакля читаются и отделяются одна от другой вместе с переменной темы, когда одна общая для стариков мнимость сменяет другую: праздник, Мадлен, движущаяся собака, юная возлюбленная, победы на женском фронте и т.д. Разумеется, в предложенных режиссером условиях для артистов есть большая опасность: сорваться в монотонность медленного по темпу спектакля, длящегося два с половиной часа (а не полтора, как в версии Стоппарда); уйти в статическую типажность; утратить трудного и всегда подвижного равновесия между грустью и шуткой (на премьере — больше смеялись; через два года после нее — больше грустили). Такой же опасности не будет лишен и спектакль «Улыбнись нам, Господи».

«Ветер шумит в тополях» Туминаса — работа, выявляющая настроение безысходности в ста различных его оттенках и пятидесяти переходах от грусти к смеху и обратно⁶⁸. Аналогия к Чехову здесь не случайна и подсказана самим Туминасом: в одном из интервью во время работы над этим спектаклем он заявил, что хочет сделать что-то наподобие «Дяди Вани — 2». Нетрудно усмотреть, что эти спектакли имеют не только внешнее сходство: в сценографии, в каменных глыбах, в скульптурах льва (в «Дяде Вани») и собаки, в «фирменном» мистическом лунном свете на сцене, в просвете на заднике, в финальном вое, который издавал в «Дяде Ване» Астров, а здесь — собака; наконец, в музыкальном обрамлении обоих спектаклей: тема трубы с ансамблем струнных из «Кола Нидрея» Макса Бруха в начале «Дяди Вани» передает такую же опустошенность и отчаяние, что и ария Эпитида, написанная Джакомелли, которой открывается «Ветер шумит в тополях». Кое-что из этого отметили критики, побывавшие на премьере. Было отмечено также сходство в трактовке ролей Рене и профессора Серебрякова В. Симоновым; кто-то сказал даже, что Рене — карикатура на Серебрякова (что в общем странно, потому что профессор Серебряков — сама по себе сложно устроенная карикатурно-пародийная роль, ибо профессор играет сам себя и свой образ — иногда истошно, иногда сдержанно-лирически).

Но главное — не внешнее, а внутреннее сходство спектаклей, заключенное в глубоком экзистенциальном настроении безысходности, из которого растет чувство близости смерти и необходимость жить в предстоянии перед нею. Это настроение — мистическое, лунное и мерцающее имеет в обоих спектаклях множество оттенков и множество материальных воплощений.

68

Этому-то настроению и не захотели уделить должное внимание критики на премьере — может, потому, что зал хохотал слишком охотно, а может, потому что они сразу, с порога отказали драматургу Сиблейрасу в глубине. Римас Туминас, и еще раньше него Том Стоппард — не отказали.



ПРИСТАНЬ

Премьера
1 ноября 2011 года

2011 ГОД БЫЛ ЮБИЛЕЙНЫМ ДЛЯ ТЕАТРА имени Вахтангова. 13 ноября 1921 года спектаклем «Чудо святого Антония» открылась Третья студия МХТ под руководством Вахтангова; эту дату принято считать днем рождения Театра. Туминас предложил отметить 90-летие не привычным юбилейным вечером с концертом, капустником и поздравлениями перед микрофоном, а сценической композицией с бенефисами ведущих артистов старшего поколения. Над композицией, кроме Туминаса, трудилась группа режиссеров: А. Дзиваев, В. Еремин, В. Иванов и А. Кузнецов, они же работали с солистами. Сценография А. Яцовскаса, художник по костюмам М. Обрезков, композитор Ф. Латенас.

Взятый в работу драматургический материал оказался довольно пестрым. Действие протяженностью более трех с половиной часов составили, в порядке появления на сцене, следующие эпизоды (в скобках указана дата написания).

1) Последние несколько сцен из «Жизни Галилея» Б. Брехта (1943). В роли Галилея — В. Шалевич.

2) Полная новелла И. Бунина «Благосклонное участие» (1929). В роли рассказчицы — бывшей актрисы Императорских театров — Г. Коновалова.

3) Композиция из стихотворений Пушкина, написанных в год его тридцатилетия — 1829: разделы XLIII–XLV главы шестой «Евгения Онегина» и «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — в исполнении В. Ланового.

4) 40-минутная композиция из всех трех действий «Визита старой дамы» Ф. Дюрнематта (1956). В роли Клары Цаханассьян — Ю. Борисова.

5) Переделанная в драму средняя часть новеллы И. Бунина «Темные аллеи» (1938). В роли Николая Алексеевича — Ю. Яковлев.

6) Вторая половина первого действия драмы А. Миллера «Цена» (1968). В роли Грегори Соломона — В. Этуш.

7) 35-минутная композиция из всех трех действий «Филумены Мартурано» Э. де Филиппо (1946). В роли Доменико Сориано — Е. Князев, в роли Филумены — И. Купченко.

8) Композиция из двух стихотворений Пушкина 1825 года: «Желание славы» и «Вакхическая песня» — в исполнении В. Ланового.

9) Драматическая композиция по главам VIII–XII романа Ф. Достоевского «Игрок» (1867). В роли Бабуленьки (Антониды Васильевны Тарасевичевой) — Л. Максакова.

Как видим, разница по времени написания между этими текстами составляет почти полтора столетия. Среди них есть проза и стихи, драматические произведения и новеллы, сюжеты трагические и откровенно смешные. Их авторы — из Германии, России, Швейцарии, Америки, Италии. Различий между фрагментами композиции столь много, что критики после премьеры почти не искали в «Пристани» сквозных тем или мыслей, увидев сборный концерт великолепных бенефисов. Шквал аплодисментов, сопровождавший на премьерных показах каждый выход солиста, каждую остроумную фразу и концовку каждого эпизода, поневоле превращал все действие в концерт. Такое восприятие, конечно,





соответствовало удивительному празднику театра — пожалуй, самому полнозвучному театральному юбилею из всех, виденных мною за последние годы.

Подсказку к тому, чтобы смотреть спектакль «Пристань» как концерт, дала и юбилейная программка. Впервые в Вахтанговском театре программку выпустили не в виде брошюры, а в виде набора изящных открыток разного размера на бумаге с великолепным оттенком сепии, с письменными шрифтами, подражающими рукописям XIX века, со старомодными ажурными обрамлениями и рисунками пером. На открытках были переданы, кажется, все элементы аристократической письменной культуры, узнаваемые в XXI веке — ведь в наше время даже пушкинский черновик смотрится, как произведение искусства. Второй раз программка такого типа была выпущена в Вахтанговском через два года для спектакля «Евгений Онегин» (2013), не имевшего уже ничего общего с концертом. Но на «Пристани» казалось, что открытки, которые можно было перетасовывать, указывали на подвижность самой структуры и ее пополняемость. Например, было известно, что С. Маковецкий репетировал фрагмент из «Ричарда III», что в планах были номера с участием М. Ароновой и М. Суханова — и все эти вдохновляющие планы, охватившие весь театр, выглядели как начало большой истории,



длящегося сюжета, который можно пополнять, а «именные» части его «перетасовывать» и соединять в различных комбинациях.

И все же тематическая связь между текстами «Пристани» вполне ясна и превращает концертную композицию в целостный драматический спектакль-ревию. Части композиции объединили две главные темы: во-первых, выяснение отношений с прошлым — запоздалое или своевременное, принимающее разные формы и ведущее к разным исходам; во-вторых, выяснение цены жизни, которую надо измерить — чаще всего с помощью «всеобщего эквивалента», то есть денег — и это измерение тоже приводит к разным исходам. В этом смысле центральное положение великолепных «стариков» Вахтанговского театра в спектакле глубоко мотивировано по смыслу: их опыт, возраст, профессиональная и житейская мудрость сделала их несомненными претендентами на все ведущие роли.

Галилей, отрекшийся по требованию церкви от коперниканской модели солнечной системы, как оказалось, ни на миг не расстался с лучшим содержанием своего прошлого — истинной наукой, и втайне ото всех писал свои «Рассуждения», сделавшие его впоследствии знаменитым. Он вручит рукопись своего главного сочинения единственному верному ученику, тот отвезет ее в Голландию и там издаст.

Старая актриса императорских театров даже в отставке не рассталась не только со своим ремеслом актрисы, но и с эмоциональным его содержанием: она по-прежнему готовится к «благоклонному участию» (то есть выступлению без

гонорара) в рождественском вечере в гимназии так, как если бы это был ее бенефис с членами императорской фамилии в зрительном зале. Ее счастливое прошлое, когда она была молода, полна сил, грации и красоты, и готовилась к выходу на сцену едва ли не так же, как наследная принцесса к коронации — по-прежнему с нею: это и трогательно, и мило, и невероятно смешно.

Тридцатилетний Пушкин глубоко ощущает рубеж, наступивший в его жизни, на котором пора прощаться с прошлым, то есть с молодостью, и благодарить ее за щедрые дары. Это — философское прощание со всем лучшим, что он ценил в молодые годы и что никогда больше не повторится — а если и повторится, то не подарит столько наслаждения.

Миллиардерша Клара Цаханассьян, поменявшая 10 мужей, оказывается, всю жизнь хранила в своем сердце первую любовь к человеку из ее родного города Гюллена — он тоже ее любил, но предал, бросил когда-то беременную, отчего она получила репутацию шлюхи, была вынуждена покинуть дом и в самом деле заняться проституцией. Всю жизнь она любила его и не могла простить, и каждую



минуту вынашивала планы мести: разорить Гюллен, потом приехать туда лично и предложить городу огромную сумму, которая поправит дела, но при условии, если ее старый возлюбленный умрет. Так она и сделала: в Гюллен состоялся «визит старой дамы», оценившей в миллион жизнь своего возлюбленного. Гюллен принял ее предложение, и действие в финале стремительно перестроилось в трагедию.

Престарелый Николай Алексеевич из «Темных аллей» на перекладной станции встречается со своим прошлым весьма драматично: в хозяйке придорожной гостиницы Надежде он узнает любовь своей молодости, служанку родительской усадьбы, отдавшую ему лучшие годы своей жизни, но оставленную им. Она хранила свою любовь все тридцать лет разлуки и так и не вышла замуж и не простила возлюбленного за то, что он ее бросил; а он, спешно покидая путевую станцию, со смятением вспоминал беззаветную щедрость Надежды, его собственную неблагодарность, но и понимал, что жизнь все равно не могла развиваться иначе. Неожиданная встреча с прошлым была связана с переживанием опыта неизбежности поворотов судьбы.

Муж и жена, решившие продать старую мебель, доставшуюся им от родителей, принимают у себя 90-летнего мебельного старьевщика Григори Соломона — очень необычного человека. Когда-то он был участником семейного циркового аттракциона пятерых акробатов, в котором стоял в основании живой пирамиды (на атлетическое цирковое прошлое, по А. Миллеру, должны были указывать его





необъятные плечи и, вообще, огромные размеры). Он долго рассуждал, назначая цену за мебель; его старческая болтливость перемешана с деловой хитростью, немощь — с ясностью ума, медлительность он превратил в стиль. В итоге Соломон настолько расположил к себе главу семьи (если не сказать, «поработил» его), что его предложению цены — выгодной только для самого Соломона — невозможно было ничего противопоставить. Оценивая мебель, он невольно оценивал собственное прошлое: люди точно не дадут за него много денег.

Доменико Сориано женился на умирающей Филумене Мартуруано, бывшей проститутке, из сострадания, чтобы не лишить ее Чистилища из-за греховной, безбрачной жизни. Но сразу после венчания он обнаруживает, что та жива-здоровая, и главное, выясняется, что у Филумены трое сыновей, из которых один от Доменико. Ее уловка со свадьбой была вызвана желанием легализовать их и ввести всех троих в наследные права. Воюя на словах с Филуменой, Доменико выясняет свои отношения с прошлым: то, к чему он стремился — романы с женщинами — вдруг теряет свою цену, а то, что он воспринимал как обузу — взрослые сыновья — вдруг внушает ему неизвестное доселе ощущение счастья. Он

понимает, что прошлое неожиданно принесло ему щедрый дар, которого он своей жизнью не заслужил.

Следующая за этим фрагментом пушкинская поэзия подхватывает тему счастья, подаренного прошлым, ибо посвящена любви. Герой желает шумной славы, чтобы наполнить ею воздух вокруг покинувшей его возлюбленной и напомнить о себе. Идущая следом «Вакхическая песня» — торжествующий гимн любви, творчеству и вечному свету ума, побеждающего всякую душевную тьму.

Наконец, последний фрагмент посвящен визиту еще одной «старой дамы» — суровой бабуленьки Антонида Васильевны, своенравной старорежимной барыни и невероятной богачки, неожиданно нагрянувшей в Рулетенбург, презрев все слухи о ее немощи, чтобы справиться о том, как поживает ее наследничек. Кажется, сама смерть ее не возьмет — не то, что рулетка. Бабуленька не хочет оставаться в своей привычной жизни и требует, чтобы ее отвезли в казино. Вот-вот, кажется, она возьмет банк и разорит казино, но, неожиданно, начисто проигрывается. Драматичное





испытание приводит ее — видимо, впервые в жизни — к глубокому покаянию; на ее примере мы видим, что даже самая крепкая и стойкая твердыня может в одночасье испытать крах, если ее воплощает собою человек. Рулетка показала, что цена человеческой жизни в денежном измерении ничтожна — надо мерить другой меркой; Бабуленька возвращается домой, чтобы выполнить свое давнее намерение: выстроить в деревне каменную церковь на месте старой деревянной.

Чередование фрагментов в «Пристани» подобно чередованию приливов и отливов. Корабельный колокол в начале, шум волн, усиливающийся от начала к концу спектакля, гудки отправляющегося поезда, предваряющие несколько эпизодов, создают звуковые символы жизненного пути человека.

В древности жизненный путь уподобляли морскому путешествию, потому что в море человек яснее всего ощущает участие в своей жизни судьбы, подобной



могучей стихии. Судьба без спроса бросает человека в ситуации, не им созданные, как буря бросает корабль из волны в волну, а может вдруг вынести в тихую заводь. В спектакле Туминаса жизненный путь показан вблизи пристани, и этот образ двузначен. Пристань обозначает временную передышку в плавании (в этом смысл 90-летнего юбилея Театра), короткое безопасное прибежище. Но одновременно пристань — последний, конечный пункт человека. Какая из двух пристаней показалась на пути — промежуточная или последняя — человек никогда не может сказать наверняка.

В качестве музыкального лейтмотива в «Пристани» используется тема «Miserere» Фауста Латенаса, написанная на начальные слова покаянного Псалма № 50 «Помилуй мя, Боже». Эта тема использовалась в литовских спектаклях неоднократно: в «Макбете» Някрошюса (1999), «Мадагаскаре» Туминаса (2005). Покаяние в христианстве — единственный путь к очищению души, так что покаянная тема, подчеркнутая последним монологом Бабуленьки в исполнении Л. Максаковой, не случайно совпала по смыслу с музыкальным лейтмотивом. На жизненном

ПРИСТАНЬ

пути, устремленном к пристани, напоминание о покаянии и в горе, и в счастье является, быть может, самой важной заботой о человеке.

Именно эта тема с молитвой «Помилуй», повторяющаяся вновь и вновь, звучала в финале спектакля, для которого Туминас создал впечатляющий визуальный символ. На весь портал был растянут белый парус, который вдруг надул от ветра, заколыхался: на трепещущий парус в течение 4 минут проецировали фотографии знаменитых и славных вахтанговцев — Щукина, Рубена и Евгения Симоновых, Орочко, Львовой, Мансуровой, Гриценко, Ульянова и многих других; весь этот ряд открывал и замыкал портрет основателя, Евгения Вахтангова.

А. Яцовскис создал для спектакля внушительные декорации. Задник на уровне третьих кулис перекрывает высокая перегородка, похожая на могучую стену. В центре стены — огромный портал шириною в треть задника и настолько высокий, что нет даже намека на верхнюю дугу, его замыкающую: если она и предполагается где-то наверху, то ее полностью скрывают колосники. Портал обрамляют две декоративные колонны: капители их пусты, они не служат опорой ни для чего. В архитектурном решении стены заметны формы и мотивы эпохи Возрождения. В ней ряд высоких прямоугольных ниш, обрамленных пилястрами; над





каждой нишей круглое сквозное окно; поверху над окнами идет двойной карниз. Пустые капители в сочетании с невероятно высоким порталом создают ощущение таинственности.

В основном центральный проем находится во тьме, как это характерно для сценографии спектаклей Туминаса, но иногда слегка высвечивается. Дважды — по окончании каждого акта, после «Темных аллей» и «Игрока» — задник за порталом превращается в белый светящийся экран, в который тенями уходят главные герои: герой Ю. Яковлева — пританцовывающая, героиня Л. Максаковой — обессиленная и потрясенная. На свету в портале заметны толстые прямые провода, идущие по высоте, как будто над железнодорожными путями: еще один визуальный мотив



дороги. Появление главных действующих лиц, а иногда и всей группы персонажей каждого фрагмента происходит из этого портала. Туминас вновь предпочитает фронтальные выходы боковым, и каждый такой выход неизбежно наводит на сравнение со спектаклем «Дядя Ваня»: там тоже был портал, и первый выход группы персонажей имел мистический оттенок — Серебряков и его сопровождающие явились то ли с прогулки, то ли из тьмы прошлого.

На планшете сцены в несколько рядов расставлены деревянные скамейки со спинками, между ними оставлен широкий центральный проход. Вновь в пространственном решении угадывается многозначность: то ли мы в старинной католической церкви со скамейками для паствы, то ли в зале ожидания в порту — а может быть, в том месте, где души ждут своей очереди на Страшный суд. Все фрагменты разыграны среди этих скамеек, кроме самого последнего — «Игрока»: для него сцена расчищена.

В «Пристани» Туминас не насыщал действие необычными, парадоксальными режиссерскими приемами, отличающими его манеру. Его режиссура особенно ощутима в связках между сценами, а также в «Галилее», в «Благосклонном участии», где много смешных пантомимических вставок, в «Игроке», где Бабуленька

лихо въезжает на сцену в инвалидной коляске в папаше с дамскими перьями и казацких шальварах, размахивая в воздухе шашкой, и введена роль шарика рулетки, исполняемая артистом, и — иногда — в поэтических фрагментах с участием Ланового. Самый первый фрагмент, естественно, напрашивается на сравнение с «Галилеем» ВМТ 1991 года в постановке Туминаса. В них мало сходных черт — только музыка Латенаса (главная тема «Галилео» сохранена из литовского спектакля), общие принципы построения мизансцены да, отчасти, реквизит: манера игры, костюмы, и общая тональность действия поменялись.

Повторяющимся приемом в разных фрагментах «Пристани» стало водружение солистов «на пьедестал» в сценах с участием драматического «хора», обычного в режиссуре Туминаса. Артисты, составляющие «хор» — в основном, из молодой части труппы — приподнимали на руках самого солиста или кресло, на котором он восседает: так поднимали Г. Коновалову, В. Ланового, Ю. Борисову. Всякий раз это было мотивировано по смыслу действия, но одновременно выражало почтение к артистам и желание создать образ триумфа, уместный и по их заслугам, и по общей атмосфере спектакля, посвященного юбилею.





Главным событием «Пристани» стала великолепная игра легендарных вахтанговских актеров старшего поколения, умеющих играть так, как не сумеет сыграть никто из молодых, пусть даже физические силы уже не те. Причина здесь — не только их огромный опыт и профессиональные заслуги, но, главное, непосредственное чувство другой культуры и другого театра, ушедшего или уходящего. Их игра в этом спектакле покоряет зрителей разных возрастов, ибо каждый актер несет в себе то уникальное сочетание узнаваемости и непредсказуемости, блестящего прошлого и творческого настоящего, абсолютное чувство партнера и зрителя, которое составляет облик больших театральных звезд во все времена.

Только такие звезды могли столь глубоко прочувствовать сложность судьбы своих героев и привнести в них полноту жизни, придав ей множество уникальных

оттенков и сообщив блеск ярчайших сценических образов. Ученый, прошедший через потери и болезни, но не потерявший былой доблести (В. Шалевич); актриса, работающая для гимназии, как для императорской сцены (Г. Конова-лова); эксцентричная миллионерша, выстрадавшая свое право превратить любовь в месть любимому (Ю. Борисова); престарелый дворянин, знающий, что любовь ушла невозвратно и умеющий не держаться за прошлое (Ю. Яковлев); один из последних рыцарей-романтиков, знающий, что такое поэтическое вдохновение от любви (В. Лановой); старый еврей, проживший бурную молодость и внушающий восхищение мудрым приятием старости (В. Этуш); пара взбалмошных неаполитанцев, вдруг вместе глубоко осознавших, что для них действительно дорого — дети и семья (И. Купченко и Е. Князев); барыня, вдруг на старости лет увидевшая, насколько обманчиво человеческое могущество и потрясенная до глубины души этим поздним открытием (Л. Максакова).

В спектакле видно, сколь безгранично доверяет Туминас лидерам старшего поколения, как безоговорочно принимает их авторитет, как считается с их внутренним мерилom того, что уместно и что неуместно, как убеждает их своей





художественной позицией. Он воспринимает солистов спектакля как краеугольный камень; а краеугольный камень незаменим.

Но, вероятно, не меньшей удачей Туминаса и режиссерской группы спектакля стало выстраивание ансамблевого взаимодействия большого коллектива, составлявшего «хор»: «Пристань» по сей день остается самым массовым спектаклем в репертуаре Вахтанговского театра. Появление артистов между эпизодами, превращение их в участников массовых сцен со своими ролями, обратная трансформация в людей, заполняющих мистический зал ожидания — все это придавало особый размеренный ритм спектаклю и напоминало внушительную поступь античной трагедии. По своему способу существования в спектакле, массовка предельно приближалась к античному трагическому хору, ведь в основе композиции трагедии тоже лежало чередование драматических эпизодов и хоровых вставок.

Незаменимость солистов — не просто высокая оценка, но основа режиссерского решения «Пристани». Этот спектакль — едва ли не впервые в истории европейского театра — задуман как живая летопись труппы, его пульс смыкается



с пульсом всего коллектива, а драма как жанр — с жизненными драмами театра. Новых вводов в «Пристани» нет и не будет, а если по какой-либо причине солист больше не сможет играть, фрагмент изымается из спектакля. Так было, когда 30 ноября 2013 года безвременно ушел из жизни великий Ю. Яковлев, для которого роль Николая Алексеевича в этом спектакле стала последней: с его кончиной «Темные аллеи» ушли из «Пристани» навсегда.

«Пристань» вот уже три года идет в репертуаре, получила много театральных премий⁶⁹, бесконечно любима зрителями, и попасть на нее, как и на другие спектакли Туминаса, до сих пор невозможно. Этот спектакль окончательно сплотил все поколения вахтанговской труппы и обозначил всеобщее доверие Театра к художественному руководителю: публика сразу ощутила этот всеобщий творческий подъем внутри театра и отреагировала на него. Если на следующий год после «Дяди Вани» в Театре была зафиксирована устойчивая тенденция

раста, то именно с «Пристани» начался небывалый ранее экономический подъем, связанный с резким возрастанием посещаемости Театра. Разумеется, огромную роль сыграла продуманная управленческая политика. Еще в апреле 2010 года в театре сменился директор — им стал К. Крок, произошли изменения и в администрации Театра. Кадровые перемены были во многом вызваны особым чувством ответственности перед грядущим юбилейным годом, и 2011 год в полной мере показал их своевременность.

Впервые после «Дяди Вани» все отзывы в прессе на этот спектакль были положительными. Кто-то из зрителей, бывших на премьере в ноябре 2011 года, воспринял «Пристань» как юбилейную акцию — чествование старшего поколения в год 90-летия Театра; кто-то решил, что в этом спектакле Туминас организовал прощание с великолепным старым театром — театром-мессией, театром-рыцарством, к которому больше нет возврата; а кто-то просто наслаждался изумительной игрой легендарных вахтанговских «стариков», в которой была живая магия театра, неповторимая и актуальная на все времена. Те, кто не стремился разгадывать подтексты, расшифровывать «послания», искать скрытые замыслы авторов спектакля, а просто наслаждался игрой солистов, показавших себя с самой лучшей стороны и поддержанных великолепным ансамблем их более молодых партнеров — были особенно правы.

69

Спектакль «Пристань» удостоен Театральной премии «МК» сезона 2011–2012 года в номинации «Лучший спектакль»; театральной премии «Звезда театрала» в номинации «Лучший актерский ансамбль» (2012); Премии Фонда Станиславского в номинации «Событие сезона» (2012); театральной премии «Гвоздь сезона» (сезон 2011–2012 года).



ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

Премьера
13 февраля 2013 года

К СПЕКТАКЛЮ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» ВАХТАНГОВСКИЙ ТЕАТР подошел в стадии расцвета и уверенного осознания творческой силы. За шесть лет художественного руководства Р. Туминаса и три года работы директора К. Крока театр стал самым посещаемым в Москве. Начиная с 2010 года, театр выпускал по несколько премьер в год — на большой и малой сценах, в постановках разных режиссеров; заполняемость залов на всех спектаклях составляла 100%. В Театре наступило финансовое благополучие, и Вахтанговский приобрел репутацию самого успешного театра в Москве.

Столь поразительное совпадение периодов творческого и экономического расцвета, взаимопонимание и содружество художественного руководителя, директора и творческого коллектива и, главное, ощущение живой динамики развития — привлекло к театру самые пристальные взгляды московского театрального сообщества: иные смотрели с восхищением, иные, неизбежно, с оттенком зависти. В период нового этапа дискуссий о жизнеспособности репертуарного театра, о несовершенстве трудовых отношений с труппами и пр., Вахтанговский стал выразительным примером успеха всего коллектива при новом художественном руководителе, который проявил самое бережное отношение к труппе, не допустив и намека на то, чтобы перенабрать коллектив или — модное сегодня слово — «переформатировать» театр.

Судьбоносное совпадение творческой сути коллектива вахтанговцев, исторически обусловленной, и художественных устремлений руководителя Театра — Римаса

70

Спектакль удостоен Первой театральной премии «Хрустальная Турандот» в номинации лучший спектакль сезона 2012–2013; Театральной премии «МК» за лучший спектакль сезона 2012–2013; Приза дирекции фестиваля «Балтийский дом» (2013); Премии СТД РФ «Гвоздь сезона» (2014); национальной театральной премии «Золотая маска» за лучшую режиссуру (2014).

71

«Дядя Ваня» в 2013–2014 году был показан в Лондоне, Барселоне, Неаполе, а «Евгений Онегин» в Париже, Красноярске, Нью-Йорке, Бостоне, Торонто, Тель-Авиве – всюду с огромным успехом.

Туминаса — наверняка станет поводом для специального исследования на более удаленной временной дистанции. Исследование это будет иметь и философскую и социологическую направленность: философия поможет истолковать смысл этой судьбоносной встречи, а социология — социальные следствия деятельности Туминаса как руководителя для театральной жизни 2010-х годов. В нашей же книге достаточно зафиксировать особенное положение «Евгения Онегина» — спектакля, созданного в период, когда творческий почерк Туминаса уже был хорошо знаком театрам, его манера принята и любима в Москве, труппа отзывалась на его предложения замечательными актерскими работами, и новых спектаклей после очень успешной «Пристани» зрители ждали с нетерпением.

«Евгений Онегин» стал третьим спектаклем после «Дяди Вани» и «Пристани», заслужившим множество разнообразных премий⁷⁰ и исключительно положительные отзывы в прессе. Спектакль оказался в очень благоприятной ситуации для критики, ибо «кредит доверия» к Туминасу и Вахтанговской труппе в театральных кругах в начале 2013 года ощутимо вырос. Но, разумеется, не только поэтому многие воспринимают «Евгения Онегина» как наиболее бесспорную работу Туминаса по русской классике первой половины XIX века: этот спектакль — одна из лучших работ Театра. Если «Дядя Ваня» внушительно заявил о серьезных переменах в жизни Театра — режиссура Туминаса и актерская игра вахтанговцев стали мощно усиливать друг друга; если «Пристань» явила гармоничное единение труппы и худрука и показала недогматичность режиссерской манеры Туминаса, его готовность отдать приоритет актерскому театру; то «Евгений Онегин», как сказано, стал бесспорным свидетельством творческой силы всего коллектива. Не случайно в последние годы «Дядя Ваня» и «Евгений Онегин» чаще всего представляют Театр на зарубежных гастролях⁷¹. Кроме технических обстоятельств, здесь есть и более существенные причины: именно эти два спектакля, как кажется, отчетливее всего выражают суть работы Туминаса в Вахтанговском театре.

В период подготовки «Евгения Онегина» зрители припомнили более ранние работы Туминаса по русской классике: «Ревизор», «Горе от ума», «Маскарад» — между ними действительно есть стилистическая общность. Некоторые критики задумались над тем, что ко всем этим пьесам обращался Мейерхольд, первым в русском театре давший их «недогматические» интерпретации. Близость Туминаса к мейерхольдовской позиции — неприятие натуралистического бытового жеста, стремление к танцевальной пластике, не забывающей о «музыкальной сущности искусства» (выражение Мейерхольда) также была подмечена. Все это дало повод заговорить о смысловом сходстве театра Туминаса и театра, который когда-то задумывал и строил Мейерхольд — не в его авангардных спектаклях для революционного пролетариата, а в работах по русской классике, где он был по-новому классичен и даже по-старомодному манерен, где гротеск его был изысканным и относился к миру искусства, а не грубой социальной действительности. Такой гротеск и сам Мейерхольд ценил в работах Вахтангова — в «Эрике XIV» и «Чуде святого Антония»; его считали определяющим в стилистике Третьей студии МХТ — будущего Театра Вахтангова. В этом смысле работы Туминаса предстали в весьма почтенном историческом окружении, несомненно заслуженном.

«Евгений Онегин» — первое произведение мировой литературы, названное автором «роман в стихах». До сих пор читатели разгадывают смысл этого необычного жанрового определения. Где «роман», там эпическое начало, картина мира, размышление о судьбах и ходе истории. Где «стихи», там лирическое начало, доверительная беседа с читателем о самом сокровенном — о любви, дружбе, эгоизме, предательстве, мудрости и примирении с жизнью. Пушкину удалось сплести эти два начала так, что его произведение стало непревзойденным образцом русской поэтической речи, предназначенной для самого взыскательного читателя, но понятной всем. «Евгений Онегин» переведен на многие языки мира, и переводчики неизменно сокрушаются из-за неспособности в полной мере передать изысканную простоту, непринужденную образность и теплое обаяние пушкинского слова, сделавшие его образцовым произведением русской словесности.

Несмотря на «трудности перевода», поэзия Пушкина близка читателю любой культуры. Во-первых, Пушкин, рассказывая о России, свободно варьирует темы и образы всего европейского романтизма; во-вторых, его герои живут — как и многие современники бурной и блестящей эпохи русского ампира — на пересечении культурных традиций, не теряя своей национальной сущности. Юная Татьяна,



воспитанная французской гувернанткой и говорящая в семье по-французски, выросшая на английских романах, остается провинциальной девушкой с «русской душой». Достоевский именно в связи с Пушкиным говорил о всемирности русской души. В этом смысле обычный для Туминаса «взгляд иностранца» на хрестоматийную русскую классику нашел для себя самый благодатный материал: пушкинский взгляд и сам часто бывает взглядом «со стороны», пушкинское слово обращено к русскому читателю, но при этом чуждо культурной замкнутости.

Если «Маленькие трагедии» и «Бориса Годунова» время от времени ставят, к пушкинской недраматической поэзии обращаются довольно часто — в чтецких композициях и драматических спектаклях, то «Евгений Онегин» — редкий гость на нашей сцене. Вероятно, слишком велик груз ответственности перед культурой за этот роман. Его видимая внешняя простота и исключительное внутреннее богатство, современность звучания и прочнейшая связь со своей эпохой, актуальность и хрестоматийность, а также статус образцового поэтического

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

произведения русской культуры — все это таит в себе гигантское испытание для театра, ибо режиссер должен стараться, по возможности, донести до зрителя все эти элементы, если он по-настоящему захвачен пушкинским словом.

Пушкинская поэзия стала особенно заметна в московских театрах на переломе второго и третьего тысячелетий — в годы, близкие к 200-летию со дня рождения поэта (1999). Москве запомнились крупные театральные работы этого времени: «Пушкин. Дуэль. Смерть» К. Гинкаса в Московском театре юного зрителя (1999), «Евгений Онегин» Ю. Любимова в Театре на Таганке (2000), «Борис Годунов» Д. Доннеллана, продюсером которого выступила Международная конфедерация театральных союзов (2000). В любимовской постановке «Евгения Онегина» на Таганке режиссером работал А. Васильев; Пушкин был постоянным предметом и его собственных экспериментов, новых «радикальных» прочтений



в «Школе драматического искусства» в период с 1994 по 2006 годы⁷². Именно здесь был выпущен еще один спектакль по «Евгению Онегину» под названием «Из путешествия Евгения Онегина. Коллективное сочинение 1995–2003», вызвавший крайне противоречивые суждения. За несколько лет до начала работы Туминаса над пушкинским романом в стихах появился великолепный «Триптих» П. Фоменко в его «Мастерской» по трем произведениям Пушкина (2009) и запоминающиеся «Маленькие трагедии» в постановке В. Рыжакова в Театре «Сатирикон» (2011).

В поэтической композиции по «Евгению Онегину», созданной Туминасом⁷³, не было стремления конспективно представить весь текст романа как поэтическое явление (в отличие, например, от «Евгения Онегина» Ю. Любимова), и не были применены приемы деконструкции, пародийного переименования и ассоциативного восполнения другими самостоятельными произведениями (в отличие от «Евгения Онегина» А. Васильева). Как в «Маскараде», «Ревизоре» и «Горе от ума», Туминас сделал акцент на одной истории, которую положил в центр сценического повествования: это — история любви Татьяны Лариной к Евгению — история с прологом и эпилогом. Целостность романа и его всеохватность не была при этом нарушена⁷⁴. Туминас признавался мне, что ключ к созданию именно такой композиции подсказало ему чтение пушкинских писем.

Еще Платон дал простую и актуальную до сих пор классификацию произведений словесности: есть поэзия подражательная (автор говорит от чужого лица),

повествовательная (автор говорит от своего лица) и смешанная (автор говорит то от своего, то от чужого лица)⁷⁵. Пушкинский роман в стихах — поэзия смешанная, потому что слова Пушкина чередуются там с прямой речью его героев. «Смешанную», или «эпическую» речь Туминас положил в основу своего спектакля.

Инсценировки романов стали важным отличительным признаком драматического театра XX века: сегодня практически любой крупный театр в Европе имеет в своем репертуаре спектакли на основе таких инсценировок. Вот и в Вахтанговском театре в зоне, предшествующем «Евгению Онегину», были

72 —————
«А. С. Пушкин. Разговоры с поэтом» (1994), «Пушкинские вечера» (1995), «Пиковая дама» (1996), «Дон Жуан, или Каменный гость и другие стихи» (1998), «А. С. Пушкин. К***» (1999), «А. С. Пушкин. К товарищам, в искусстве дивном» (2000), «Моцарт и Сальери» (2000), «Из путешествия Онегина» (2000, возобновлен в 2002), «Пушкинский утренник» (2001), ««Каменный гость» или Дон Жуан мертв» (2006).

73 —————
См. Приложение 5.

выпущены «Бесы» по роману Достоевского (постановка Ю. Любимова), а в сезоне 2013–2014 сам Туминас выпустит драматическую инсценировку романа Кановича «Козленок за два гроша» (спектакль «Улыбнись нам, Господи», 2014). Причину такого интереса к романам в театре я вижу, прежде всего, в непрекращающемся стремлении привести театр к крупным художественным обобщениям, углубить его анализ действительности: к обобщению и анализу может подвигнуть только хорошая литература, а высшим жанром литературы в наше время является роман. С другой стороны, роман предоставляет режиссеру свободу для сочинения собственной сценической истории по предложенному тексту: режиссер-драматург — весьма востребованная фигура в современном театре, начиная с Мейерхольда.

И все же прямая инсценировка романа — это драма, «речь подражательная», то есть пьеса со словами героев, а не автора. Если в современной инсценировке и появляется автор-рассказчик, то он, как правило, действует как персонаж своего же произведения рядом со своими героями, при этом выглядит крайне неловко и навязчиво, как в литературно-музыкальных композициях для школьников. В этом смысле интерпретация авторской речи Пушкина в спектакле Туминаса заслуживает особого внимания.

Концепция авторского «я» здесь неотделима от общего замысла. Спектакль разворачивается в пространстве памяти и воображения пушкинских героев. Мы перемещаемся из комнаты Онегина в его деревенское имение, в дом Лариных по соседству, затем в Москву — и обратно в его комнату. События ритмично меняют свой масштаб: от шумных праздников — к размышлениям в затворничестве, от массовых сцен — к одиноким воспоминаниям.

Начальное и конечное место действия романа — кабинет Онегина — было навеяно самим текстом Пушкина. После того, как многочисленные письма Онегина остались

74

Ср.: «Не вынося на сцену многое хрестоматийное, то, что знают даже те, кто не прочел «Евгения Онегина» от первой до последней строчки (не читают в Театре Вахтангова про дядю, который самых честных правил, и про детство Онегина не рассказывают вообще ничего!), Римас Туминас «не потерял» энциклопедическую ценность романа, а что, быть может, еще важнее — его свободную даль. Это театр и внятно звучащего стиха, и чрезвычайно свободный, летящий — как и положено спектаклю «по Пушкину», и шуточный, — ни озорства пушкинского «Онегина», ни чем дальше, тем больше пробивающейся в текст и на сцену печали и меланхолии — ничего из этого Туминас не потерял»; Заславский Г. Другая музыка. «Евгений Онегин» в Театре имени Вахтангова // Независимая газета. 18 февраля. — Москва, 2013.

75

Платон. Государство, 394с; см.: Платон. Собр. соч. / В 4 т. Т. 3. — Москва: «Мысль», 1994. — С. 159.

без ответа, а Татьяна была с ним все холоднее при встречах в свете, Онегин удалился в свой кабинет, чтобы тосковать в одиночестве и мучать себя воспоминаниями:

Надежды нет! Он уезжает,
Свое безумство проклинает –
И, в нем глубоко погружен,
От света вновь отрекся он.
И в молчаливом кабинете
Ему припомнилась пора...

Туминас сделал припоминания «в молчаливом кабинете» исходным пунктом спектакля: он предположил, что после встречи с Татьяной в доме Князя (пушкинского «важного генерала», мужа Татьяны), Онегин вновь ушел в свой кабинет — теперь уже навсегда.

Образы памяти неизбежно дwoятся между прошлым и настоящим, между реальностью и воображением. Поэтому на сцене два Онегина: один, в возрасте (С. Маковецкий, А. Гуськов) — тот, кто вспоминает о прошедших событиях через четверть века; второй, молодой (В. Добронравов) — участник событий. На сцене и два Ленских: один, совсем юный — участник событий, приведших его к гибели на дуэли (Вас. Симонов); второй — убеленный сединами воображаемый собеседник Онегина (О. Макаров) — тот, кем Ленский мог бы стать, если бы не был убит. Роковой выстрел Онегина в Ленского тоже будет показан дважды: первый раз в прологе в него выстрелит старший Онегин: этот равнодушный выстрел — навязчивый сюжет его воспоминаний; второй раз в середине второго акта выстрелит молодой Онегин — участник событий.

Есть в спектакле персонаж, отсутствующий в романе, но ярко выступивший из пушкинской молодости, из «золотого века» русской культуры — и тоже, как и Онегин, постаревший. Это Гусар в отставке (В. Вдовиченков, Вл. Симонов) — удалой, но покалеченный войной, умный, но опустившийся, пьющий и рассуждающий обо всем; ему отдан голос автора и власть вторгаться в действие, чтобы излагать «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». В финале выяснится, что этот Гусар — безногий калека войны, передвигающийся на маленькой тележке, отталкиваясь от земли пустыми бутылками: его образ тоже двоился между прошлым и настоящим.

Слова автора распределены главным образом между тремя персонажами, максимально удаленным по времени от событий: старшим Онегиным, старшим Ленским (воображаемым) и Гусаром в отставке. Некоторые части авторской речи Пушкина, которые могут быть интерпретированы как изложение мыслей героев романа будто бы от их лица, но с сохранением авторского «я» повествователя, отданы персонажам спектакля. Так, характеристика Ольги вложена в уста ее мамы (та говорит о дочке с умилением), а характеристика Татьяны — в уста ее отца (тот говорит с сожалением, ибо не понимает Татьяну, не принимает ее одиночества и хочет от нее больше простодушной ласки). Монолог «Ужель та самая Татьяна...», принадлежащий в романе автору-повествователю, отдан Онегину; монолог «Любви все возрасты покорны...», также произнесенный от лица автора, отдан Князю. (Подобное было сделано в либретто к опере П. И. Чайковского). Дважды за автора говорит Ольга: в монологе о могиле Ленского: «Есть место: влево от селенья...» — и в монологе-сожалении о недолговечности девичьей памяти о возлюбленном: «Мой бедный Ленский! за могилой...» Несколько коротких монологов отдано героине, сыгравшей сразу несколько ролей с трансформациями: Няню, Танцмейстера и Женщину-Судьбу (Л. Максакова).

Туминас, наряду с выбранными местами авторской речи Пушкина, сохранил все драматические диалоги романа и всю прямую речь героев. Полностью сохранены диалоги Онегина и Ленского, диалоги Татьяны и ее няни, письмо Татьяны и письмо Онегина, почти все предсмертное стихотворение Ленского, монологи Онегина и Татьяны друг перед другом, прямая речь Ольги, монолог-воспоминание ключницы Онегина, диалог матери Татьяны и няни, диалог московской кузины с матерью Татьяны, диалог Князя и Онегина, последний монолог Татьяны перед Онегиным. Решение Туминаса сохранить все драматические элементы романа было весьма остроумным и глубоким: Пушкин как будто бы сам подсказал режиссеру опорную драматическую структуру спектакля, и дело теперь было только затем, чтобы превратить ее в сценическое повествование, развивающееся от завязки до финала, с пушкинскими комментариями и размышлениями.

Итак, спектакль «Евгений Онегин» Туминаса представляет собою коллективное сценическое повествование эпического свойства, где большинство персонажей время от времени совершают превращения: из драматических героев в рассказчиков и обратно. Эти превращения происходят без разрушения смыслового тождества образа (Онегин повествует как Онегин, отец семейства Ларин — как

он сам и не кто иной и т.д.), цельность пушкинской речевой ткани не нарушается; поэтому у зрителей не остается ощущения неудобства от переключений артистов от действия к повествованию. Непрерывно разворачивающаяся пушкинская речь, погруженная в захватывающее, сложноорганизованное действие в таинственном пространстве,— вот главное впечатление от «Евгения Онегина».

В прологе были представлены три основных повествователя: старший Онегин, Гусар и старший Ленский. Действие спектакля после пролога начинается с представления жизни Онегина в деревенском имении; далее показана его встреча с Ленским; забавный рассказ об увлечении Ленского Ольгой; представление семейства Лариных; визит Ленского и Онегина в дом к Лариным; ночная беседа Татьяны с няней и сцена с письмом Татьяны; ответный монолог Онегина перед Татьяной, которым заканчивается первый акт.

Второй акт начинается, после небольшого пролога о скуке деревенской жизни, со сбора Онегина вместе с Ленским на именины Татьяны; далее следует сцена





святочного гадания Ольги и Татьяны и сцена сна Татьяны; именины в доме Лариных; визит Онегина с Ленским на праздник к Лариным и последующая дуэль; отъезд Онегина из деревни и сцены жизни Татьяны без него (она наведывалась в дом к Онегину и читала его книги); долгая поездка в Москву семейства Лариных; жизнь в Москве на «ярманке невест», по выражению няни; встреча Татьяны с Князем, затем встреча с Онегиным в свете; наконец, обращение Онегина к Татьяне с письмом и монолог Татьяны. Концовки обоих актов симметричны: в каждой звучит письмо и ответный монолог главных героев.

Бросается в глаза то, что Туминас в столь сжатом сценическом повествовании полностью сохранил пушкинское изложение сна Татьяны. Это важно для общей концепции спектакля. «Евгения Онегина» слишком часто прочитывают в художественной системе бытового реализма, начисто позабыв о том, что в нем есть глубокий мистический подтекст, связанный с образами сна после святочного гадания. Только в спектакле А. Васильева «Из путешествия Евгения Онегина» (2000) есть святочные образы с мистицизмом и пародийно-гротескным переворачиванием смыслов. В сне Татьяны есть предвестие смерти Ленского от руки Онегина; но Туминас посмотрел дальше и примерил сон Татьяны к финалу всей истории, чтобы задаться вопросом, сбьлся он или не сбьлся.

В итоге в спектакле возник принципиально новый образ — неожиданно глубокий, гротескный, никогда доселе не ассоциировавшийся с «Евгением Онегиным»:

танец Татьяны с медведем из ее сна. Этот танец был показан в качестве эпилога. На небольшую платформу на колесиках было поставлено очень реалистичное чучело медведя в человеческий рост с лапами, неуклюже выставленными вперед, будто бы для вальса. Держась за эти лапы и отталкиваясь ногой, как на самокате, вращаясь, Татьяна носилась по сцене; в завершение танца она покорно прижалась к медведю, обняв его.

Во сне медведь, так напугавший Татьяну, подал ей когтистую лапу, чтобы помочь перейти через шаткий мосток над гибельной стремниной, затем сопровождал ее в лесу, где она продиралась через сугробы и чащу, а когда Татьяна почти лишилась чувств, взял ее на руки и понес в дом к Онегину — его «куму». Танец с медведем, придуманный Туминой — сновидческий образ замужества молоденькой Татьяны с престарелым Князем; она вышла за него без любви, лишь отвечая на мольбы матери. В более общем смысле медведь — образ страха, навсегда теперь связанный у Татьяны с любовью, ибо ее первый и единственный возлюбленный Онегин «мил и страшен ей» так же, как дикий зверь — ее единственный помощник в темном лесу и, одновременно воплощение ужаса юной девушки.

В сценографии спектакля остроумно варьируются образы, знакомые по другим спектаклям Туминаса, но решенные в небывалом доселе пространстве. «Маскарад» был сыгран в зимнем парке, «Ревизор» в глухом провинциальном городишке, «Горе от ума» в столичном хуторе, «Пристань» в пространстве церкви или портовом зале ожидания; а «Евгений Онегин» — в балетном зале, преображенном фантазией художника (А. Яцовскис).

За основу вновь взяты черный задник и черные кулисы, окружающие сценическую площадку тьмой. По линии задника видны поручни балетного станка на привычной высоте: в виде балетных поручней построены деревянные мостки, настолько крепкие и прочные, что по ним можно ходить — при этом создается иллюзия, что человек ступает прямо по станку. Чуть выше висит огромное мутноватое зеркало: по ширине оно заслоняет задник, а верхний край его доходит до уровня двух третей задника. Зеркало повешено с легким наклоном в пол сцены; иногда оно заметно покачивается, создавая иллюзию движения отраженных миражей. Так мотив удвоения образов памяти, сна и воображения, ставший главным для этого спектакля, решен визуально: всякий персонаж, выходящий на сцену, сопровождается двойником, который проявляется в мутном тумане слегка колеблющегося зеркала.

Слева вдоль кулис выставлены в несколько рядов длинные скамейки, привычные в любом балетном классе, только более массивные и тяжелые. Справа вдоль кулис — пианино, несколько стульев, тяжелое кресло с сиденьем, обитым зеленым сукном: на кресле обычно сидит Онегин. Между первой и второй кулисами справа и слева видны выступы огромной стены, уходящие под колосники, облицованные сероватой плиткой, обрамленные пилястрами, над которыми по высоте пущен карниз: использованы формы, привычные в ампириной архитектуре. Эти выступы можно было бы принять за печи, если бы не их колоссальные размеры. «Печи» развернуты в сторону зрителей темно-серой кирпичной кладкой; боковые их стены, облицованные плиткой, смотрят на игровую площадку; «парадная» их часть, тоже облицованная плиткой и с закрепленными позолоченными бра, видна только в зеркале. Зрительно они обрамляют пространство балетного класса, а предметы, сгруппированные вокруг них (стулья, столы, кресла), создают впечатление фрагментов камерного пространства, неожиданно раскрывающегося в сторону большой игровой площадки.

После открытия занавеса в начале спектакля мы видим сидящего в кресле справа Онегина (С. Маковецкий), угрюмо запахнувшегося в пальто; на заднем плане у станка медленно занимается балерина в белой пачке — неизменная героиня спектаклей Туминаса. Через некоторое время к Онегину приблизится, пересекая площадку по диагонали, убогая взлохмаченная странница с домрой — трогательный персонаж, придуманный Туминасом. Она не проронит в спектакле ни слова, но всегда будет при Онегине спутницей всех его воспоминаний. Странница будет участвовать в домашнем музицировании у Лариных; наигрывать на домре, пытаясь утешить Татьяну после монолога Онегина; потом она будет стараться «разбудить» мертвого Ленского, наигрывая в том числе и современные мелодии (трогательный анахронизм, тоже характерный для стилистики Туминаса). После странницы к Онегину выйдут Гусар, Ленский, хор и т. д.: так сценическое пространство начнет заполняться персонажами туминасовского художественного мира, соединившегося с пушкинскими образами.

На первых показах в финале спектакля перед закрытием занавеса мизансцена не напоминала первоначальную: у станка стояли молодой и взрослый Онегины, на поручнях станка сидела Ольга, печально наигрывающая на аккордеоне, а Татьяна вращалась в танце со своим медведем. Но после нескольких показов Туминас переделал финальную мизансцену, чтобы приблизить ее к исходному

состоянию, «замкнув круг»: Онегин, как и вначале, будет сидеть в кресле справа, запахнувшись в пальто, только в центре сцены на скамеечках будет лежать, вытянувшись, умершая дама-танцмейстер, а на заднем плане вместо балерины мы увидим Татьяну в белом бальном платье, кружащуюся в объятиях медведя.

В сценографии и костюмах спектакля соблюден принцип благородной экономии цвета (художник по костюмам М. Данилова), что тоже характеризует эстетику Туминаса: по цветовому решению он приближает свои спектакли, скорее, к графике, чем к живописи. В «Евгении Онегине» используются костюмы с узнаваемыми деталями николаевской эпохи, в цвете доминирует черный, белый и различные оттенки бежевого — включая старомодную сепию, которой тонированы открытки в старинном стиле, составляющие программку спектакля. Используется прием контраста: Онегин одет в черное, Ленский — в светлое; девушки, составляющие хор, в светлое, дама-танцмейстер — в черное; Гусар в отставке, стоящий по смыслу отдельно ото всех персонажей, носит серую военную шинель, к которой девушки во время спектакля пришьют гусарский эполет с бахромой.

В пространственном решении «Евгения Онегина» вновь проявилась важная особенность эстетики Туминаса: он стремится не застраивать площадку — наоборот, освободить ее для игры, как будто расчистить для танца. Так делали в древнейшем европейском театре — античном, где площадка для спектакля прямо





называлась «место для танцев», или «оркестра»: балетный зал «Евгения Онегина» представляет собою современную оркестру в самом буквальном смысле этого слова.

Явные аналогии «Евгения Онегина» к античному театру на этом не заканчиваются. Весь актерский состав спектакля разделяется на две группы: солистов и хор, поющий и танцующий — и это тоже характерно для режиссуры Туминаса. Хор в «Евгении Онегине» составлен из молодых девушек; он трансформируется несколько раз, меняя образы: вначале они — ученицы провинциального балетного класса, затем дворовые девушки дома Лариных, затем московские невесты в белых бальных платьях.

Хор появляется в этом спектакле сразу после пролога — тоже по законам античного спектакля. Начинается урок в танцевальном классе, и Танцмейстер (Л. Макакова) — энергичная дама в черном балетном трико и по-старомодному длинной до щиколоток черной пачке ведет урок с выходом, а затем репетирует движение «собрание цветов». Она отдает указания девушкам на утрированном французском с чересчур открытыми гласными и показно-грассирующим «р», выдающим несколько вульгарную русскую провинциальную манеру, а те послушно стараются ее указания выполнять. Танцмейстер напориста и категорична, но стара, и вот, показывая, как надо выполнять фигуру, она неожиданно заваливается

на пол. Все девушки очень красивы, стройны и подвижны: они в длинных свободных деревенских платьях-сарафанах и с длинными толстыми косами. Когда девушки выполняют «сбор цветов», они неожиданно начинают подпевать звучащей музыке: так «сбор цветов» в балетном классе трансформируется в сельский сбор ягод, за которым крепостных девушек заставляли петь, чтобы те не ели хозяйское добро. У дамы-танцмейстера есть ассистент: подвижный танцовщик с красивой фигурой и пышной копной кудрявых светлых волос (П. Тэхэда Кардэнас), но одетый на провинциальный лад: светлые холщовые штаны, просторная холщовая рубаха, темный жилет без рукавов.

В сцене знакомства с Ленским на словах «Богат, хорош собою, Ленский / Везде был принят как жених...» хор играл провинциальных красавиц, водивших хоровод перед Ленским, как на смотринах, а потом весело убежавших прочь, потому что Ленский выбрал Ольгу. Выбрав ее, Ленский вручил ей аккордеон как знак своей любви — юношеской и поэтической, ищущей усад в музыке и танце. Получив аккордеон, Ольга тут же надела его на себя, а Ленский любезно поправил его и заодно целомудренно тронул «запретное» — грудь замершей в восторге девушки. Ольга заиграла и запела: «В лунном сияньи / Снег серебрится...» — и Ленский тут же стал прочувствованно подпевать «динь-динь-динь» и пританцовывать. Эта песня станет в спектакле символом их наивной любви.

Пластика в «Евгении Онегине» всюду стремится к танцу. Так и здесь для проявления «пасторальной» любви юноши и девушки Туминас находит нетривиальную форму, в которую воплощается и неумемная энергия наивной молодости, и изящество, которое ищет в каждом движении Ленский — «поклонник Канта и поэт». То они, вытянувшись на полу, касаются друг друга ступнями, немея от восторга, то ложатся рядом и поют, при этом аккордеон по-прежнему у Ольги на груди; а то она просто ходит, наигрывая, и Ленский сопровождает ее, пританцовывая и выдывая забавные круги кистями в воздухе, как будто ваяя статую или что-то рисуя. Аккордеон у Ольги отберут, когда она, плача, пойдет под венец с молодым уланом немного спустя после смерти Ленского: это будет конец ее любви к поэту.

После монолога, которым Онегин ответил Татьяне на письмо, в конце первого акта следует еще одна выразительная пластическая сцена с участием хора. Татьяна, ухватившись за спиною руками за деревянную скамейку, на которой она только что выслушивала поучения Онегина, взрывается в отчаянном танце: ее

душат рыдания, она набегает вперед и притоптывает ногой, но скамейка, в которую она вцепилась в поисках опоры, ее сдерживает и не дает развернуться. В это время девушки, составляющие хор, совершают одна за другой шаги с вращениями, ложась спиной на балетный поручень затылком к зрителям, раскинув руки, перекатываясь с каждым шагом и завершая перекат вновь положением на спине; а Онегин идет прямо по поручню, как по дороге, переступая через «катящихся» под него женщин: для него Татьяна сейчас — лишь одна из многих, через которых он переступил.

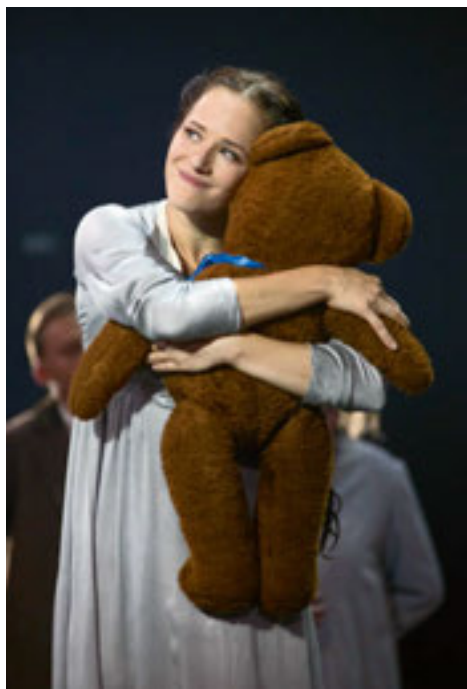
В сцене первого визита Онегина и Ленского в дом Лариных хор превращается в дворовых девушек. Они сбиваются в толпу вместе с хозяевами дома, не спускают глаз с Онегина и, забавно топоча, согнувшись, придерживая табуретки прямо у «сидячего места», перемещаются поближе к новому гостю, чтобы рассмотреть его и не упустить ни секунды из того, что он будет говорить и делать.

По приезде в Москву провинциальный хор преображается: деревенские девушки должны стать столичными невестами. Символ преображения — утрата деревенской косы. Туминас придумывает сцену, в которой помощник Танцмейстера — танцовщик-репетитор, уже превратившийся в балетного солиста в голубовато-сером трико, столичной сорочке и костюмной жилетке, с помощью «ассистента» — молодого обитателя дома московской кухни, отрезают косы всем девушкам по очереди длинной саблей и безжалостно сбрасывают их в корзину. Девушки в страхе жмутся сзади и ждут своей очереди, чтобы подойти и сесть для этой процедуры на две составленные вместе табуретки: страх у них такой, как будто бы они готовы потерять не косу, а девственность. Большинство девушек дрожит, помощник держит их, не давая вырваться, некоторых целует в засос, чтобы успокоить; в это время репетитор, высоко задирая ногу, бесстыдно залезает к ним на колени и размашисто и деловито орудует саблей у них на затылке. Вдруг одна из них — самая смелая — решительно вскакивает на табуретку, срывает свою косу сама, а потом притягивает за голову для крепкого поцелуя опешившего помощника во фраке и убегает. Через некоторое время девушки за кулисами сбросят с себя деревенские сарафаны и наденут лилейно-белые бальные платья, уберут волосы в узел, наденут на себя диадемы и превратятся в безупречных красавиц с плавными и величественными столичными манерами. Режиссер всех их выстроит в балетную диагональ в центре площадки перед тем, как они начнут кружиться в вальсе.

Туминас и дальше разовьет образ столичных невест в белых платьях, создав одну из самых красивых сцен спектакля. После венчания Татьяны с Князем, показанного в короткой пантомиме под колокольный звон, девушки в белых платьях — гости на свадьбе Татьяны — расходятся по сцене, и сверху из-под колосников к ним спускаются семь металлических качелей с ажурными сиденьями на цепях. Девушки садятся на качели, поддерживаемые кавалерами в черных фраках, и качели медленно поднимаются над сценой на высоту почти два человеческих роста. Девушки разводят руки в стороны, и края белых шифоновых шарфиков, их оплетающих, начинают развеиваться в воздухе; девушки медленно перебирают ногами, как будто бы шагая в воздухе. Так они парят под колокольную звонницу, раскрыв руки, оплетенные шифоновыми шарфиками, со спокойными лицами и взглядами, устремленными вдаль: впереди Татьяна, за нею ряд из трех девушек, позади них и чуть выше еще трое качелей — все выстроены в шахматном порядке, как будто неведомые птицы, совершающие свой загадочный перелет.

Эта сцена на каждом спектакле в России и за рубежом вызывает аплодисменты зрительного зала, и причиной тому — не только ее визуальная красота. Режиссер задумался об облике молодых девушек, прибывших из родительского дома на «ярманку невест», подобно Татьяне, которая уехала из своей деревни с рыданиями





и так и осталась до конца жизни неутешной, хоть и получила удел, вызывающий зависть у многих. После свадьбы эти девушки легки и спокойны, и в их спокойствии есть чувство обреченности, подобное смерти, ибо они навсегда распрощались с юношескими мечтами, придя под венец — каждая к своему Князю. Поэтому они похожи одновременно и на муз, легких, как облако, и на вилис из «Флорентийских ночей» Г. Гейне и знаменитого балета «Жизель» — призраков невест, умерших, не дожив до свадьбы: они так и остались в подвенечных нарядах, не принятые ни раем, ни адом, юные и печально-красивые, но их обреченное спокойствие леденит кровь, и встреча с ними опасна для любого смертного.

Вилисы — крылатые птицедевы, жестоко расправляющиеся с женихами, обманувшими своих невест, есть в южнославянской мифологии: соединение Татьяны с образом девы-вилисы — удивительное поэтическое прозрение Туминаса. Перед встречей с Онегиным в московском свете Татьяна спустится со своих качелей; в последнем монологе она будет говорить с ним, как вилиса, на которую вдруг нахлынула на несколько минут былая страсть, в тело вернулась душа, наполнившая ее теплотой, казалось бы, утраченной навсегда — как в мертвых

невест в полнолуние вселяется иступленная и неостановимая страсть к танцу. Этот образ вновь навевают слова Пушкина, предшествующие последнему монологу Татьяны:

Ей внятно все. Простая дева,
С мечтами, сердцем прежних дней,
Теперь опять воскресла в ней.

После прекрасной и печальной сцены с качелями хор в спектакле больше не появится, и в этом есть глубокая правда: когда поставлена такая выразительная точка в трансформациях юных девушек, любая сцена с их участием была бы избыточной. Следом будет встреча Князя с Онегиным, представление ему Татьяны, которая спустится со своих качелей, прервав свой печальный полет, и действие быстро устремится к финалу.

В итоге «Евгений Онегин» стал одним из лучших современных спектаклей с массовыми сценами: массовки здесь превращены в полноценный драматический хор и связаны единым развивающимся сюжетом, остроумно вплетенным в главный сюжет спектакля. Если в «Пристани» хор имел более подчиненную роль и успешно выполнял задачу композиционного связывания эпизодов, если в предыдущих спектаклях Туминаса по русской классике он тоже лишь время от времени подкреплял солистов и наполнял действие специфической атмосферой, то здесь хор живет полной самостоятельной жизнью, выраженной в хореографии (хореограф А. Холина) и остроумных мизансценах.

Музыкальное оформление этого спектакля, как и ранее в случае с «Дядей Ваней», стало серьезным событием в театральном мире и заставило заговорить о том, как важно сочинять музыку для драматических спектаклей и делать новые музыкальные аранжировки. Ф. Латенас рассказывал, что самой сложной задачей для него было отдать дань Чайковскому (ибо «Евгений Онегин» неизбежно ассоциируется в первую очередь с бессмертной оперой), но и одновременно не попасть в плен к его прекрасной музыке, не превратить спектакль в драматическую интерпретацию его великого произведения.

Основной музыкальной темой постановки Туминаса стала французская песенка из «Детского альбома» Чайковского. Связь французской и русской темы в музыке осмыслена, ибо и сама Татьяна, как писал Пушкин,

... по-русски плохо знала,
 Журналов наших не читала
 И выражалася с трудом
 На языке своем родном.

Латенас создал несколько аранжировок французской песенки, и одна из них — главная, которая звучит чаще всего — сделана в стилистике Тома Уэйтса: драматичное звучание с нотками отчаяния, на грани трагедии, с синкопами, ярко выраженной ритм-секцией, завывающими скрипками, аккордеоном и электроорганом, имитирующим тремоло струнных.

В «Горе от ума» (2007) Туминас с Латенасом уже использовали музыку, напоминающую «Русский танец» Тома Уэйтса. В этом спектакле его музыка напомнила о себе не случайно. Том Уэйтс, по Туминасу, хорошо ухватывает музыкальные ритмы современности, и его музыка более всего помогает выразить «иностранный взгляд» на русскую поэзию и русскую культуру. Идея уэйтсовского звучания в спектакле принадлежала Туминасу, выбор мелодии и ее аранжировки — Латенасу. В итоге возник один из самых впечатляющих музыкальных символов современного прочтения классики, видоизменяющего, но не уродующего ее — напротив, пробуждающего интерес к первоисточнику. Латенас сделал несколько вариаций этой темы и ее импровизационных разработок: среднюю часть Французской песенки в драматичной интерпретации ансамбля струнных, вальс для фортепиано и оркестра, шуточные наигрыши на электрооргане, вкрадчивое пиццикато струнных.

Кроме новых аранжировок мелодии Чайковского, Латенас создал и несколько новых тем (например, тему стремительного бега Татьяны перед тем, как она выслушает монолог Онегина в ответ на свое письмо), ввел в спектакль французские песни, а для сцены дуэли Онегина и Ленского предложил знаменитую тему баркареры «Прекрасна ночь, о ночь любви...» из «Сказок Гофмана» Оффенбаха, аранжированную для дуэта духовых.

Эта протяжная, чарующая тема, в которой слышится покачивание венецианской гондолы и пение гондольера, тоже заиграла в спектакле сама по себе, неожиданно раскрыв смысл сцены дуэли: вместо ночи любви с Ольгой, которая грезилась Ленскому до именин Татьяны, он отправился на смертельный поединок, состоявшийся прямо на рассвете. Латенас ощутимо замедлил темп, и тема

завучала медитативно-задумчиво, вразрез со слишком стремительно надвигающимся кровавым событием, наполняя пространство и внушая оцепенение и ужас от неизбежного.

Верный своей режиссерской манере, Туминас сочиняет в спектакле пластические сцены, раскрывающие образы романа посредством пантомимы. Так, для первого визита Онегина в дом Лариных Туминас создал вставной эпизод, раскрывающий слова Онегина, сказанные Ленскому сразу после визита: «Боюсь: брусничная вода / Мне не наделала б вреда».

Молодые Онегин с Ленским (В. Добронравов и Вас. Симонов) прибывают в дом Лариных, и после взаимных приветствий Онегин усаживается в кресло, а хозяйка дома подносит ему в знак щедрости и гостеприимства глиняный кувшин с брусничной водой, который только что наполнили из вынесенного на сцену большого дубового бочонка. Онегин выпивает ее с благодарностью под пристальными взглядами дворни, и только достает платок, чтобы утереться, как ему сию секунду подают второй наполненный кувшин, с типичным деревенским желанием напоить и накормить гостя до изнеможения (но и с тайным желанием испытать: сколько влезет). Онегин выпивает и второй кувшин, уже





полулежа в кресле и положив одна на другую вытянутые ноги. После второго сразу следует третий, и Онегин выпивает его после паузы и медленнее обычного, с чувством обреченности, а вытянутые ноги расставляет в стороны. За четвертым он, не глядя, решительно тянет руку сам, зная, что кувшин уже наготове: так оно и есть.

Начав было пить четвертый, он встает, чтобы больше вместилось, но вдруг останавливается и несет свой кувшин с видом вежливого внимания одному из дворни: седому старику с пышными усами, одетому в кафтан с бантом, какие носили художники. Тот, слегка ошеломленный, опустошает его под неизменно пристальными взглядами дворовых девушек. Онегин сразу берет следующий и снова передает его старику-художнику: тот пьет, а допив, убегает за кулисы, всем своим видом показывая, что еще секунда — и он оскандалится. Теперь Онегин, как победитель, расхаживает по сцене, держа глиняный кувшин наподобие бокала с шампанским; он с важным видом проводит одним пальцем по всем клавишам фортепиано, произведя своей какофонией фурор на девушек. Затем, неизбежно, начинаются смотрины: каждая девушка быстро вскакивает на табуретку,

показывается Онегину и зрителям и снова садится. После смотрин Онегин властно рассказывает прямо по табуреткам между сидящих девушек, серьезно разглядывая их сверху с видом рокового красавца. Наконец, он берет цилиндр и уходит, за ним — Ленский.

Следующая за этой пантомимой короткая сцена тоже заслуживает внимания, ибо прекрасно раскрывает игровую стилистику спектакля. Онегин с Ленским беседуют на авансцене в легком затемнении; Онегин говорит, что он бы выбрал из двух сестер Татьяну, если бы был поэтом, потому что «в чертах у Ольги жизни нет»:

Кругла, красна лицом, она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне.

Сказав это и прибавив четверостишие насчет того, что Ларина мила, а также — известное — насчет брусничной воды, Онегин удаляется. К Ленскому подбегает Ольга с аккордеоном: ее лицо, как обычно, сияет восторгом. Ленский оценивающе смотрит на нее и выразительно показывает руками, как он мысленно берет голову Ольги и переносит в воздухе на вытянутых руках, чтобы сравнить ее лицо с луной. Его сравнение, в отличие от онегинского, явно не в пользу луны: он решительно отбрасывает воображаемую голову, показывает луне язык и, довольный, беспечно уходит, пританцовывая под ольгины наигрыши («В лунном сиянии снег серебрится...»).

Подобных остроумных находок, маленьких деталей, побочных тем и историй в спектакле так много, что все невозможно перечислить. Попадая в созданную Туминасом сценическую среду — не агрессивную, не деконструирующую, а гармоничную и приветливую для поэзии — пушкинский текст проявляет собственную театральность и доступность не только для восхищения и почитания, но для изящной игры. Так отношение Туминаса к пушкинской поэзии полностью совпало с афоризмом Шиллера: «С приятным, добрым и совершенным человек серьезен, а с прекрасным он играет». Пушкин в своем романе, как известно, и сам часто нарушал строгую монолитность повествования, чтобы поделиться с читателем совсем, кажется, необязательными мыслями — например, о том, как он любит женские ножки:

Дианы грудь, ланиты Флоры
 Прелестны, милые друзья!
 Однако ножка Терпсихоры
 Прелестней чем-то для меня.

В этой игровой среде со свободными ассоциациями и побочными темами, подсказанными самим Пушкиным, происходят неожиданные взаимодействия, взаимные реакции рассказчиков и действующих лиц друг на друга, остроумные и смешные. Так, например, когда мать дает характеристику Ольге, как будто бы хвалит ее в лицо: «Всегда скромна, всегда послушна, / Всегда, как утро, весела...» — Ольга смиренно сидит рядом с ней, и всем своим видом показывает, что она соответствует этой характеристике. Но после слов матери на сцену врывается подвыпивший Гусар в отставке и с пьяной бестактностью, неумеренно жестикулируя, пускается почти в крик:

... Но любой роман
 Возьмите и найдете верно
 Ее портрет: он очень мил,
 Я прежде сам его любил,
 Но надоел он мне безмерно.

Ольга, услышав это, обижается и, вспыхнув, убегает. Далее, характеризуя Татьяну, Гусар играет с книгой, которую она читает — выхватывает ее из рук Татьяны, и раскрыв ее, делает птицу или бабочку: птица-книга машет крыльями и улетает, а Татьяна вначале пытается поймать ее, но потом просто провожает взглядом, как перелетную птицу высоко в небе.

Перед чтением письма Татьяны — быть может, самым знаменитым фрагментом романа Пушкина и уж точно самым любимым в русской культуре — Туминас остроумно замедляет действие и несколько снижает неизбежное напряжение зрительского ожидания: как-то сегодня прозвучит этот хрестоматийный текст «Я к вам пишу, чего же боле...». Взрослый Онегин бережет письмо Татьяны и носит его всегда при себе, а перед чтением достает из внутреннего кармана и делает пушкинское предупреждение о том, что написано оно по-французски и он дает его «неполный, слабый перевод». Затем, надев очки, Онегин неожиданно переходит



на прозу и читает с замедлением, характерным для импровизированного перевода: «Я пишу вам, и этим все сказано. Вы вольны презирать меня теперь. Доля моя несчастна, но если вам хоть немного жаль меня — вы меня не оставите. Таня».

Ошеломленный зритель уже принял этот забавный розыгрыш после обещания прочесть пушкинское «Я к вам пишу...», но Туминас развивает его и дальше. На Онегина вдруг налетают дворовые девушки, с ними несколько юношей, они выхватывают письмо, и, вырывая друг у дружки, начинают носиться по сцене; каждая, завладевшая письмом, только-только успевает произнести по-французски первую фразу «Je vous écris, qu'est-ce à dire plus...», как у нее тут же вырывают письмо из рук и несут на другой край сцены. Так продолжается до тех пор, пока они не рвут письмо на клочки. Девушки с виноватым видом несут обрывки Онегину, тот угрюмо собирает их, как мозаику, и зажимает между стеклами, наподобие старой фотографии, вставляет в рамку и вешает на стену: символ рассыпавшегося прошлого, который, как ни силятся собрать снова, все будет тщетно. Только после этого на сцену выбегает юная Татьяна (О. Лерман, Е. Крегжде) и вдохновенно, эмоционально, с хорошим темпом и прекрасным чувством пушкинской строфы (педагог по сценической речи С. Серова) читает его полностью, всегда заслуживая аплодисменты в конце.

В спектакле есть большая вставная сцена Татьянинных именин, оставленная Пушкиным почти без разработки. Перед праздником, с утра дворовые девушки носятся по сцене и с радостным визгом ловят для себя валенки с обрезанными голенищами, дождем летящие из-за кулис, и надевают их: веселая, морозная утренняя сцена. В таких валенках хорошо танцевать в больших залах морозной русской зимой, когда пол даже при растопленных печах оставался холодным. Этот образ родился у авторов спектакля только из погружения в русский дворянский быт XVIII–XIX веков: такие валенки под длинными платьями до пола было принято носить зимой даже в императорском дворце.

Во время именин Татьяна сидит в центре на возвышении и принимает подарки. Старый художник дарит ей картину, издалика напоминающую романтические пейзажи XIX века; девушки по очереди поют песни; один юноша дарит томный танец без музыки, напоминающий «цыганочку с выходом», но — неожиданно — с высокими и техничными балетными прыжками и элементами современной танцевальной акробатики; еще один юноша дарит песню «Стонет сизый голубочек...», а потом поет в дуэте «Мой миленький дружок, любезный пастушок...».

Все эти дары наивно-простодушны, почти каждый сопровождается трогательным «срывом», остроумно придуманным режиссером. В стихотворении в Татьянин альбом, прочитанном одной из девушек, последняя строчка выбирается из рифмы. В номере «Стонет сизый голубочек» певец выносит клетку с птичкой, и от последних, самых высоких рулад птичка с грохотом сваливается с маленькой перекладки, а Татьяна, получив клетку в подарок от посрамленного певца, шевелит ее вправо-влево, чтобы посмотреть, как там птичка. Танцовщик «цыганочки с выходом» очевидно тайно влюблен в Татьяну, и его томность происходит от невысказанности чувств: приказчик после этого танца идет успокоить молодца. Спев романс «Вчера вас видела во сне...», певица, продемонстрировавшая опьяняюще-низкие ноты и оглушительные эмоциональные всхлипы, сама не удержалась и разрыдалась, а другие девушки бросились ее утешать.

Но главной темой Татьяниных именин стало все же не это наивное деревенское веселье, а тоска — огромная, наполняющая все пространство, подстерегающая повсюду. Она передана высокими, звенящими звуками музыки, наплывающими и теряющимися вдаль: они звучат между номерами, исполненными дворней, и навевают образ бескрайних российских просторов, бесконечного зимнего одиночества в деревенской глуши. Татьяна после каждого подарка, вставая со своего стула, всякий раз делала книксен перед дарителем или кланялась, а, подымаясь, глядела вдаль, через портал, то с надеждой, то с безнадежностью ожидая своего возлюбленного — Онегина. Ольга чувствовала, что Татьяне невесело, и энергично подавала сигналы к новым номерам, чтобы только заглушить эти тягучие звуки, и один раз даже вступила сама — торопливо, по-деревенски крикливо, пережимая верхние ноты и явно пуская «петуха», хотя и голос, и слух у актрисы безупречны. В звенящих звуках и бесконечной последовательности номеров в заснеженной деревенской глуши выразилась не только тоска Татьяны по возлюбленному, но и экзистенциальная «русская тоска», о которой так много размышляли поэты и философы, видя в ней выражение глубоко ностальгического и печального, чисто русского душевного самочувствия.

Всего в сцене именин десять номеров длительностью около 15 минут. После них следует ответ Татьяны — два куплета из романса Н. Харито на слова В. Шумского «Кончилось счастье (Помнишь ли ночь...)», исполненные без аккомпанемента, на фоне звенящих звуков тоски:

Помнишь ли ночь серебристую, ясную, —
 Тихо к реке мы спустились вдвоем?
 Песню любви я шептал тебе страстную,
 Счастье светилось во взоре твоём.
 Но кончилось счастье, все было сном.
 Сердце тоскует, сердце страдает,
 Сердце тоскует, сердце страдает,
 Сердце грустит о былом.

В романсе, который прекрасно пропела молодая актриса, звучит мечта Татьяны, захватившая все ее существо: она выражает свою мечту с большей эмоциональностью, с большей грустью, оттого что к ней примешивается безнадежность. Романс привносит собственную драматургию в действие: как обычно, песня в спектакле Туминаса драматургически осмыслена. Выпущенный из действия второй куплет романса звучит так (я цитирую его в квадратных скобках):

[Годы прошли, и мы встретились снова.
 Слезы из глаз покатались твоих.
 Снова хочу я блаженства былого,
 Но не вернуть нам уж дней золотых.
 Ах, кончилось счастье, все было сном...]

Разумеется, выпущенный второй куплет предвещает финал «Евгения Онегина» — встречу Онегина и Татьяны и ее монолог, из которого станет до боли ясно, что счастья в жизни больше не будет ни у него, ни у нее. В этом монологе Татьяна произнесет слова, на которых ее будут душить рыдания: «А счастье было так возможно, / Так близко!...», совпадающие с темой романса. Но и здесь, на Татьянинных именинах, в словах романса таится предвестие: вместо второго куплета вкрадчиво войдет Ленский с подарком — большим плюшевым медведем (неожиданное предвестие финального танца Татьяны в подвенечном наряде со зверем), предвараая появление Онегина. Татьяна не сразу заметит Ленского, а заметив, не сразу поверит своей радости, ибо почувствует, что ее возлюбленный совсем близко. Встреча с Онегиным, о которой мечталось в романсе, сейчас состоится на самом деле: но эта встреча лишь на несколько



секунд подарит радость ожиданием танца, и радость тут же обернется невыносимой горечью.

Звонящие звуки тоски теперь сопровождаются задумчивой темой электрооргана на низких нотах. Онегин входит, дарит бутылку вина хозяйке, с независимым видом обходит сбившуюся вокруг Татьяны дворню (все девушки смотрят на него с враждебными лицами), несколько секунд стоит около Ленского, который сел за пианино и плавными движениями рук вдохновенно обозначает игру; потом он идет дальше и останавливается прямо напротив Татьяны.



Е. Крегжде — одна из двух исполнительниц роли Татьяны, нашла здесь выразительную эмоцию и жест. Татьяна смотрит на Онегина огромными глазами: в них слезы, но глядят они совершенно по-детски, с безграничным доверием, смиренным восторгом и едва заметной, немного виноватой улыбкой, как глядят дети, когда им только что пообещали огромный подарок на день рождения: обмануть это доверие — значит совершить преступление. Как только Онегин делает первое побуждение к танцу, у Татьяны падает из рук плюшевый медведь, потому что она уверена, что пригласит он именно ее: в предвкушении счастья ей изменяют силы. Однако Онегин выводит из группы девушек не Татьяну, а Ольгу. Ольга встревожена, глаза глядят с мольбой, но — по своей глуповато-провинциальной готовности следовать правилам, предложенным столичным франтом, или потому, что чувство верности своему жениху рисуется ей весьма смутно — она не смеет отказаться от галантного ухаживания: ведь кажется, ничего преступного оно в себе не несет.

Сцена флирта Онегина с Ольгой решена Туминасом в замедленном ритме, дающем возможность в полной мере прочувствовать всю горечь происходящего. Звонящие звуки тоски сменяются медленной и задумчиво-печальной французской

песней, исполняемой женским голосом без аккомпанемента: «Pourquoi, madame, regrettez-vous...» В этой невыносимой тишине Онегин выводит Ольгу на авансцену (на ней по-прежнему надет аккордеон — знак влюбленности в Ленского), откровенно обнимает в танце сзади и с серьезным видом уверенного соблазнителя начинает наигрывать на клавишах ее аккордеона (метафора: он играет, как хочет, на клавишах их влюбленности). Ольга с виноватыми глазами и вымученной улыбкой хочет оглянуться на девушек и на Ленского, чтобы покачать головой — мол, все это ничего не значит — но у нее не очень-то получается.

Онегин с оттенком удивления — мол, неужели откажет? — медленно подносит к ее рту свою руку в белой перчатке, заглядывая в глаза; Ольга, как загипнотизированная, покорно начинает снимать перчатку зубами с каждого пальца, смутно ощущая разврат, но не отказываясь от него, стремительно падая в эту пропасть и оправдываясь лишь видимой несерьезностью происходящего. В конце перчатка Онегина так и остается в ее зубах. Возникает глубокий и сложно устроенный образ, весьма символичный: как будто ничего особенного не происходит, но разврат очевиден; в этот разврат юная, чистая девушка оказалась втянута как будто невзначай — но все же далеко не случайно; от этой слишком легкой податливости девушки, помолвленной с другим, эпизод флирта вышел особенно тревожным.

Дворовые девки немеют от страха, в широко распахнутых глазах Татьяны медленно гаснет наивное доверие: скоро она скривится от мучительных рыданий и убежит прочь. Ленский обернется назад от рояля, когда прозвучит резкий дисгармоничный звук домры — одновременно с тем, как Ольга взяла в зубы перчатку Онегина. Ленский глубоко потрясен и обижен, не может найти себе места, падает, бежит по сцене, будто бы пытаясь с разных мест получше рассмотреть, что же происходит, все не веря своим глазам. Потом он уходит, а перчатка, оставшаяся в зубах Ольги — это и есть молчаливый вызов на дуэль, который Онегин с показной наглостью принимает и удаляется.

Сцена дуэли тоже превращена в событие со многими подробностями. Все из них пересказывать не имеет смысла, потому что за многогранностью моментального зрительского восприятия все равно не утонишься ни в каком повествовании. Но некоторые детали режиссерского решения заслуживают внимания.

Молодой Ленский с отчаянием и мольбой в глазах, почти плача, прочитал свой монолог «Что день грядущий мне готовит...», как будто желая докричаться до своей возлюбленной в предсмертном крике; потрясение превратило

его в беспомощного ребенка, которому явно не тягаться с опытным и твердым Онегиным. Затем Туминас превратил в художественный прием одно из правил дуэльного кодекса, чтобы показать, что дуэль Онегина и Ленского на деле была не поединком, а безжалостным убийством со слишком поздним раскаянием.

По правилам дуэли, соперникам предлагают снять сюртуки и жилеты, чтобы удостовериться, что на теле нет никаких металлических пластин, защищающих от пули или шпаги. В спектакле секунданты резкими, деловитыми и равнодушными движениями снимают с Онегина только сюртук, а с Ленского — сюртук, жилет и сорочку, оставляя его с голым торсом. Теперь у смотрящих не только нет сомнений, кто будет убит, но еще и открыто взору то, во что попадет пуля. Хрупкое, юношеское тело, длинные тонкие руки музыканта, в которых так неловко лежит пистолет, светлая грива волос, отчаянный плачущий взгляд — все это составляет образ несправедливой и безжалостной смерти, наступившей из-за крушения юношеской мечты. Онегин спокойно пересекает сцену по диагонали, сближаясь с Ленским: тот беспомощно ожидает своей участи; Онегин подходит вплотную, Ленский разворачивается к нему лицом, как сомнамбула, даже не подняв пистолета, и Онегин, вставив ствол ему под ребра, делает выстрел (он обозначен музыкальным звуком, специально созданным Латенасом).

После выстрела Ленский медленно оседает, и так и остается сидеть спиной к зрителям, полусогнувшись, уронив голову и неестественно вывернув руку с пистолетом в сторону. Обратный путь Онегина по диагонали не такой уверенный: у него подгибаются ноги, ибо он только сейчас постиг весь ужас совершенного им. Страница с домрой тщетно пытается «разбудить» Ленского наигрышами, но тут после нескольких оглушительных ударов барабана отчаянно звучит главная тема спектакля, начинает валить снег, задувает метель, засыпая хрупкое тело убитого Ленского. Его бесцеремонно бросают на деревянные санки, на которые он весь не помещается, и увозят прочь, так что рука волочится по земле; в это время в середине сцены дворовый мальчик совершает отчаянные танцевальные прыжки с вращениями из русского танца, а из глубины набегают девушки, всплескивают руками и снова отступают назад.

После отъезда Онегина Татьяна приходит в его дом, чтобы почитать его книги. Получив от служанки целую стопку, она раскладывает их на полу в ряд параллельно рампе, раскрытыми на середине. Начинает дуть ветер, звучит пронзительная тема тоски и одиночества, и страницы сами начинают

перелистываться, как будто оживая, а Татьяна увлеченно читает их, передвигаясь от книги к книге, опустившись перед ними на колени. Впечатляющий образ стихийности уходящего времени, одинокого углубленного чтения, вокруг которого собирается мир и открывает свои тайны — настолько глубокие, что они зовут не к действию, а к созерцанию; читая книги Онегина, Татьяна доискивалась глубин его души. Контраст к этой стихийной и созерцательной сцене составит следующая: Татьяну насильно введут в водоворот действий — увезут в Москву, на «ярманку невест».

Из Пушкина известно, что путешествие Лариных в Москву продлилось семь дней. Длительное путешествие рождает образ бескрайней, заснеженной и таинственной России: на этот образ всегда отзывается Туминас в своих спектаклях. В «Евгении Онегине» он придумывает самостоятельный сюжет путешествия Лариных. На сцене сколачивают домик с мутным окошечком и фонарем на столбике — он похож и на телегу, и на вагончик, и на сторожку путевой станции. Девушки, закутанные в шали, входят в этот домик, неся с собой банки с вареньями и соленьями — гостинцы для московской кузины. Татьяна прощается с деревенской жизнью и с покойной няней — прощается навсегда, и это прощание звучит, как вопль отчаяния от потери самого близкого. Ее тоже вводят в домик и заколачивают его снаружи. В снегопадах, тумане, с фонариком, горящим желтым светом, нахохлившийся домик действительно выглядит так, как будто бы он навеки потерялся в бескрайних российских просторах.

Во время путешествия Туминас создает смешной эпизод, в котором являет еще один гротескный образ, пришедший к нему во время его собственных штудий вокруг «Евгения Онегина» и, вообще, пушкинианы. На пути кареты Лариных повстречался белый заяц — то ли наваждение измученных дорогой путников, то ли настоящий лесной зверек, встретить которого на пути считалось в России дурной приметой (как у нас сегодня — черную кошку): Татьяна верила в эту примету. По преданию, такой заяц перебежал дорогу самому Пушкину, когда он ехал в Петербург в декабре 1825 года для участия в восстании декабристов: Пушкин повернул назад и тем самым избежал ссылки или даже казни. В память об этом событии близ села Михайловское сегодня поставлен путевой столб с изображением зайца и надписью: «До Сенатской площади осталось 416 верст».

Появление зайчика превратилось в спектакле в самостоятельный номер; специально для него Латенас создал комическую аранжировку основной музыкальной



темы спектакля. «Нахальный» зайчишка в белом костюмчике и шапочке с ушками (такие носят дети на новогодних утренниках), с толстинками на задку безнаказанно рыскал вокруг кареты, когда она остановилась, чтобы вывести путников «по нужде»: он копался в снегу, пританцовывая, и изощренно играл в страх под дулом охотничьего ружья. А потом и вовсе развалился на кресле с бокалом шампанского в руке, оставшимся от предыдущих сцен, в то время, когда на него направили ружье и готовы спустить курок. Зайца, пьющего шампанское в кресле, охотник застрелить не смог, так как сам оцепенел от ужаса; а зайчишка — видимо, в благодарность — станцевал перед охотником танец эротического соблазнения, чмокнул его, еще раз обежал домик и удрал, смешно виляя задом с толстинками. Теперь уже полумертвого охотника затаскивали в карету силой.

Одна из самых впечатляющих бессловесных сцен в спектакле — первое знакомство Татьяны с Князем, раскрытое у Пушкина лишь в нескольких строках





татьяниного монолога к Онегину. Туминас предложил свою версию этого знакомства — глубокую, трогательную и не противоречащую пушкинским характерам.

Удалившись от шумного бала, Татьяна подседа к левому выступу белой стены, похожей на гигантскую печь и, оглянувшись, не смотрит ли кто, достала оттуда банку варенья, заранее туда спрятанную. В это время на заднем плане выступил величественный Князь (Ю. Шлыков), убеленный сединами, во фраке, с Императорским крестом св. Анны на шее, и стал внимательно за нею наблюдать. Татьяна сняла бумажную крышку с банки, размотав веревку, достала деревянную ложку и стала есть это варенье, сразу превратившись в деревенскую Таню даже в своем ослепительно белом платье. Князь приблизился и подсел к ней на скамеечку. Татьяна внимательно посмотрела на него и достала еще одну ложку: он взял ее и тоже зачерпнул из таниной банки. Затем Татьяна молча предложила ему съесть с ее ложки — тот спокойно принял предложение и в ответ сделал то же



самое. Так они доели остатки варенья (у Татьяны это было явно не первое бегство с бала к деревенским радостям), и Князь заботливо вылил остатки сиропа для Тани. Встав, он все так же спокойно и серьезно предложил ей руку, а Татьяна — после секундного раздумья — ее приняла. Все было сделано очень просто и очень пронзительно: понимание и доверие, но без любви, стало поводом для брака без счастья.

Приведенных примеров достаточно, чтобы показать, сколь богата визуальная образность Туминаса в этом спектакле, как она насыщена пластикой, близкой к танцу, как непредсказуемо она развивается, следуя пушкинским темам и образам и держа зрителя в напряжении даже в самых известных эпизодах романа.

Туминас неоднократно говорил, что поэзия требует особой дисциплины от актеров. Поэтической образности в спектакле визуально соответствует прихотливый рисунок мизансцен, который нужно соблюдать так же, как соблюдается ритм и рифма. Актеры и сами признавались, что в «Евгении Онегине» все настолько режиссерски продумано и предопределено, что, в общем, развернуться и «погулять», так сказать, негде: для поэтического театра с непрерывно развивающимся

коллективным повествованием и почти непрерывно звучащей поэтической речью это вполне закономерно. Главным актерским событием спектакля стала ровная, очень эмоциональная и осмысленная игра ансамбля, сформированного из актеров разных поколений; такой результат мог быть достигнут только через глубокое творческое освоение созданного Туминасом рисунка. На репетициях, как обычно, режиссер предлагал свое пластическое решение и добивался того, чтобы оно перешло в органическое существование артистов. К ответным идеям актеров Туминас был, как обычно, внимателен, а в период актерского осмысления и освоения рисунка — терпелив.

И все же спектакль запомнился впечатляющими актерскими работами и весьма удачными выходами в эпизодических ролях. Прекрасен был эпизод с участием Г. Коноваловой в роли Московской кузины: настолько мудро, иронично, дерзко и с какой-то властной веселостью прозвучало из ее уст пушкинское: «Под старость жизнь такая гадость...», обращенное прямо в зрительный зал, что невозможно было удержаться от аплодисментов.





Сон Татьяны великолепно прочитала Ю. Борисова — своим узнаваемым, подвижным, звонким голосом, который не трогает время, с любимыми зрителями переливистыми интонациями. Сцена с ее участием была решена как выход неизвестной дамы в темном платье, которая села рядом со спящей Татьяной и стала рассказывать, что ей снится, как будто сейчас навевая ей этот сон. В ее рассказ был включен фрагмент аудиозаписи с чтением Сна Татьяны И. Смоктуновским⁷⁶: Туминасу вновь был важен контекст большого времени, в котором существует роман, важно было привнести в спектакль еще одну крупицу того золота, которое подарила пушкинская поэзия русской культуре.

Л. Максакова в который раз явила мастерство трансформации. Старая няня, дама-танцмейстер и женщина-судьба: убедительно проведенная линия образов, объединенных ее специфической манерой игры на грани эксцентрики, мощным голосом — то причитающим (у няни), то увещающе-назидательным (у танцмейстера), то

торжественно провещающим (у женщины-судьбы) — заставляет искать смысла в самом этом решении объединить столь разные роли в одной актрисе. Это объединение действительно имеет смысл: три роли — это три аспекта образа дамы-воспитателя, сопровождающей девушек от юности до замужества. Не случайно старая няня умерла прямо перед отъездом Татьяны на «ярманку невест», и не случайно Туминас придумал сцену смерти дамы-танцмейстера в эпизоде, когда кавалеры помогают спуститься своим невестам в белых платьях с качелей и уводят со сцены: дама-танцмейстер с затянутыми в узел волосами, в черном трико и черной пачке, с тростью с круглым набалдашником в руке медленно выходит на сцену, отказываясь от сопровождения молодого репетитора, и так же медленно садится, а потом ложится, растянувшись на двух скамейках, поставленных в центре. Девушки, спускаясь с качелей и уходя с кавалерами прочь, бросают на нее тоскливые взгляды, оборачиваясь: так они прощаются с наставницей своей юности. Дама так и остается лежать в центре сцены и во время разговора Онегина с Татьяной, и во время финального танца Татьяны с медведем.

Запоминается образ Ольги — «пастушки» Ленского (молодые актрисы М. Волкова, Н. Винокурова), всегда с аккордеоном, всегда с наивно-восторженными, распахнутыми глазами, слегка взлохмаченной и с цветком в волосах — столь же искренней, сколь и неверной. В последнем монологе Ольги «Мой бедный Ленский...», прочитанном уже под венцом, когда у Ольги отобрали ее аккордеон, обе актрисы нашли верный оттенок простодушного девического страдания со слезами — того неглубокого чувства вины, которое сию секунду может смениться увлечением новой любви, но время от времени все же будет набегать, как облачко, на глаза и выжимать недолгие слезы.

Юный Ленский — несомненная актерская удача Вас. Симонова: воплощенная «чистота, не знающая

76

И. Смоктуновский записал на Гостелерадио чтение всего романа «Евгений Онегин» в начале 1980-х.



сомнений», образ наивного поэта, не знающего, где кончается жизнь и начинается мечта, уверенного, что вокруг него царит только красота, щедро одаривающая всех своими плодами; он настолько уверен в этом, что умеет на время убедить даже самых суровых скептиков. Тем большая катастрофа таится в крушении его мечты. После спектакля еще долго вспоминается его неловко отведенная в сторону рука с пистолетом, из которого он не умеет стрелять, хрупкое тело, неестественно согнувшееся от выстрела и бесцеремонно брошенное на жесткие деревянные сани, и отчаянно-взволнованный монолог — приготовление к смерти, о которой он задумался первый раз в жизни и оказался явно не готов к этой мысли: «Что день грядущий мне готовит...».

О. Макаров, сыгравший воображаемого Ленского — повзрослевшего, нашел и радушное спокойствие, подобающее призраку, вышедшему рассказывать историю о годах, когда он еще был жив, и самые пронзительные ноты в монологе о возможной судьбе Ленского: «Быть может, он для блага мира / Иль хоть для славы был рожден...»

Пушкинский образ Татьяны особенно дорог русскому зрителю. С ним же связано больше всего стереотипов, рожденных долгой жизнью оперного шедевра Чайковского, в котором оперные дивы — зрелые сопрано в роли Татьяны покоряли огромные театры арией «Я к вам пишу...». Женская зрелость и сила более всего ассоциировалась и с последним монологом Татьяны к Онегину. Зрители привыкли, что столь мудрые слова, столь безусловная решимость презреть молодой порыв любви и предпочесть ему мораль, хранить верность престарелому и нелюбимому мужу может возникнуть только у взрослой женщины, умеющей не поддаваться сильнейшим любовным порывам, поработавшим молодость. Но молодые актрисы — О. Лерман и Е. Крегжде — восстановили образ, замысленный Пушкиным. Татьяна в спектакле — совсем еще юная девушка, которая духовно переросла своих сверстниц и даже своих родителей: от этого она одинока и молчалива и ищет утешения не в своем житейском окружении, а в романах и в мечтах, из которых главная — любовь и верность до гроба. Она нашла и то и другое, но соединились эти два чувства с разными людьми.

Встретив свою первую и единственную любовь — Онегина (а это была любовь с первого взгляда — самая долговечная), Татьяна впервые сделала шаг из мира девических грез в жизнь, не совпадающую с мечтой. Это был невозвратный шаг в несчастье; но духовная зрелость молоденькой девушки, чистота ее души была

настолько велика, что у нее достало сил на то, чтобы противостоять даже единственной любви во имя верности мужу. Татьяна настолько была полна решимости хранить в венчанном браке верность человеку, с которым она нашла понимание и благодарность, хотя и без любви, что даже записной соблазнитель Онегин, запоздало влюбившийся в нее, как мальчишка, спасовал, потому что понял, что его притязания здесь безнадежны — и удалился в свое одинокое несчастье до конца дней. Насколько же важен для современности этот образ духовно зрелой молодости, душевного величия совсем еще юной девушки, воспламененной только одной любовью своей жизни, но даже ради нее не совершившей предательства того, что она почитает святыней!

В образе Татьяны режиссер с актрисами искали девической энергии, подвижности, активной непосредственности, но в то же время — мечтательности, способности затихнуть надолго, чтобы только смотреть, широко распахнув глаза, не произнося ни слова. Весьма энергично решена сцена ночной беседы Татьяны и няни. Перед тем, как выйдет няня, Татьяна в длинной ночной сорочке сама вытаскивает на сцену кровать, колотит подушку, утыкается в нее лицом, закапываясь, и стоит некоторое время, согнувшись пополам, смешно выставив зад кверху; потом пытается найти новое положение, даже — акробатически — спускает голову к полу, чтобы растянуться поперек кровати, но ей все не удается успокоиться, потому что мысли о любви тревожат настолько, что все тело наполняется нездешней энергией. Эта роль требует и больших физических сил. Когда Татьяна восторженно кричит няне и всему миру: «Я влюблена!» — она поднимает с пола край кровати, на другом краю которой сжалась испуганная няня, и начинает возить ее по всей сцене (до этого Татьяна сама вытаскивала кровать на сцену и вскоре вытаскивает сама и скамейку, на которой произойдет первое объяснение с Онегиным).

Каждая из двух молодых актрис по-своему хороша в роли Татьяны. О. Лерман — подвижная, быстрая, техничная, гибкая, с профессиональной балетной выучкой, сильным и красивым голосом, огромными мечтательными глазами, великолепно держит рисунок темповых пластических мизансцен и прекрасно исполняет Письмо Татьяны к Онегину. Е. Крегжде — хрупкая, с длинными и тонкими кистями, трогательной детской непосредственностью в движениях, безграничной нежностью взгляда и жеста и глубокой печалью в глазах, великолепно читает ответ Татьяны на письмо Онегина. Зритель, сумевший посмотреть спектакль и с одной, и с другой актрисой, будет особенно счастлив, ибо только тогда он



сумеет оценить всю серьезность и глубину подхода к интерпретации этого архетипического образа русской культуры, предложенного Туминасом.

Гусар В. Вдовиченкова — мужественный, умный, духовно богатый и талантливый, но — по-русски спившийся и опустившийся от тяжелой судьбины человек, напоминающий немного Астрова — еще одну замечательную роль артиста (про Астрова в «Дяде Ване» было сказано: «Талантливый человек в России не может быть чистеньким»). Он увлеченно рассказывает сам и слушает рассказ Онегина и Ленского; неуклюже подтанцовывает на именинах Татьяны, неумело музицирует на пианино; сострадает Татьяне, когда она влюбляется в Онегина; негодует, что новое увлечение Ольги после смерти Ленского случилось слишком быстро. В нем есть и утонченность, и интеллигентность, которую передают глубокие, грустные глаза в круглых очках в тонкой оправе, какие только-только входили в моду в николаевскую эпоху; но в этих глазах то и дело светится гусарская дерзость, напоминающая об ушедших временах боевой молодости, беззаветного героизма, влюбчивости и преданного дружества.

В настоящее время эту роль исполняет Вл. Симонов. Его Гусар обладает особой мягкостью и добротой, которая отличает очень сильных людей с широкой душой. Глубокий бас-баритон и великолепная дикция как нельзя лучше подходит

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

к пушкинским строкам, а умение быть большим и сильным, не разрушая ничего вокруг, превращает его героя во всемогущего автора-рассказчика и одновременно — доброго друга всем зрителям.

Два образа Онегина — молодой (В. Добронравов) и взрослый (С. Маковецкий) дополняют друг друга: их разница во времени, в возрасте и видимая несовместимость ритма жизни передает, сколь глубокие трансформации претерпел герой после дуэли с Ленским и безнадежной влюбленности в Татьяну.

В. Добронравов в точности соответствует амплу романтического героя. Он прекрасно передает в пантомимах и редких коротких монологах молодое мужество, независимость, опытность в отношениях и пронзительный взгляд рокового красавца, который в итоге все же терпит крах, потому что от самоуверенности и эгоизма слишком поздно понимает, что встретился с настоящей любовью.

С. Маковецкий сознательно играет против системы романтических амплу. Его душевная доминанта — затянувшаяся невыразимость и неосуществленность все еще живой любви, которая снова и снова заставляет его проигрывать



в воображении сцены из прошлого. Бесконечное кружение в прошлом ввергает его в угрюмо-спокойное состояние, в основном, малоподвижное. Но в статических положениях С. Маковецкий демонстрирует удивительное мастерство позы и жеста — они графичны, мужественны и полны сосредоточенной энергии. Угрюмое пребывание в кресле, запахнувшись в пальто, рассказ от имени автора, желание привести себя в чувство после очередного воспоминания об ответе на письмо Татьяны, обмен взглядами со странницей, Гусаром, взаимодействие с молодым воплощением себя самого, диалог с Ленским, от которого он вдруг ощущает новую увлеченность привычными сценами и т.д. — все это наполнено сложной эмоцией: события бесконечно знакомы, но даже после тысячного их переживания он никак не может с ними смириться, ибо его запоздалые мысли слишком расходятся с тем, что он думал и чувствовал в прошлом.

Крайне интересно распределение частей монолога Онегина к Татьяне и чтения его письма. Монолог со слов «Вы ко мне писали, / Не отпирайтесь...» начинается В. Добронравов. Видно, как он, усевшись рядом с замершей в страхе Татьяной, позерски разглагольствует: «Когда бы жизнь домашним кругом / Я ограничить захотел...» — увлекшись ролью наставника молодой и неопытной девицы и собственным образом романтического страдальца. Но после двух строф Туминас точно уловил момент, когда в этом монологе в дело вступают мысли и чувства повзрослевшего Онегина; его слова впервые на моей памяти начинают звучать не театральной позой, а чистой правдой, о которой Онегин даже не подозревал, когда говорил Татьяне, но которая потом подтвердится в воображении героя тысячу раз:

Но я не создан для блаженства;
Ему чужда душа моя;
Напрасны ваши совершенства:
Их вовсе недостоин я.

С. Маковецкий нашел здесь интонацию человека, давно осознавшего горькую правду своих давних слов, но угрюмо и обреченно повторяющего их с неизменно вспыхивающей раздраженной энергией, как навязчивый сон. Он приносит их как будто из будущего в прошлое, с позиции полного и безнадежного знания происшедшего.

В самом конце прозвучат три строчки, которые — по иронии судьбы — взрослый Онегин произносит как наставление самому себе; но потом, как будто возвращая монолог к той неглубокой самотеатрализации, в которую был погружен молодой Онегин, их вкрадчиво повторит В. Добронравов, выказывая тихое удовольствие от своей очередной победы над девушкой, давшейся притом без всяких усилий:

Учитесь властвовать собою;
 Не всякий вас, как я, поймет;
 К беде неопытность ведет.

Мизансцена чтения письма Онегина к Татьяне решена так, как будто старший Онегин из будущего вначале медленно и педантично расставляет фигуры, как на шахматной доске, чтобы попробовать еще раз произнести свое признание Татьяне — а вдруг сработает. Он угрюмо следит взглядом за тем, как молодой Онегин медленно волочит за собою и устанавливает кресло для Татьяны; Татьяна, постояв, покорно в него садится. Молодой Онегин удаляется в глубь сцены, и тут во взрослом Онегине — С. Маковецком, совершается взрывная перемена: он начинает со все возрастающим жаром, как будто все происходит в первый раз, читать свое последнее признание; такого жара, быть может, и не было, когда он был молодым, но он только усилился от многократного припоминания той сцены — и с каждым разом становился все невыносимее и невыносимее.

Эта сцена эмоционально сложна, и актер всякий раз решает ее как будто заново, пробуя различную игру. Я видел спектакли, где Онегин-Маковецкий был захвачен жаром убеждения, и, почти не глядя на Татьяну, беспокойно ходил по сцене, рассуждая сам с собою, то садясь на скамеечки в центре, то снова вставая, не находя себе места. В некоторых спектаклях он читал письмо близко к своему любимому креслу, обращаясь к Татьяне издалека и не зная, как к ней подойти, как удалиться от места, к которому он привязан в своих воспоминаниях. А иногда он читал, ощущая давление в сердце, стоя рядом с Татьяной и все не смея прямо глядеть на нее — взрослый, опытный и умный человек, бессильный перед роковой утратой своей молодости. Наконец, он выслушивал ее ответный монолог, застыв и держась за сердце, как будто боясь, что это живейшее воспоминание ее последних слов именно сегодня приведет к роковой грани жизни и смерти.

Перед американскими гастролями в мае 2014 года в спектакль был введен еще один исполнитель роли взрослого Онегина: А. Гуськов, прекрасно отыгравший в Америке и Канаде. В его Онегине больше открытого сарказма, в который переродилось его разочарование в жизни, гнева, соединенного с воспоминанием о прошлом. Он упрямо хочет пребывать в своем сарказме и гневе, ненавидя за это себя самого и выплескивая свою ярость на окружающих, а иногда и превращая ее в пугающую эксцентрику, в глубине которой таятся и смех, и горечь. Ответ Онегина на письмо Татьяны (ей запомнился его «взгляд холодный» и «эта проповедь») он читает как непосредственное событие настоящего. Только теперь эти слова принадлежат человеку повзрослевшему и еще более уверенному в себе, не переменившемуся



перед лицом своей памяти и готовому повторять все те же слова снова и снова, все с тем же чувством — точно так же, как он готов снова и снова стрелять в Ленского.

Финальное событие спектакля у Туминаса, как и в романе — появление Князя:

Но шпор незапный звон раздался,
И муж Татьянин показался,
И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим,
Надолго... навсегда.

В спектакле Князь входит спокойно и уверенно: он все понимает с первого взгляда, но по-прежнему нежен и предупредителен к заплаканной Татьяне, а она по-прежнему благодарна и верна своему мужу.

В итоге спектакль Туминаса достиг, быть может, самого трудного, но и самого важного результата для современного театра — в эпоху, когда классическую поэзию почти не читают. На обширной танцевальной площадке таинственного балетного класса, где иногда идет снег, дует ветер, а потом в воздухе повисает туманная дымка, где звучат классические музыкальные темы в современных ритмичных аранжировках, перед огромным зеркалом, в котором являются смутные силуэты из прошлого, в прихотливом пластическом рисунке с парадоксальной образностью — хрестоматийная пушкинская история прозвучала с неожиданной эмоциональной остротой и заставила по-новому глубоко задуматься.

Пушкин за XX век, кажется, прочитан и изучен полностью. Самое время начинать его перечитывать заново.



УЛЫБНИСЬ НАМ, ГОСПОДИ⁷⁷

Премьера
7 марта 2014 года

«УЛЫБНИСЬ НАМ, ГОСПОДИ» СТАЛ ТРЕТЬЕЙ «авторской копией» литовского спектакля, сделанной Туминасом в Вахтанговском театре после «Ревизора» и «Маскарада». Решение поставить с вахтанговцами инсценировку не слишком известного в России романа Г. Кановича «Козленок за два гроша» (1987) о жизни литовских евреев начала XX века стало для многих неожиданностью.

Роман был написан по-русски в Вильнюсе в период Перестройки и идеологического потепления, когда «еврейская тема» (выражаясь публицистическим языком) привлекла особенное внимание людей искусства. Москва в это время увлекалась спектаклями и фильмами по Шолому-Алейхему и Исааку Бабелю. Среди них были особенно известны телеспектакль «Тевье-молочник» по Шолому-Алейхему в постановке С. Евлахишвили (1985), спектакль «Закат» по драме Бабеля в Театре им. Маяковского в постановке А. Гончарова (1987) и «Поминальная молитва» по «Тевье-молочнику» в постановке М. Захарова в Ленком (1989). В 1989 году появились сразу два фильма по мотивам «Одесских рассказов» Бабеля: «Биндюжник и король» В. Аленикова и «Искусство жить в Одессе» Г. Юнгвальда-Хилькевича; в следующем году фильм А. Зельдовича «Закат» по Бабелю (1990), и следом за ним — «Блуждающие звезды» В. Шиловского по Шолому-Алейхему (1991).

77 —
Благодарю Н. В. Брагинскую и А. И. Великанову за глубокие суждения и ценные замечания по поводу этого спектакля, высказанные во время наших бесед.

Общеполитический контекст оказался тогда благоприятным не только для исследования тем и образов, к которым ранее в СССР относились с осторожностью, часто с опаской, но и для углубленного прочтения еврейской литературы. Это было время новых открытий библейской образности в бытовых историях и парадоксальной диалектики в житейских рассуждениях «на случай». Люди искусства почувствовали и оценили в произведениях еврейских писателей особую остроту постановки темы отцов и детей, житейскую мудрость маленького человека, юмор на грани трагедии, смех на пороге безысходности. Тема отцов и детей стала главной в «Закате» А. Гончарова; тема примирения с жизнью посреди испытаний и горестей — в «Поминальной молитве» М. Захарова.

Премьера спектакля «Улыбнись нам, Господи» на Малой сцене Литовского национального театра 4 ноября 1994 г. по времени и по сути была близка к рубежу 80-х и 90-х. В этом спектакле «еврейская тема» очевидно не была самоцелью, ибо Туминас — как Гончаров и Захаров — искал через нее современные способы постановки вопросов, актуальных для всякого времени и всякого народа. «Улыбнись нам, Господи» снят из репертуара ВМТ, но в Литве этот спектакль до сих пор ставят в один ряд с лучшими вильнюсскими работами Туминаса — вместе с «Вишневым садом» (1990), «Маскарадом» (1997) и «Ревизором» (2001). Н. Крымова написала серьезную и глубокую рецензию на вильнюсскую премьеру, уви-

дев и прочувствовав вневременной смысл этой работы, возникшей на перекрестье культур — еврейской, литовской и русской⁷⁸.

Такое творческое схождение культур стало возможным в конце 80-х — за несколько лет до того, как на месте СССР возникло 15 независимых государств. Зрители того времени особенно остро чувствовали актуальность произведений, в которых сказывался этот новый, непривычный и вдохновляющий диалог культур: казалось, через него происходило новое открытие огромного мирового пространства — общего для всех⁷⁹.

Не случайно перед премьерой 2014 года некоторые театралы сомневались, так ли современно звучит выбранный Туминасом материал, как в момент

78 —
Крымова Н. А. Три еврея и мы
// Крымова Н. А. Имена: Избранное
/ В 3 кн. Кн. 3: 1987–1999. — Москва:
«Трилистник», 2005. — С. 243–248.

79 —
Ср.: «Кто знает, может и создать
такой спектакль стало возможным,
когда Литва сделалась независимой,
Россия оказалась за границей,
а евреи живут на своей
исторической родине. Нет, это
спектакль не про евреев. Он
про меня, про вас, про всех, кто
осмелился любить чужую землю
как свою, а «своим» чувствует
себя чаще во сне, не наяву»;
Крымова Н. А. Указ. соч. С. 248.

его создания. Эпоха, когда был поставлен «Улыбнись нам, Господи», ушла невозвратно — и, казалось, ушли и темы, поднятые ею. Однако премьерные показы в Вахтанговском, затем 4 месяца жизни спектакля до конца сезона показали, что эта работа растет и крепнет: она ничуть не менее глубока, чем предыдущие постановки Туминаса в Москве, и зрителям еще предстоит осознать актуальность заключенных в ней идей.

Роман Г. Кановича «Козленок за два гроша» состоит из двух книг. Они выходили последовательно и воспринимались читателями как два отдельных романа, продолжающие друг друга. Первая книга так и называется: «Козленок за два гроша»; вторая — «Улыбнись нам, Господи». Инсценировка Туминаса сделана только на основе первой книги, но получила название от второй.

Сюжетную основу романа составляют несколько недель жизни престарелого каменотеса Эфраима из далекого литовского местечка Мишкине. Эфраим получает известие, что его сын Гирш совершил покушение на генерал-губернатора Вильнюса и сидит в тюрьме, дожидаясь суда. Он отправляется в дорогу, чтобы повидать Гирша, понимая, что это будет их последняя встреча: Гирша либо повесят, либо сошлют в Сибирь, так что он никогда его больше не увидит. Эфраима беретса довести до Вильнюса Шмуле-Сендер, местный водовоз; за ними увязывается Авнер, в далеком прошлом зажиточный бакалейщик, а после пожара бакалейной лавки — нищий скиталец, собирающий подать и все вопрошающий, за что его так покарал Господь. Все трое воспринимают свой путь в Вильнюс как паломничество в Землю обетованную: они почтительно называют Вильнюс «литовским Иерусалимом».

В ходе повествования мы узнаем истории жизни трех стариков, их житейские взгляды, но главное — благодаря непрерывному движению телеги от Мишкине до Вильнюса перед нами проходит череда людей и событий, по большей части непредсказуемых: возникает широкий, захватывающий «обзор жизни» через путешествие. Непрерывно совершающийся путь становится сюжетобразующей основой, весьма удобной для инсценировки: выбор эпизодов и составление из них композиции, распределение режиссерских акцентов характеризуется здесь наибольшей свободой, по сравнению с сюжетами других типов.

Из второй книги романа, не вошедшей в спектакль, мы узнаем, что Эфраим со Шмуле-Сендером вдвоем прибыли в Вильнюс (несчастный Авнер умер по дороге, его похоронили в одном местечке на еврейском кладбище). В Вильнюсе

Эфраим с помощью другого своего сына Шахны, работающего в жандармерии, встречается с заключенным Гиршем. Старика сажают в арестантскую карету, на которой Гирша перевозят из тюрьмы в здание суда, чтобы отец и сын поговорили, но они долго не находят слов друг для друга. Все, что успевает сделать Эфраим — пропеть пасхальную еврейскую песенку, печально-шутливую: «Козленка, козленка отец мой купил, / Два гроша, два гроша всего заплатил...». Эту песенку вдруг подхватывает Гирш и допевает ее до конца⁸⁰.

Перед тем, как выйти из арестантской кареты, отец все же произносит скупые слова прощания с сыном. После того, как ротмистр объявляет: «Свидание закончено» — Эфраим, не глядя на Гирша, говорит:

— Прощай, Гиршеле... Больше я не буду подбрасывать тебя вверх... Ты уже наверху, сынок... на самом... самом верху... Только не говори мне, что ты взлетел туда ради справедливости. Зачем мне твоя справедливость, если она делает несчастной твою жену Миру, превращает в сирот моих внуков и убивает моих детей?

Песенка про козленка звучит в романе несколько раз: то в воспоминании из Эфраимова детства, то в мечте старика о том, как он будет петь своему воображаемому внуку — сыну Гирша, которого он мысленно назвал Давидом, то как навязчивое видение Шахны в темноте камеры смертников, где он провел со своим братом Гиршем одну ночь, чтобы подбодрить его. Но последние две строчки этой песенки — о Боге, который победил смерть — прозвучали только в тюремной карете.

Фраза «Улыбнись нам, Господи» произнесена в романе всего один раз: так восклицал Эфраим, когда в своем местечке подбрасывал вверх маленького сынишку Гирша, и именно это восклицание пришло ему на ум, когда он отправился на последнюю встречу с сыном. После суда Гирша казнят через повешение и закопают на поле, где обычно хоронят преступников. Престарелый отец так и не сможет поставить на его могиле камень с именем (а ведь с этой мыслью он и направлялся в Вильнюс), потому что не найдет его тело. Эфраим со Шмуде-Сендером возвратятся в Мишкине.

Еще до встречи с Гиршем Эфраим встречается с женами своих детей: в каждой из них ему мерещится покойная жена Лия — его любимица. По пути в Вильнюс (в первой книге) он неожиданно встречает полячку Дануту — «иноверку», забеременевшую от его третьего сына Эзры, но сбежавшую от него. Уже в Вильнюсе (во второй книге) он сам находит еврейку Миру — жену Гирша, которая тоже носит дитя от своего мужа. Данута произносит перед ним неожиданно

эмоциональную исповедь и просит прощения со слезами, в то время как сам Эфраим скуп на слова. При встрече с Мирой Эфраим больше говорит сам: он зовет Миру жить в его доме в Мишкине с младенцем, но та хочет, чтобы ее ребенок родился мертвым. В конце романа в дом Эфраима в Мишкине вдруг приходит полячка с малышом. Эфраим молчаливо принимает их, и называет мальчишку Иаковом. Роман кончается в момент смиренного и просветленного ожидания смерти Эфраима в своем доме: рядом Данута, приехал сын Шахна, а маленький Иаков во дворе выбивает на камне имя Эфраима Дудака, готовя его для могилы своего деда-каменотеса.

В спектакле Туминаса пересказана далеко не вся первая книга романа, и песня о козленке там не звучит. Вторая книга не включена в композицию совсем; поэтому фраза «Улыбнись нам, Господи» не вписана ни в одну конкретную ситуацию — скорее, она обусловлена всем ходом действия. Тем символичнее выглядит выбор названия для спектакля: «Козленок за два гроша» больше говорило бы о еврейском, «Улыбнись нам, Господи» — об общечеловеческом. Первое указывало бы на судьбу конкретного человека и конкретного народа; второе звучит как молитвенный призыв, который с чистым сердцем мог бы произнести каждый.

Сценическая композиция Туминаса начинается со сцены в доме Эфраима: он творит молитву, не имея воды, чтобы омыться, и благословляет перед утренней трапезой еду, которой нет. К нему приходят Шмуде-Сендер и Авнер. Из их слов, а также со слов Юдла Крапивникова — приказчика графа Завадского — он узнает о своем Гирше и сразу собирается в путь. Эфраиму надо пристроить любимую козу — его единственную кормилицу и собеседницу, которую он воспринимает как человека — почти как дочку; он направляется в дом к Рабби Авиэзеру, где оставляет козу на попечение Нехамы — дочери Рабби Авиэзера. После коллективной молитвы следуют сборы, и трое путников — Эфраим, Шмуде-Сендер и Авнер — отправляются в свое путешествие, перемежающееся беседами, остановками, ночевками. Туминас показывает в спектакле две таких ночевки: одну — в местечковой синагоге в дождливую ночь, другую — в лесу в хорошую погоду.

80

Вот полный текст этой песенки:
 «Козленка, козленка отец мой
 купил, / Два гроша, два гроша всего
 заплатил. / Козленка, козленка кот
 черный сожрал. / Кота за околицей
 пес разорвал. / Тяжелая палка
 разделалась с сом. / Сжег палку
 огонь. / А потом, а потом / Вода
 из бочонка огонь залила. / Вол
 выпил всю воду. / Ну и дела! /
 А резник пришел и зарезал вола. /
 А резника смерть навсегда унесла. /
 А тут появился наш праведный Бог.
 / Он смерть придушил и с собой
 поволок». Гирш допел за отцом
 последнюю строчку.



Утром после ночевки в синагоге они обнаруживают, что их старая кляча украдена, и встречают странного, эксцентричного человека (одинокого и по-своему несчастного), названного в инсценировке Хлойне-Генех. Этот образ объединяет двух персонажей романа: Хлойне — служку синагоги, в которой они заночевали, и Генеха — сына резника Хаима, перенявшего от отца привычку читать еврейские газеты и потому знающего все новости. Хлойне называет им имя конокрада — Иоселе-Цыган, они бросаются на его поиски на рынок, но там его не находят. Потом, будто бы играя, Хлойне неожиданно преобразается в Генеха и сообщает им газетную новость о Гирше (в его хозяйстве находится газета), из которой следует, что тот еще жив. Затем он вновь трансформируется в Хлойне,

и они вчетвером направляются прямо в дом к Иоселе-Цыгану.

Трансформация Хлойне в Генеха и обратно — примета режиссерской манеры Туминаса. Двойной персонаж «Хлойне-Генех» стал гротескным героем спектакля — наивным притворой и несчастным юродивым, воплощением человеческой темноты и немощи перед миром и Господом, средневековым дураком, к которому Туминас относится с терпением, состраданием и улыбкой. Режиссер прочувствовал средневековые корни этого персонажа и подал ясный знак зрителям через его костюм: Хлойне носит гладкую кожаную шапочку, какую мы видели на юродивых, населяющих средневековый двор Елизаветы, королевы английской, в спектакле «Играем... Шиллера!» в «Современнике» (2000). Такие персонажи в его спектаклях напоминают, что человек душевно нищ перед взором Божьим, и единственное, что ему остается в его бедствиях — подобно Иову, вопрошать, не переставая, Бога о своей судьбе, требуя для себя ответа, в чем причина человеческих несчастий и отчего равно страдают и грешники и праведники.

В доме Цыгана трое путников и Хлойне-Генех становятся свидетелями почти невероятной сцены. Хася — жена Иоселе-Цыгана рыдает над мертвецом,



завернутым в саван: выясняется, что это — будто бы Иоселе-Цыган. Но вот неожиданно на свои похороны приходит сам Иоселе-Цыган — живой, а под саваном открывается бревно: Хася затеяла эту сцену, чтобы во всеобщем хоре рыданий вырвать у мужа обещание не красть лошадей. Путники возвращают себе клячу и продолжают путь. Но теперь у них появляется четвертый попутчик — Хлойне-Генех, которого Эфраим приглашает в компанию: такой поворот сюжета придуман Туминасом, ибо в романе Г. Кановича Хлойне остается в своем местечке, а путники продолжают путь втроем.

Далее четыре путника встречаются ночью в лесу волков. Эту встречу Туминас интерпретирует как еврейский погром — образ исторический и метафорический, воплощение несчастий человеческих — убийств, пожаров и виселиц. После волков они встречаются отряд литовских рекрутов, которых гонят в армию несколько солдат с ротмистром (в романе рекрутов 50 человек, у Туминаса всю процессию представляют двое). Конвой хочет воспользоваться их телегой, но потом отказывается: за несколько минут до встречи Эфраим заставляет Авнера лечь на дно телеги и чесать себе живот до крови, притворяясь, будто у него проказа.



После этой встречи и унижительного притворства Авнер находится в крайнем смятении. Он покидает путников, охваченный безумной идеей превратиться в дерево, ибо среди деревьев царит равенство и счастье. В романе Кановича он раздевается доната, развешивает свою драную одежонку на ветках и ходит в темноте, прижимаясь кожей к деревьям и вставляя ветки себе подмышки: впечатляющий образ сбрасывания себя старого вместе с одеждой ради превращения в себя нового — в дерево. Увидев повешенные штаны и Авнера, блуждающего среди деревьев, Эфраим, по Кановичу, произносит: «Авнер Розенталь, бакалейщик, повесился, а это — Авнер-яшень». В визуальном решении спектакля этот образ

менее понятен: Авнер, раздевшись до белого исподнего, взбирается высоко и принимает позу, подобную распятию, а Эфраим произносит свою фразу, глядя только на него, так что можно подумать, что Авнер сам повесился на дереве, но при этом продолжает разговаривать. Как бы то ни было, Эфраим и Шмуле-Сендер одевают его и возвращают, плачущего, на телегу.

Через некоторое время путники встречают еще одного человека, названного в романе и инсценировке «Палестинец». Это человек из старой еврейской

81

Имя этого персонажа «Палестинец», столь странно звучащее в сегодняшнем мире, где Палестина и Израиль — два разных государства, все же исторически применимо ко времени, в котором разворачиваются события романа. Одно из сионистских движений конца XIX века «Любящие Сион» называлось также «Палестинофилы».

интеллигенции, разделяющий идеи сионизма — движения за объединение еврейского народа на исторической территории. Он оставил все свое хозяйство, жену и детей в Литве и движется в свою Землю обетованную — Израиль, чтобы начать жизнь сначала: его мечта об Израиле соединилась с жаждой глубокого духовного обновления.

В романе Кановича «Палестинец»⁸¹ интерпретирован как второстепенный персонаж, к которому, несмотря на важность его миссии, путники относятся с некоторым недоверием и иронией. По Кановичу, «Палестинец» сопровождает путников некоторое время, моется с ними в бане (характерна ироничная фраза, сказанная о нем в сцене мытья: «„Палестинец“, не дожидаясь въезда в священный Иерусалим, соскребал с себя рабство»); затем при первой же возможности переседь на более быструю телегу — это будет обогнавший их



экипаж Юдла Крапивникова — он покинет стариков без сожаления и продолжит путь с другими попутчиками.

У Туминаса, напротив, «Палестинец» — далеко не проходная фигура: он воплощает собою человеческую надежду на счастье и вызывает у путников робость, опаску и одновременно страстное желание, чтобы эта надежда исполнилась, и он достиг Земли обетованной — за них за всех, за тех, кому не суждено осуществить свою мечту. Он носит длинное черное пальто, которое никогда не снимает (даже в бане) и широкополую черную шляпу, а в руках у него — только футляр от скрипки. В спектакле он появляется на сцене несколько раз — вначале странным и пугающим призраком во время пути (впервые — в момент, когда путники выезжают из Мишкине); после того, как они повстречались и объединились, «Палестинец» сопровождает их до Вильнюса.

В эпизоде первого восхождения «Палестинца» на телегу, чтобы поприветствовать путников, Туминас придумывает пластическую сцену. «Палестинец» достает из футляра воображаемую скрипку и начинает медленно и вдохновенно водить по ней смычком; звучит психоделическая, медитативная тема Ф. Латенаса, и, увлеченные его игрой, путники взбираются на телегу и тоже начинают наигрывать на музыкальных инструментах — на скрипке, виолончели, дудочке и пр.





Преображением хуторян в музыкантов передано посетившее их чувство высокой мечты (для Туминаса музыка — устойчивый образ красоты). Для наших путников эта мечта так же не достижима, как и игра на музыкальных инструментах, которые они ни разу в жизни не держали в руках.

В спектакле есть сцена мытья в бане. После мытья обнаруживается, что у Авнера стащили его ветхую одежду. В романе этому есть объяснение: вместе с путниками в бане мылся незнакомец, которого все стали подозревать в воровстве. Но этим незнакомцем был не вор, а рэб Шая из местной синагоги, который раз в месяц оставляет в бане свой добротный костюм с сорочкой и обувью, а взамен забирает себе одежду какого-нибудь нищего. Авнер не хочет надевать хороший костюм (чтобы он не напоминал ему о временах, когда он был зажиточным бакалейщиком), и они меняются со Шмуде-Сендером. В инсценировке Туминаса мотивировка этого обмена едва намечена и не вполне ясна: после бани «Палестинец» просто выносит стопку одежды от некоего рэб Шаи и вручает ее Авнеру без всяких пояснений; затем следует пластическая сцена обмена одеждой между Шмуде-Сендером и Авнером.

Далее по пути в Вильнюс путников нагоняет карета Юдла Крапивникова, который сообщает им новые известия о Гирше — еще более обнадеживающие (обманчиво обнадеживающие, как мы знаем из романа). По Кановичу, у Юдла — записного бабника — в карете сидит беременная Данута, сбежавшая от эфраимова сына Эзры: именно здесь Эфраим поговорит с ней. В инсценировке Туминаса при каждом появлении Юдла на сцене (один раз в первом акте, другой — во втором) его сопровождают две молодые девушки, напевающие по-польски «Полонез» Огинского: с ними он легкомысленно хохочет, играет и заигрывает. После того, как никто не садится в карету к Юдлу (по Кановичу, к нему пересел «Палестинец»), Туминас придумывает состязание двух карет, которого нет в романе. Юдл отъезжает, следует короткая пауза, и вдруг, переглянувшись с пониманием, путники начинают изо всех сил погонять клячу и даже нагоняют на время карету Юдла, но потом он, конечно, побеждает и скрывается вдали.

Присутствие в сценической композиции мотивов, не достаточно развернутых с помощью текста, видимо, было неизбежно при трансформации романного повествования в драму. Комментарий к большинству из них надо искать в образном строе спектакля; Туминас крайне редко оставляет такие мотивы без внимания. Например, в самом начале в доме Эфраима происходит следующий диалог:

А в н е р. Ты когда-нибудь умрешь, Эфраим?

Э ф р а и м. Нет.

А в н е р. Почему?

Э ф р а и м. Я заплатил ей на сто лет вперед.

А в н е р. Кому?

Э ф р а и м. Смерти. Кто ей аккуратно платит, того она не трогает.

Из романа Кановича следует, что первый вопрос Авнера — наивно-бесцеремонная форма восхищения физической и душевной мощью Эфраима, его каменной твердостью и основательностью. В спектакле это показано в действии: Эфраим, понуро сидящий на скамеечке, покрыв голову для молитвы, услышав шум в своем доме, вдруг неожиданно громко и яростно вскрикивает и запускает большим камнем в сторону, откуда идет шум, и делает это несколько раз: звуковой и визуальный образ очень выразителен, и его надо теперь только соотнести с вопросом о смерти, заданным Авнером.

Авнер умирает незадолго до прибытия в Вильнюс. В романе это произошло уже после того, как их покинул «Палестинец»; в инсценировке он все еще

с путниками и помогает им хоронить Авнера. В конце последнего, самого короткого и печального этапа пути вдаль виднеется «литовский Иерусалим»; «Палестинец» слезает с кареты, чтобы, минуя Вильнюс следовать дальше своим путем — в Израиль. Перед финалом следует диалог, которого нет в романе; он сочинен специально для спектакля:

Эфраим. Мы никогда больше с тобой не встретимся.

«Палестинец». Все евреи когда-нибудь встретятся. Господь их для того и создал, чтобы встретиться. Все соберутся вместе: и мертвые и живые... Не веришь? А я верю... Надо только выйти на дорогу и сделать первый шаг... Первый шаг от чужбины. (Встает на колени.) Послушай, бросай все к черту: и детей, и своих дружков и пойдём завтра со мной. Встанем чуть свет, помолимся и в путь.

Эфраим. Не могу!

«Палестинец». Соглашайся! Я буду твоим сыном. Ты будешь моим отцом.

Эфраим. Не могу. Мне хочется... плакать...

«Палестинец». Не надо, отец... Евреи и так тонут в слезах, — твоих уж не надо... По нашим слезам, как по морю, ходят корабли, и трюмы их полны не сочувствия, а презрения.

Эфраим. А тебе не страшно... не жалко?

«Палестинец». Чего?

Эфраим. Оставляешь жену... детей... и землю, где родился...

«Палестинец». Жалко... Может, потому и оставляю... Понимаешь? После того, как я завтра уйду... уйду навсегда... они, может быть, задумаются.

Эфраим. Кто?

«Палестинец». И дети, и жена, и земля, где я родился...

Эфраим. Дай Бог тебе дойти! Дай Бог тебе увидеть то, что мы видим только во сне, и то, что видят перелетные птицы. Я всегда завидовал птицам, всегда... Благословляю тебя, птица-человек!

В этом диалоге неожиданно раскрывается духовная связь между Эфраимом и «Палестинцем», которой не было в романе: звучит мольба о духовном сыновстве, чаяние о Сионе и о новом, Небесном Иерусалиме. На эти слова отзывается Эфраим, ибо его душа тоже жаждет обновления, но, в отличие от «Палестинца», он не чувствует в себе сил и решимости сделать радикальный шаг к новой жизни, оставив за спиной все: в первую очередь «рабство», по словам «Палестинца», но вместе с ним, неизбежно, и привязанность, и долг. Мотив резкого жизненного



поворота ради того, чтобы сделать духовную святыню своей главной ценностью, выраженный здесь через образы иудаизма, есть практически во всех религиях. Последнее восклицание Эфраима выводит этот разговор на предельно широкий простор: «человек-птица» — образ человека, отвернувшегося от прежней жизни и взлетевшего навстречу к своей мечте.

Очевидно, что этот последний диалог осмыслен авторами как текст поэтический. Он подготавливает финал, решенный как метафора, притом вне связи с концом жизненной истории Эфраима, рассказанной в романе Кановича. В романе для Эфраима важнее всего семья и отцовский долг, и в конце концов старик все-таки обретает семью: хоть и неполную, не имеющую отцовского благословения, но все-таки семью с матерью и маленьким ребенком. Туминас в спектакле показывает, что путники в конце своего пути попали в вильнюсское гетто, но сознательно решает образ гетто вне исторического контекста, предложенного Кановичем.

На рубеже XIX–XX века гетто — это выделенный район в городе, где должны были селиться только евреи; при этом они не лишались свободы передвижения и уж конечно не подлежали обязательной «санации». Гетто значительно облегчало

погромщикам совершать их преступления: еврейские поселения всюду были локализованы. Именно в конце XIX века — близко ко времени действия романа Кановича — на территории Российской Империи участились еврейские погромы. Туминас отреагировал на все эти факты, а также на последующую историю 1930-х и 1940-х и дал в финале собирательный визуальный символ страданий еврейского народа в XX веке. Визуальную образность подсказало жестокое нацистское гетто, являющееся разновидностью концлагеря.

Как только трое путников — Эфраим, Шмуле-Сендер и Хлойне-Генех — подходят к Вильнюсу после расставания с «Палестинцем», из ворот города к ним неожиданно выходит многочисленная группа в зеленоватых резиново-брезентовых костюмах химзащиты, в респираторах, в надетых на голову капюшонах, с баллонами за спиной на заплочных ремнях, как во время химической атаки или бактериологического заражения. Это — «группа дезинфекции»; их устрашающие



костюмы являют собою очевидный анахронизм, необходимый для построения метафоры в финальной сцене.

Один из «группы дезинфекции», встав перед телегой, размахивает двумя белыми флагами, заставляя ее остановиться. Страшные люди разбирают телегу, стаскивают с нее путников. Хлойне-Генеха — живого и несмело протестующего плотно оборачивают в белую ткань и уносят прочь, взвалив на плечо, как бревно. С Эфраима и Шмуде-Сендера бесцеремонно сдергивают верхнюю одежду, стаскивают сапоги, оставляя их в одних белых нательных рубашках и брюках. Всех троих обильно опрыскивают струями из длинных тонких шлангов, как зараженных. Это выглядит унизительно, потому что все действия страшных людей равнодушно-бесцеремонны и подчеркнута насильственны: они не произносят ни слова и никак не реагируют на беспомощные «оправдательные» действия несчастных путников.

В конце концов Эфраим и Шмуде-Сендер остаются вдвоем — одинокие, нищие, лишенные даже своего скудного скарба. А на заднем плане поднимается над сценой удивительная вещь, придуманная сценографом спектакля (А. Яцовский). Она похожа на кованый каркас крыши-козырька со стенкой, как будто бы сделанный для небольшой скамеечки (только скамеечки под ней нет, да и самого полога крыши тоже). Среди ажурных орнаментов этого каркаса по бокам видны Давидовы звезды, всюду закреплены горящие свечи; это указывает на смысловую близость конструкции к еврейскому семисвечнику — меноре, являющейся символом присутствия среди людей Бога, который «одевается светом, как ризою»⁸² и «просвещает тьму мою»⁸³. На задней стене каркаса — там, где находилась бы спинка скамеечки в этой беседке, помещена старая групповая фотография большой семьи из 28 человек: она как будто утоплена в небольшой нише, окруженная огнями свечей. В середине группы на этой фотографии — бородатые мужчины, вокруг много детей разных возрастов.

Семейная фотография в окружении свечей неизбежно приводит на ум печальный образ могилы, в которой похоронен целый род, погибший в результате страшной катастрофы. Каркас поднимается вверх на тросах, спущенных из-под колосников, и двое оставшихся на сцене путников — Эфраим и Шмуде-Сендер — начинают его вращать. Во время вращения с обратной стороны фотографии видны прибитые гвоздями

82 —————
Псалтирь, Псалом 103, 2.

83 —————
Вторая Книга Царств, 22, 29.

ботинки, женские туфли, сапоги с голенищами, маленькая детская обувь, что указывает на безымянные могилы в местах массовых уничтожений людей в нацистских концлагерях. С помощью этого вещественного символа авторы спектакля соединили в финале образы катастрофы и памяти. Перед финальным затемнением видно, как вращается в темноте этот каркас в огнях свечей, а на полу ближе к авансцене спиной к зрителям сидят Эфраим и Шмуле-Сендер и смотрят на него. Начиная с момента появления «группы дезинфекции» и до закрытия занавеса на сцене звучит медитативная психоделическая музыка с пением канторов.

Предложенный финал придает метафорический смысл всему сценическому повествованию. Путешествие на телеге — метафора жизненного пути стариков, которые мечтают в конце дороги встретиться со своими детьми, свободными и счастливыми. Дети — это их Земля обетованная, эту землю Эфраим предпочитает географической территории Сиона: он не идет с «Палестинцем», а продолжает свой путь к Гиршу.

Телега для путников — их ковчег, ибо во время пути их греет надежда, что Господь направляет их ко спасению: надежда длится ровно столько, сколько длится дорога. Недаром Шмуле-Сендер говорит:

— Господи, какое счастье — дорога! Стоит еврею сделать остановку, и на него сразу же все беды обрушиваются. Но пока еврей едет, нет на свете человека счастливее, чем он. Даже если он едет на похороны.

Предчувствие печальной концовки путешествия преследует путников на протяжении всей дороги: почти всем им приходит мысль, что они едут не на праздник, а на похороны. Как только телега останавливается в конце пути, наступает катастрофа — жестокий крах надежды: встреча родителей с детьми на земле бесконечно трудна и едва ли возможна. Об этом — слова Шмуле-Сендера из второго акта, в которых многие из зрителей услышали главную мысль спектакля:

— Куда бы мы ни поехали, куда бы ни шли, мы идем и едем к нашим детям... А они, Эфраим, идут и едут в противоположную от нас сторону... все дальше и дальше... И никогда мы с ними не встретимся... Что поделаешь, Эфраим, если с детьми можно только прощаться...

Последний диалог Эфраима и «Палестинца» превращает эту печальную мысль в вопрос, ибо «Палестинец», утверждающий: «Все евреи когда-нибудь встретятся», — принадлежит к тем, кто упорствует в вере вопреки тяжелым жизненным урокам и умеет убеждать своим упорством других.



Движение по жизненному пути в ковчеге надежды с покорностью судьбе, но и с навязчивым предчувствием финальной катастрофы, которая станет то ли наказанием, то ли очищением,— главная тема спектакля Туминаса. Дорога, по которой движутся путники, исполненные решимости осуществить свой долг — впечатляющий символ смирения и принятия судьбы, сближающий персонажей «Улыбнитесь нам, Господи» с героями «Заката» и «Тевье-молочника».

В сценографии (художник А. Яцовскис, художник по костюмам А. Яцовските) эта тема и связанные с ней образы получили свою разработку: здесь есть и образ ковчеге надежды, и образ локальной ограниченности жизненного пространства



путников, которое можно пересечь на телеге всего-то за несколько дней, но и предчувствие Земли обетованной. Для спектакля «Улыбнись нам, Господи» предложено, быть может, наиболее замкнутое сценическое пространство, если сравнивать с другими работами Туминаса в Москве. Справа и слева здесь не видны черные кулисы, а черный задник закрыт на две трети снизу огромным темно-серым забором, или стеной, неровно сколоченной из горизонтально положенных досок с просветами между ними, так что по ней можно взбираться, как по лесенке.

Стена из досок обозначает места, вдоль которых едут путники, и — символически — места, удаленные от Литвы. Во-первых, линия стены обозначает околицы литовских местечек. Во-вторых, это линия леса, обступающего дорогу. В-третьих, это стена плача во время совершения молитвы в доме Рабби Авиэзера: все обитатели дома прислоняются к ней лбом, воздев руки и приложив их к стене ладонями, будто бы оплакивая будущую катастрофу в конце пути, пока Рабби читает молитву на амвоне. В-четвертых, это жизненная преграда, которую надо

преодолеть, чтобы очиститься: на стену взбирается Авнер, воображая себя деревом; по этой же стене, взобравшись на нее высоко, уйдет от путников «Палестинец» на подступах к Вильнюсу (в литовской версии уход «Палестинца» решен иначе — он просто ушел по сцене за левую дальнюю кулису).

Вдоль левых кулис перпендикулярно линии авансцены выстроена стена с воротами, похожими на ворота старого сарая: она сколочена из потемневших досок, местами обитых проржавевшими железными листами. Это — ход, из которого на сцене будут появляться новые персонажи: Шмуле-Сендер и Авнер вначале, затем обитатели дома Рабби Авиэзера, Хлойне-Генех, домочадцы Иоселе-Цыгана, погромщики и конвоир с рекрутом, затем «группа дезинфекции» в финале. Для путников же это — иллюзорный выход из замкнутого пространства, которым они в конце концов так не смогут воспользоваться, чтобы войти в «литовский Иерусалим»; разве что во время ночевки они ходят через него «по нужде», да потом направляются к Иоселе-Цыгану.

Вдоль правых кулис тоже перпендикулярно линии авансцены выстроен высокий портал с двухдверным входом, обрамленным справа и слева пилястрами, а сверху — полукруглым десюдепортом. Фрагменты стены портала выкрашены в светло-коричневый цвет с оттенком ржавчины, пилястры и обрамление десюдепорта светло-серые, почти белые, а сам десюдепорт — небесно-голубой. К дверям ведут три каменные ступеньки с краями, обтесанными в форме полукруга. Вначале этот портал обозначает двери дома Эфраима (уезжая из Мишкине, Эфраим заколачивает двери), затем двери синагоги, а затем — после смерти Авнера — они ведут в Царствие Небесное. Умерший Авнер, раздевшись до исподнего, подходит к дверям, раскрывает их, из дверей бьет яркий свет (трудно не увидеть здесь аналогию к финальному, обнадеживающему свету из «Дяди Вани»), и Авнер, обернувшись на зрителей с улыбкой, входит в эти двери. С этого момента двери будут означать могилу Авнера: около них четверо оставшихся путников навалят груды камней, как могильную насыпь.

Так, декорация создает впечатление почти сцены-кабинета, ограниченного с трех сторон: точно так же ограничен мир Эфраима. Вначале он локализован в пределах его хутора, потом — в родном Мишкине с окрестностями и, наконец, самое большое — в пространстве маленькой Литвы, которая кажется путникам необъятной с ее лесами и бесконечной дорогой (в ней даже есть свой «Иерусалим» — Вильнюс). О более обширных пространствах герои почти не знают; исключение

составляет Авнер, исходивший всю Литву и Польшу в своих нищенских странствиях, да «Палестинец», точно знающий свой маршрут в большом мире. Недаром лишь они двое и взбираются на стену задника, ибо только им свойственна острая потребность преодолеть привычное окружение.

Шмуле-Сендер, сын которого живет в Америке, представляет себе Нью-Йорк так же неопределенно, как и Санкт-Петербург, где живет государь-император и где решаются все самые важные вопросы. Для него все это — воображаемые миры, в которых жизнь лучше, важнее и счастливее, чем в их Мишкине (он однажды говорит с характерной местечковой простотой: «Почему там этих олрайтов полно, а у нас о них никто слыхом не слыхивал?»). Но, в отличие от Авнера и «Палестинца», Шмуле-Сендер никогда не взберется на эту преграду, чтобы преодолеть замкнутость своего мира; не взберется на нее и Эфраим, цель которого — увидеть Гирша.

Наиболее существенное различие в сценографии литовского и московского спектаклей заключено в том, что в ранней версии 1994 года величественного правого портала не было. Вместо него была выстроена перегородка из потемневших досок и проржавевших листов железа, обозначавшая бедный хутор, подобная той, что видна с левой стороны сцены. В середину этой перегородки были встроены облезлые двери, а к ним вела деревянная лестница с коваными перилами, поставленная параллельно линии авансцены⁸⁴. На сцене Вахтанговского театра, благодаря этому неожиданному порталу с пилястрами и небесно-голубым десюдепортом, обозначен прорыв через эстетику убогого хуторского быта, показано праздничное присутствие Иерусалима и Царствия Небесного на протяжении всей дороги путников — в их бедах и радостях. Путники едут в направлении, противоположном этому порталу, и располагаются, в основном, спиной к нему, не замечая, что истинная цель их путешествия находится совсем рядом. Они стремятся к ветхому выходу, в то время как нужные двери позади них. В этом заключена выразительная метафора физической слепоты

84 Структура сценического пространства литовской версии «Улыбнись нам, Господи» отчетливо напоминала «Вишневый сад» Туминаса (1990): справа — лестница с перилами, ведущая к двери, слева — ворота, за которыми внешний мир, общее впечатление планшета сцены как дороги, направленной параллельно линии авансцены. Только в «Вишневом саде» задник был открытым и черным, а над полом сцены была настелена крыша из тонких досок на высоте в два человеческих роста (через эту крышу в первом действии сверху неожиданно вламывался «глубокоуважаемый шкаф» и застревал наверху в досках; в конце спектакля шкаф проламывал эту крышу насквозь и падал с грохотом на пол).

Обилие мелких и средних предметов мебели было использовано как художественный образ и в «Вишневом саде» (1990): в этом спектакле на краю сцены слева были выстроены сундуки, ящики, чемоданы, тумбочки – среди них Раневская в первом действии пила кофе.

человека в отношении своей главной святыни: если человек и подходит к ней близко, то обязательно спиной — он ее смутно ощущает, но никогда не видит, и потому ищет не там, где надо.

На протяжении всего действия спектакля справа на полу авансцены находится груда больших камней — рабочий материал Эфраима, его единственное богатство и его символ: Эфраим — фундамент дома, человек-камень. Он чувствует в камнях силу, камни

помогают ему формировать жест, усиливать высказывание, составлять на сцене вещественные знаки. Перед отъездом Эфраим прощается со своими покойными женами на их могилах. Произнося монолог-прощание, он всякий раз кладет круглый серый камень для каждой жены — скудный дар нищего каменотеса; последний камень — для своей любимицы Лей. Перед тем, как во время ночной стоянки заговорить о страданиях родителей из-за детей и прокричать о своем недоверии к Богу («Может, Он не отец, а отчим?»), Эфраим от отчаяния все сильнее и сильнее станет колотить молотком по камням. Но в беседе со Шмуде-Сендером он успокоится, они вместе будут наблюдать за падающими звездами и показывать, как они падают, тоже с помощью камней: грохочущий камнепад теперь будет их успокаивать и веселить.

Центральный сценографический образ спектакля — телега, на которой путники отправятся из Мишкине в Иерусалим: она вся собрана из предметов мебели.

Уже при первом раскрытии занавеса зрители видят, что справа и слева вдоль линии кулис перед порталами декорации расставлены шкафы, комоды, тумбочки и т.д. Это — старая, тяжелая, основательная, местами разошедшаяся, но все еще крепкая мебель с толстыми стенками, покрытыми темным лаком, инкрустациями и коваными ручками — узнаваемая стилистика хуторской обстановки. Слева через груду мебели в дом Эфраима будут пробираться Шмуде-Сендер и Авнер. Справа ближе к авансцене выставлены три тумбочки, обозначающие могильные камни трех жен Эфраима. (В литовском спектакле трех тумбочек-могил не было: Эфраим, обращаясь то к одной, то к другой жене, взбирался на одну ступеньку вверх по правой лестнице, а его спутники ждали его внизу у перил; в последнем монологе к его любимой жене Лие он подошел вплотную к дверному косяку дома и прислонился к нему.)⁸⁵



После того, как Рабби Авиэзер прочитает молитву, все участники массовой сцены — многочисленные его домочадцы — начнут стаскивать все предметы мебели, взгромождать их друг на друга в определенной системе, так что в итоге соберется конструкция, по очертаниям напоминающая карету с длинной оглоблей и — одновременно — корабль с бушпритом. В центре наверху будет поставлен шкаф, служивший амвоном для Рабби Авиэзера (далее в ночной сцене в синагоге он по-прежнему будет обозначать амвон). Когда сверху водружают вертикально стоящую мачту, а Авнер повязывает на нее белую тряпку, аналогия с парусным судном только усиливается: неизбежно возникает образ ковчега, плывущего по волнам. Силуэт корабля подчеркивается порядком расположения путников на телеге: возничий Шмуле-Сендер сидит, развалившись на носу корабля (одновременно это облучок кареты), Авнер стоит в центре на возвышении, или на «верхней палубе» рядом с мачтой и иногда дует на белый «флаг», чтобы он развевался по воздуху, а Эфраим сидит, нахохлившись, сзади, на корме.

Лошадь в спектакле обозначена длинным шкафом на толстых маленьких ножках, перевернутым на бок, так что он лежит длинной своей стороной на полу. Шкаф подтаскивают к оглобле, будто бы подводя лошадь, чтобы запрячь, и устанавливают ножками к телеге, так что эти ножки можно осматривать, как подковы на копытах. На шкаф — туда, где должна быть голова лошади — вешают овальный портрет красивой дамы с длинными черными волосами, одетой в белое платье с кружевами. Портрет указывает на отношение Шмуле-Сендера к своей кобыле: для него она — родное существо, его госпожа, кормилица, предмет обожания и подруга более близкая, чем даже жена, потому что с лошадкой можно говорить о чем угодно, не боясь упреков.

Начало пути кареты-ковчега подчеркивается характерным движением, светом и музыкой. Шмуле-Сендер как главный возница бросает горсть зерна на лошадь — и на сцене дают радостный солнечный свет и начинает громко звучать музыкальная тема пути, сочиненная Ф. Латенасом: в ней слышны еврейские мотивы, положенные на размеренные, пританцовывающие ритмы. Это — основная музыкальная тема спектакля, на которую Латенас написал несколько новых вариаций специально для спектакля 2014 года. По ходу действия используются и другие темы: слезная тема гетто с солирующей скрипкой и характерная для Латенаса психоделическая гармония без выраженной мелодии, на которую наложена декламация с красивыми распевами, напоминающая еврейских канторов.

В литовском спектакле заметно меньше предметов мебели с инкрустациями и блестящими ручками: там телегу, в основном, составляют ящики, мостки и подставки, сделанные из потемневших, неровно оструганных досок. Дело здесь не столько в различных возможностях театров, сколько в сознательном сценографическом решении.

Карета-ковчег и лошадь, собранные из мебели — остроумный символ, несущий смысл сам по себе. Составленные вместе шкафы и тумбы, с одной стороны, обозначают серьезные сборы, ибо путь далек, и цель его важна. С другой стороны, все эти сборы и езда на шкафах и тумбочках похожи на детскую игру, смысл которой — в коллективном переживании пути, в то время как игрушечный транспорт никуда не движется. Благодаря множеству дверок и ящичков карета-ковчег напоминает таинственную шкатулку-лабиринт, в которой найдется все, что нужно для спектакля — надо только открыть нужный шкаф. Остановившись для обеда, герои достают тарелки, приборы, салфетки, выдвинув самый верхний ящик шкафа, а потом, раскрыв створки пониже, берут горячий, кипящий чайник. Хлойне-Генех находит газету, чтобы прочитать статью о Гирше, тоже где-то в глубине этой кареты-шкатулки. Таким образом с помощью реквизита выявляется игровая, театральная природа события, положенного в основу всего спектакля.

Выявление игровой природы события — важнейший признак режиссерской стилистики Туминаса. В Вахтанговском спектакле визуальные знаки игры были усилены: в телеге-шкатулке, в телеге-лабиринте появилось намного больше потайных шкафчиков и дверок. Кроме того, благодаря этим множественным шкафам, сундукам и тумбочкам число шлифованных поверхностей и добротных предметов на сцене стало больше: тем самым было подчеркнуто ощущение праздничности дороги в «литовский Иерусалим».

С приметами старого хуторского быта авторы не расстаются ни в старой, ни в новой версии спектакля: они дороги сценографу и режиссеру как знаки «старинной глубокости». На хуторской быт указывают костюмы — темные шерстяные пальто, картузы или шляпы, сюртуки и сорочки со старомодными стоячими воротничками, на женщинах — платья с поясами и обширными юбками. В «Ревизоре» (2001–2002) в качестве основы для кровати-кареты Хлестакова был использован старинный пожарный насос на раме; в «Улыбнись нам, Господи» для обозначения кареты Юдла Крапивникова применяется древняя пожарная сирена на специальной ковanej ажурной подставке (подобно швейной машинке или

установке для разглаживания белья) и на колесиках: если вращать за ручку ее колесо, она начинает тревожно и страшно завывать с неожиданной громкостью — чем быстрее вращаешь, тем громче она воет. Когда Юдл со своими дамами нагоняет путников по дороге в Вильнюс, он катит перед собою эту сирену, бешено вращая ручку: этот звук вселяет тревогу, но для него он — только повод для хохота.

Если дальше сопоставлять «Улыбнись нам, Господи» 1994 года с вахтанговской версией, отстоящей от вильнюсской премьеры на 20 лет, и с другими московскими работами Туминаса 2010-х, станут очевидны и сходства, и различия в его режиссерской манере.

Вильнюсский «Улыбнись нам, Господи» — спектакль по сути камерный, несмотря на то, что источником для него послужил большой роман. Он близок к чеховской эстетике Туминаса, к его «Вишневому саду» и «Галилею», больше сосредоточен на главном сюжете и центральных персонажах, и в нем значительно меньше «побочных партий», чем, например, в «Маскараде» (1997) или «Евгении Онегине» (2013). Начиная с «Маскарада», Туминас вместо обыкновенных массовок регулярно включает в свои спектакли разнообразное хоровое действие, имеющее собственный сквозной сюжет, придуманный им самим, не разрушающий главный сюжет спектакля, но остроумно с ним сплетенный. В 2000-е годы именно драматический хор становится для него важнейшим средством создания подробного, сложно устроенного сценического мира, в котором происходят события пьес. Поэтому в московском «Улыбнись нам, Господи» ощутимо стремление Туминаса насытить спектакль хоровым действием.

Во-первых, число домочадцев дома Рабби Авиэзера заметно больше, чем в Вильнюсе (здесь сыграли свою роль и размеры сцены Вахтанговского театра, и численность труппы). Во-вторых, сцена похорон Иоселе-Цыгана стала более массовой и более длительной; притом она разыграна теми же артистами, что были в доме Рабби Авиэзера. В Вильнюсе, кроме трех путников, Хлойне-Генеха, Хаси и Иоселе-Цыгана, на сцене было всего пять человек, игравших «мазуриков», то есть детей (по роману, их десять) и — в более общем смысле — гостей на похоронах. В Вахтанговском театре, помимо путников, Хлойне, Хаси и Цыгана, на сцене — молодая юродивая с копной длинных, взлохмаченных волос, бешено танцующая перед похоронной процессией, поющий и играющий на музыкальных инструментах хор из шести человек, шесть «мазуриков» и одна убогая — кривая и расслабленная дочка, которая находится все время при Хасе. В-третьих, сцена нападения

УЛЫБНИСЬ НАМ, ГОСПОДИ

волков, или погрома, также решена в Москве с присутствием хора. В литовском спектакле путники просто пережидали некоторое время, спрятавшись под телегой, пока она дымилась, а в московском — мы видим шестерых лихих погромщиков в серых фуфайках и шапках-ушанках: они набегают на телегу с длинными шестами, окружают ее и громят, расшвыривая шкафы и тумбочки и потроша их.

На фоне «Евгения Онегина», в котором хор активно действовал и совершал трансформации, эти три сцены неизбежно воспринимаются как части сквозного хорового действия, хотя исходный замысел «Улыбнись нам, Господи» и его пространственная образность все же не позволили бы осуществить идею хора полностью.

Кроме того, в Вахтанговской версии смешное более эксцентрично, а таинственное более явно, чем в литовском спектакле: в этом смысле московский спектакль ближе подходит к стилистике трагифарса.



Уже в версии 1994 года коза Эфраима была представлена в человеческом облике. Ее играла актриса Инга Бурнейкайте, и эта роль была соединена с ролью Нехамы — дочери Рабби Авиэзера, которой отдавали эту козу под присмотр. Во время сцены в доме у Рабби актриса осуществляла едва заметную трансформацию без перемены костюма, чтобы произнести короткую реплику Нехамы, а затем вновь вернуться в роль козы.

Одушевление домашней кормилицы, отношение к ней как члену семьи, почти как человеку — обычно для деревенского уклада жизни. Инга Бурнейкайте была одета в светлую, простую, широкую юбку и свободную коричневую блузку в белый горох, подобно деревенской девушке. В образе козы она появлялась на сцене, пританцовывая, поднимая ладони вверх и покачивая головой, как в еврейском танце, а на пальцах у нее был завязан колокольчик на веревочке. От других персонажей ее отличали разве что отсутствующий взгляд и неподвижность лица. Эфраим видел в своей козе воплощение женского начала в доме, ощущал в ней присутствие хозяйки и искал и находил в ней признаки каждой из своих жен.



В спектакле 1994 года во время трех подряд монологов Эфраима к своим покойным женам коза появлялась на сцене. Последнее напутствие перед дорогой произнесла именно она, но теперь совершенно «по-человечески» — прочувствованно и эмоционально, со слезой, слившись с образом Нехамы:

— Желаю, чтобы все у вас кончилось не как у евреев, а как у графа Завадского... У графа Завадского все кончается хорошо, а у евреев все начинается хорошо, а кончается плохо.

В вахтанговской версии роли козы и Нехамы разделены, их играют разные актрисы. Образ козы, созданный Юлией Рутберг, здесь решен иначе. Она носит белое платье и белую кофточку и похожа на ласковую, убогую и бессловесную хромоножку (это подчеркнуто неровным шагом и небольшими толщинами сзади), которая любимее всех чад именно потому, что с ней у родителей было больше забот, чем со здоровыми детьми. Колокольчик ее подвешен за толстую веревку на шее. Если в вильнюсском спектакле коза просто выносила молоко в кружках из-за кулис, когда Эфраим собирался ее подоить, то здесь ее, действительно, «доят»: Эфраим берет ее за руки и опускает вниз то одну, то другую, а коза покачивается.

Видя в ней больше девушку, чем козу, Авнер, пришедший в дом Эфраима, даже немного с ней заигрывает — приобнимает и подшлепывает. Для хозяина она не просто любимица и родное существо, а ангел-хранитель: белый цвет одежды это подчеркивает. Ее исходное положение в начале спектакля и в финале — на движущемся сиденье, прикрепленном к стене правого портала и поднятом почти на высоту человеческого роста (такого не было в литовском спектакле). Чтобы сойти на сцену, она должна спуститься: сиденье чудесным образом едет вниз в начале спектакля, чтобы ее опустить, и, наоборот, поднимается вверх в финале, чтобы вернуть ее в исходное положение. В сцене погрома козочка неожиданно появляется среди погромщиков и, не переставая кружиться в танце, прогоняет их прочь, как назойливых мух, и спасает путников (они ее не видят, так как прячутся под телегой).

Наставление Эфраиму и попутчикам, процитированное выше, актриса говорит, бляя по-козьи на гласных, создавая тем самым слишком откровенный образ простейшей игры человека в животное. Это можно было бы принять за признак режиссерской избыточности, если бы образ козы не укладывался в художественную систему спектакля, в котором, как сказано, игровая природа событий выявлена

и разнообразно представлена зрителю. То, что трансформация как элемент игрового мира входит в самые художественные основания спектакля, показано еще одной сценой. Во втором акте в эпизоде утра пять путников ведут «звериный хоровод» вокруг телеги: восход солнца передается светом и психоделической музыкой с пением канторов, а путники, несколько раз обходя телегу друг за другом, показывают телом и голосом, как кукарекает петух, выбегают во двор курицы из сарая, а хозяйка их кормит, как выводят корову и пр.

В московской версии эпизода шутовских похорон дети Иоселе-Цыгана, исполняемые молодыми артистами, выходят на сцену, присев на корточки и быстро-быстро семеня ногами, так что создается впечатление, будто бы их прямые, как струнка, тела несутся по земле, обходясь без ног. В литовском спектакле их выход был решен проще.

Хася, «убеждая» Иоселе-Цыгана отказаться от своего воровского ремесла, в литовском спектакле угрожала ему ножом и срезала подтяжки, так что его штаны сваливались на пол; а Хлойне, видимо, желая прикрыть Иоселе его стыд, слишком резко прислонял лопату на место фигового листа, и потому заставил несчастного цыгана скорчиться и согнуться. В вахтанговской версии «убеждение» Иоселе проведено громче и ритмичнее: могучая Хася, повалив мужа на пол и поставив на колени, с размаху бьет его лбом о большую сковородку несколько раз подряд, вырывая обещание не красть коней. Все это происходит в ужасной суматохе: между гостями, пришедшими отдать последнюю дань Иоселе, носится бешено танцующая юродивая, и, глядя на нее и увлекаясь ее движениями, ей то и дело начинает подтанцовывать Хлойне-Генех — так же дико, притом с лопатой в руках.

Бабник Юдл Крапивников выходил в литовском спектакле, держа на руках молодую барышню; в московской версии Юдл появляется, держа уже двух барышень — по одной на каждом плече. Эпизод с остановкой в лесу для обеда тоже решен более комически: Эфраим и Шмуле гордо и серьезно восседают на вершине телеги, орудуют вилками и ножами и жуют под музыку: один вжимает губы в беззубый рот, а другой двигает слабой челюстью по кругу, как мельничным жерновом. Сцена обмена одеждой после бани в московской версии перенесена в центр авансцены и решена как шахматная партия с судьей-«Палестинцем», где один из игроков, Авнер, то и дело встает из-за «доски», чтобы со всей серьезностью обсудить свой следующий ход с советчиком — важным Хлойне-Генехом. Ряд примеров, где жесты и мизансцены в версии

2014 года были трактованы более эксцентрично и бурлескно, чем в исходной литовской версии, можно продолжить.

Эстетика бурлеска, гротескная образность были в литовском спектакле, в целом, менее заметны. Простота трактовки действия трех главных героев, иногда подчеркнута бытовая простота рисунка мизансцен, входит в режиссерскую концепцию спектакля: метафорический смысл событий здесь не форсируется визуальными образами, а проступает исподволь, незаметно. В московском же спектакле бурлеск и эксцентрика глубже вплетены в ткань повествования не только благодаря массовым сценам, но — главное — персонажам, постоянно несущим в себе ясные приметы подобной стилистики.

Таких персонажей, кроме козочки, еще двое — Хлойне-Генех (В. Добронравов) и Авнер Розенталь (В. Сухоруков), оба нищие и неприкаянные. Недаром они сближаются друг с другом даже с некоторой нежностью: в ночной сцене после бани они удаляются на прогулку по весеннему лесу, взявшись за руки и размахивая ими, как малыши.

Впечатляющий образ Хлойне-Генеха, созданный в 1994 году артистом ВМТ В. Шапранаускасом, в Вахтанговском театре получил развитие и стал одной из лучших работ В. Добронравова. В. Шапранаускас придал своему герою черты светлой наивности, чистоты и старательности: его хитрость, притворство и редкая эксцентрика заглушаются грустным, доверчивым взглядом — именно он остается в памяти. В. Добронравов сохранил и наивность, и непосредственность, и собачью преданность тому, кто подаст ему руку, но придал своему герою взрывной темперамент, моментальные перемены мимики и графичность позы (когда он начинает искать газету со статьей о Гирше, все его тело и глаза говорят о том, что он будто бы крадется за страшным зверем в темноте, попутно проводя расследование его преступлений). У Добронравова его герой шепеляв, его язык неповоротлив, хотя он говорит много и склонен выстреливать скороговорками — от этого многие серьезные слова звучат смешно.

Житейская предприимчивость — тоже весьма наивная и безобидная — у героя В. Добронравова выражена в большей степени. При первом появлении на сцене Хлойне-Генех притворяется слепым с отсохшей рукой и на ходу размахивает в воздухе тонкой палкой, будто бы раздвигая перед собою пространство для ходьбы. Почувствовав людей, В. Шапранаускас приближается к каждому из них, аккуратно проводит палкой по лицу, очерчивая профиль ото лба

до подбородка, а последнему — Авнеру — еще неожиданно приставляет кончик палки прямо к ширинке и держит несколько секунд, о чем-то размышляя. После всех этих ощупываний на дистанции Хлойне, наконец, произнес: «Доброе утро, еврей», — видимо, узнав свой народ по очертанию носа и по тому, что один оказался обрезанным (как с помощью палки через одежду можно было это узнать, хохочущим зрителям остается только догадываться).

В. Добронравов при выходе настолько энергично раздвигал пространство, размахивая палкой, что она трескалась и ломалась, и это было закреплено в нескольких спектаклях: он отбрасывал сломанную палку и тут же на ощупь где-то находил новую. Теперь он «оценивал» у всех троих путников и профиль, и то, что между ног, втыкая туда палку, пробуя ее на гибкость и выдавая мимикой свою оценку — но всякий раз скептическую (он умудрялся выказать скепсис на лице, не открывая глаз, так как притворялся слепым). Только после этих клоунских манипуляций он восклицал, непроизвольно имитируя то, что в русском обиходе называется одесской речью: «Ну так доброе утро, еврей!». (Надо сказать, что имитация условной одесской речи — одно из самых больших испытаний русских актеров, играющих евреев: иногда эта имитация уместна, а иногда нет; В. Добронравову здесь свойственно хорошее чувство меры.)

В сцене бани Туминас предусмотрел пластическую импровизацию двух персонажей — «Палестинца» и Хлойне-Генеха, проведенную под комическую аранжировку главной темы спектакля. Баня в спектакле условно передана все той же грудой камней справа на авансцене: теперь они как будто бы горячие, и с помощью этих камней герои «греются», прикладывая их друг к другу. Смысл пластической импровизации заключался в том, что суровый, величественный и готовый к телесным испытаниям «Палестинец» смело вставал босиком на горячие камни, свирепо глядя перед собой, перебрасывал их и прикладывал даже ко лбу, а нежный и беспомощный Хлойне-Генех никак не мог терпеть соприкосновения с камнями, хотя очень старался.

В литовской версии Хлойне двигался вокруг камней потихоньку, как ребенок, ловил камни, которые ему бросал «Палестинец» и перебрасывал, обжигаясь. Свою маленькую «победу» он одержал, лишь опустив камень в ведро с водой: потом он извлекал его и, важничая, стал им жонглировать, «метать ядро», нелепо притворяясь суровым и удалым «Палестинцем». В вахтанговской версии импровизация В. Добронравова длиннее и энергичнее: Хлойне прямо-таки снует вокруг



каменной, скользит и падает на мокром полу без вреда для себя и бахвалится, увидев бесконечное терпение «Палестинца» (Г. Антипенко) к жару. Выдохнув с шумом и разведя руки со сжатыми кулаками вниз-в стороны, как в карате, Хлойне взбирается босыми ногами на камни: его хватает ровно на две секунды: он пучит глаза, плотно сжав губы, а потом с диким воплем бросается прочь и вскакивает обеими ногами прямо в ведро с холодной водой, подняв брызги, но не опрокинув его. Охладив горячий камень, он тоже принимает с ним разные позы — в том числе античного «Дискобола», но все равно скользит и падает.

И в литовской и в русской версии после бани и переодевания Туминас не торопится убирать смеховую стихию со сцены: он вставляет эпизод, в котором Хлойне рассказывает еврейские анекдоты угрюмо накупившемуся Эфраиму, сидя рядом с ним на лавочке и надевая сапоги. Для этой сцены был подготовлен текст — о том, как мальчик Мусюк в еврейской школе отвечал учителю на вопрос: «Сколько будет дважды два?» — после него В. Добронравов почти для каждого спектакля находит один или два новых еврейских анекдота. Рассказав анекдот он сам неистово хохочет от восторга, разрывая зал и побуждая к смеху Эфраима, но тот сидит с каменным лицом, и Хлойне всякий раз смешно «сдувается».

Авнер, которого играет В. Сухоруков, специально приглашенный Туминасом на эту роль — один из самых запоминающихся героев спектакля. В версии 1994 года эту роль прекрасно играл Г. Гирдвайнис. В его Авнере был виден



престарелый и основательный лавочник в круглых очках в тонкой оправе — умный, иногда неожиданно эксцентричный, внешне основательный и предприимчивый; только основательность его — мнимая, и во всех делах слышна нотка беспомощности, ибо пожар сжег, вместе с хозяйством, все его жизненные скрепы. Но внешне он — лавочник; тем печальнее звучат его воззвания и укоры к Богу, тем трагичнее то, что он никак не хочет сам себя называть Авнером, ибо настоящий Авнер будто бы сгорел вместе с лавкой. Авнер Г. Гирдвайниса почти не улыбается, потому что не ждет удовольствия от жизни, и почти не радуется, потому что заранее не верит своей радости. Лунной ночью он выходит к телеге с цветком василька, любуясь лесом — и даже здесь его взгляд серьезен и недоверчив, ибо он знает, что за коротким удовольствием наступит страдание.

В. Сухорукову — артисту с вулканической энергией, пронизывающим взглядом, великолепной техникой, образцовым чувством гротеска и способностью моментально переключать регистры комической и трагической игры — удалось создать образ человека без возраста и без определенных признаков профессии:



после пожара его лавки он одинаково неумелый во всем. Котелок и сюртук теперь сближают его не с обедневшими мещанами начала XX века, а, скорее, с Чаплиным и другими комиками черно-белого кино. Он — никудышный лавочник (потому что нет хозяйства — остались мечты да сетования), неважнецкий нищий (потому что слишком стесняется просить милостыню), неудавшийся актер, хоть и умеет «изобразить кого угодно» (единственная удавшаяся его роль — прокаженного перед конвоем не принесла ему радости), неказистый поэт и философ (потому что даже самая высокая мысль — стать свободным, как дерево, тут же бросила его к практическому ее осуществлению, естественно, завершившемуся неловкостью).

Но зато теперь у его Авнера открытая улыбка, хоть с нею смешана грусть, он увлекается собственными идеями и научился быть непринужденным хотя бы в речах. Он стремится изобразить любой свой рассказ в действии. Когда ничто не держит, а впереди дорога — влечешься к мечтам и приключениям больше, чем когда-либо. Даже Эфраим заметил:

— Ну и болтлив ты сегодня, Авнер! Мелешь и мелешь, словно с цепи сорвался. Странный человек! Пока держал свою бакалею, на всех волком смотрел, а погорел — и тебя как будто подменили. Страшно вымолвить, но нищенство тебе на пользу пошло.

Благодаря пожару, разделившему его жизнь на две несоединимых половины, нищий Авнер В. Сухорукова освободился ото всего, что ранее привязывало его к насиженному месту — и вдруг ощутил абсолютную свободу. Он стал, буквально, «пташкой Божьей». В спектакле показано даже, как он обедает горсточкой овса: собрав овес с телеги и перемолов в старомодной маленькой мельке (в его вещевом мешке много таких мелких вещичек), он вычерпывает смолотое зерно ложечкой и блаженно жует. В его безграничную свободу теперь вошла заискивающая доброта к людям, которой не было, когда он был зажиточным лавочником, и одновременно, как плата за свободу — острое ощущение человеческого несчастья и глубокое страдание. Он не до конца верит своей свободе и в то же время несмело радуется ей. Но стóбит ему порадоваться, поозорничать и пошутить, как страдание тут же настигает его и уже не отпускает: так, шутовская фраза: «С тех пор, как я переоделся в барахло Шмуде-Сендера, меня все время тянет к его лошади», — и горестная: «Господи! Где они, мои колониальные товары!» — стоят в его монологе совсем рядом. После мечтательного восклицания «весна!» Авнер с васильком в руках сразу же начинает задумываться о смерти и предупреждает путников, чтобы те его не ждали, если что-то с ним случится.

Для понимания этого образа важны несколько сцен, когда Авнер в слезах пытается докричаться до Бога, чтобы потребовать объяснений своей судьбы, а также и длительная сцена умирания перед приездом в Вильнюс. В. Сухоруков показал, что от беззаботных рассуждений до слез человека отделяет всего один маленький шаг; обратное возвращение из горя к печальному жизненному сарказму, когда окружающие смеются над шутками плачущего человека, происходит еще быстрее.

«Улыбнись нам, Господи» — спектакль о мужчинах: мужьях, отцах и хозяевах, об их мыслях и поступках, ценностях и привычках, но главное — об их дружбе, которая крепче любых испытаний судьбы. Центральным для него является трио: Эфраим, Шмуде-Сендер и Авнер. За семь лет до спектакля «Ветер шумит в тополях» Туминас вывел на сцену троих мужчин с разными характерами, сведя их вместе как три части целого и очертив через них духовный мир крепкого

хуторского хозяина. В обоих спектаклях артисты и по возрасту моложе своих героев, и не играют стариков. В «Улыбнись нам, Господи» в их дружбе светится очень древний образ крестьянского мужества, к сожалению, ушедший из нашей культуры; в нем есть могучая кряжистость, надежность, сила и умение, постоянная готовность к труду, чувство нераздельного единства с окружающей природой (весь мир — Божье хозяйство) и своим хуторским хозяйством (все хозяйство — это семья хозяина), доверчивое смирение перед судьбой и умение не забывать о Боге даже в тяжелейших испытаниях. За внешней грубостью, угловатостью и недоверчивостью в таких мужиках кроется внутреннее обаяние, теплота, наивность и почти женская слезливая чувствительность.

Каменщик Эфраим (С. Маковецкий, Вл. Симонов) — стержень этого трио. Он сам — человек-камень, фундамент дома, обладающий нечеловеческой силой, внушающий любовь и уверенность своим женщинам (он пережил трех своих жен, и каждой был верен). Эфраим глубоко чувствует и мудро размышляет — но он немногословен, не умеет улыбаться и не знает, как выражать свои чувства. Он даже говорит глухо и со скрежетом, как будто каждым словом скребет, как зубилом, по камню. Это — вулкан с каменной внешностью и бездонной огненной душой. К нему льнут окружающие (Хлойне-Генех, «Палестинец»), видя в нем основу жизни.

Каменные ворота его мрачного спокойствия раскрываются всего четыре раза. Во-первых, в монологах на могилах своих жен перед отъездом из Мишкине, когда он будто бы слышит через камень голос каждой из них. Во-вторых, когда в лесу от них со Шмале ушел Авнер, и Эфраим, чувствуя, как ускользает от них от всех частичка жизни, хочет докричаться до Авнера, не дать ему «превратиться в дерево». В-третьих, в последней ночной сцене после бани, когда страдание от разделенности отцов и детей превратилось у него в невыносимую боль и впервые в жизни почти достигло предела богоборчества:

— Господи, как долго, как безжалостно стреляют в нас наши дети и вместо того, чтобы уложить разом, одним выстрелом, палят годами. Отцы умирают не тогда, когда их в землю зарывают, а когда их оставляют на другом берегу. Куда смотрит Бог? Почему он отдаляет друг от друга всех: и зверей, и птиц, и нас, смертных, и даже звезды на небе? Может, он не отец, а отчим?

Характерно, что даже последний роковой вопрос Эфраим, собрав все силы, кричит не в землю и не в сторону, а прямо в небо. В этом вопросе, как и в причитаниях





и укорах Богу нищего Авнера есть очень древняя правда, глубоко поселившаяся в еврейской культуре и религиозности. Когда-то Иов, мучимый болезнями и несчастьями не хотел слушать никого из друзей, увещевавших, что страдания посланы за грехи его, но продолжал вопрошать и призывать самого Бога к ответу: почему Он простер над своим праведником руку с несчастьями. И вот, Яхве сам пришел к Иову и говорил к нему из бури о непостижимости могущества Творца и таинств созданного Им мира. Эти слова не мог бы произнести ни один из смертных, и только они успокоили Иова, потому что он верил лишь своему Богу: за эту верность Бог его вознаграждал. Предыдущей ночью в лесу Эфраим хотел докричаться до Авнера; сейчас он хочет докричаться до Бога.

Наконец, последний взрыв душевного вулкана этого каменного человека произошел во время прощания с «Палестинцем», когда Эфраим неожиданно поэтично нарек его «птица-человек».

Водовоз Шмуле-Сендер (Е. Князев, А. Гусев) — добрый верный друг, но очень неуверенный в себе; поэтому он всегда ищет в других подтверждения самых очевидных истин. Он мягок, нежен и текуч, как вода, которую он возил когда-то на своей кобыле: в нем нет могучей стихийности океана, но есть обволакивающая

чистота и незащищенность, как у ручейка. Малейший признак опасности или утраты ввергает его в истерическое отчаяние: он начинает подвывать и причитывать, чуть не плакать, по-бабски ругая все кругом. При всем при том у него есть крест за храбрость на фронте, и ему тоже свойственна своя властная непринужденность: когда он правит своей лошастью, он чувствует себя царем. Недаром большинство запоминающихся афоризмов романа высказаны им — таковы процитированные выше пассажи о дороге, о невозможности встретиться с детьми; или еще один — о его жене Фейге:

— С женами как с водой. Когда черпаешь ее из одного колодца, то спишь спокойно, а вот когда бегаешь с черпаком то к реке, то к пруду, то к озеру, то к болоту, то и водой немудрено отравиться.

В его мягкости есть высшая мудрость. Только мягкий Шмале-Сендер умеет утешить твердого Эфраима, очистить его своей беседой, как водой. Так и было, когда Эфраим в гневе обратился к Богу как к отчиму: Шмале-Сендер утешил его и заставил смеяться сквозь слезы (С. Маковецкий первым нашел эту пронзительную эмоцию в Эфраиме) — а ведь, казалось, в его каменном друге все слезы давно уже высохли и превратились в песок.

Эти трое — Эфраим, Шмале и Авнер — знают друг друга, как себя самих и мыслят себя единым целым. Эфраим не может без мягкости Шмале, Шмале не может без основы-Эфраима. И оба они, вросшие корнями в свое местечко Мишкине, не могут без Авнера: он, подобно пташке небесной, приносит им неведомое чувство свободы, огромного пространства, мечты и полета, хоть и с привкусом безумия. В свою очередь и Авнер не может без них: как воздушный шар, он должен быть к чему-нибудь привязан, иначе его блуждания по бескрайнему миру будут бесцельны и бессмысленны.

По замыслу Туминаса, игра всего трио артистов вместе гораздо важнее, чем игра каждого отдельного солиста. «Улыбнись нам, Господи» — спектакль ансамблевый по своей сути, и без согласного действия троих солистов спектакля бы не получилось. На репетициях режиссер с артистами вместе искали средства, чтобы передать эту прочнейшую духовную связь троих мужчин, их потребность друг в друге без явных взаимных признаний.

Во время путешествия на телеге герои почти не смотрят друг на друга, ибо прекрасно знают, что и когда можно ожидать от каждого: они чувствуют спинами присутствие соседа и не удивляются словам и поступкам друг друга, как

не удивлялись бы своим собственным мыслям. Режиссер предложил артистам найти внутренние скрепы для плотного взаимодействия без взаимных взглядов «глаза в глаза» и без явных визуальных и звуковых сигналов. Это — самое сложное, что только можно вообразить себе в ансамблевой игре, ибо здесь правит коллективное чувство ритма и базовое человеческое стремление соблюдать целостность общего жизненного пространства — не рвать незримые нити, связывающие людей, «кожей» отзываться на малейшее изменение ситуации, подобно тому, как вся гладь воды колеблется от прикосновения лишь к одной ее точке. (Подобную же привязанность стариков, их способность видеть друг друга, не глядя, Туминас воспроизвел и в спектакле «Ветер шумит в тополях» 2011 года: там три героя тоже составляют одно целое и в короткие периоды расставания тоскуют друг по другу, как по отъязтой частице целого.)

В спектакле показаны трогательные привычки хуторских мужичков, художественно переосмысленные Туминасом. Так, герои на удивление уютно и основательно умеют сидеть вместе на скамейке, как обычно, не глядя друг на друга, и скупно обсуждать новости или красноречиво молчать. Деревянная скамейка со спинкой стоит справа на уровне первой кулисы, путники то и дело на нее садятся.

Несколько раз во время коллективных перемещений путники становятся близко в затылок и начинают ступать широко, вразвалочку, в ногу друг другу, покачивая плечами с наивной важностью и обязательно попадая в такт неторопливой и ритмичной музыке. Так мужички степенно и величаво возвращаются после коллективного вечернего перекура по узкой тропинке, чтобы разойтись по хатам. Даже простейшие действия хуторяне выполняют, как будто совершают коллективный ритуал. Так и наши путники возвращаются из леса к телеге, серьезно и вразвалочку, дружно «справив нужду»; так же серьезно идут они на шутовские похороны Иоселе-Цыгана, чтобы вызволять старую кобылу — теперь уже с Хлойне-Генехом, сразу перенявшим этот шаг.

Коллективный шаг под музыку, повторенный несколько раз, с самого начала придает спектаклю ритм движения по кругу — спокойный и обнадеживающий. Мы знаем, что это спокойствие обманчиво, Туминас показывает ритмичный шаг путников еще до серьезных потрясений. После погрома и тем более после смерти Авнера они больше не будут так расхаживать: мужицкий «кураж» неизбежно иссякнет, с уходом Авнера они потеряют часть себя самих.

В итоге, через 20 лет после того, как на литовской сцене было явлено замечательное трио солистов, надолго запомнившееся зрителям (С. Рачкис — Эфраим, В. Григолис — Шмуле-Сендер и Г. Гирдвайнис — Авнер), в Вахтанговском театре появилось два равноценных трио. Туминас отказался именовать один из составов «первым», а другой «вторым». Теперь тот, кто желает глубже понять смысл этого спектакля и ощутить его жизненные токи, непременно должен посмотреть оба состава, ибо в каждом из них происходят актерские события, достойные того, чтобы их отметил для себя любой зритель:

С. Маковецкий (Эфраим), Е. Князев (Шмуле-Сендер) и В. Сухоруков (Авнер);
Вл. Симонов (Эфраим), А. Гуськов (Шмуле-Сендер) и В. Сухоруков (Авнер).

Задумав «авторскую копию», Туминас создал другой спектакль — похожий и непохожий на версию 1994 года. В нем соблюдена главная тема, но расставлены иные акценты, ясно видны приметы несколько изменившейся режиссерской манеры, и главное — есть глубокое чувство Вахтанговской труппы, насытившей действие своими яркими индивидуальностями.

Следуя завету Немировича, после первых премьер я дождался восьмого спектакля и вновь посмотрел «Улыбнись нам, Господи» с обоими составами. Этого было достаточно, чтобы ощутить, как крепнет и наливается жизнью это новое произведение для театра, столь же захватывающее и глубокое, как и предыдущие работы Туминаса в Вахтанговском.

Эпилог

И все-таки невозможно удержаться от словесных формул и афоризмов. Представим себе, что Туминаса надо охарактеризовать предельно кратко, как будто отвечая на вопросы какой-нибудь устной анкеты (некоторые формулы я уже попытался создать в выводах к главе «Играем... Шиллера!»).

Кто же такой режиссер Римас Туминас?

Иностранец в русском театре, глубоко погрузившийся в русскую классику, влюбленный и опьяненный ею, но никогда полностью не совпадающий с «русским взглядом» — и в этом несовпадении заключена его творческая сила и особая привлекательность;

режиссер-драматург, свободно komponующий авторский текст в зависимости от главной идеи и главной истории спектакля, ищущий для себя и актеров «воздуха» в промежутках авторского текста, чтобы создать свободное пространство игры — но при этом всегда сберегающий авторское слово и никогда не применяющий прием деконструкции или контаминации;

властный режиссер, то и дело подсказывающий актеру рисунок, но идущий не от волюнтаристских фантазий к тексту и актеру — наоборот, от авторской истории и актерской природы к сценическим фантазиям и импровизациям, порой самым безграничным, но все же не предающим идею литературного автора;

классицист по формальным предпочтениям, для которого идея прекрасного не является сентиментальной абстракцией, мыслящий графичными образами, завершенными формами, прекрасно знающий вековое театральное ремесло

и правила театра, но при этом понимающий, что самые «проверенные» и старинные рецепты холодны без теплого актерского участия, которое может порой и расшатать формальную строгость;

романтик и сюрреалист по мировоззренческим императивам, легко смиряющийся с темной мистикой фантазии и увлеченно насыщающий спектакли ночной языческой образностью, стихийностью (снег, дождь, звезды, ветер, луна), древними звериными символами, молчаливо хранящими тайны мироздания (собака, рыба, медведь), угадывающий мистику даже в самых бытовых житейских историях;

человек, склонный читать почти любое авторское слово как слово поэтическое, прозу — как поэзию, ищущий и подчеркивающий ритмичность и афористичность высказывания, требующий от актеров произнесения текста «без подъездов» через междометия, без сиюминутного «поиска слова в пространстве», будто бы создающего фразу на ходу — но как точную и заранее продуманную мысль, облеченную в строгую форму (отсюда постоянное впечатление поэтичности речи в его спектаклях);

человек искусства, мыслящий границы театра достаточно просторными, чтобы выразить любую идею, и обильно насыщающий действие образами искусства (музыка, балет, поэзия, живопись, скульптура и пр.);

режиссер, признающий первенство актера, прекрасно владеющий техникой показа на сцене во время репетиций, радующийся до громкого хохота всякой уместной актерской импровизации, но всюду напоминающий о загадочном «давлении неба», незримом божественном взгляде, «третьем глазе», который должен одернуть сценического «хама» и заставить задать самому себе вопрос: «Откуда у меня право так гулять по сцене?»;

режиссер, признающий исходным материалом для творчества актера небывшей жест, танцевальное движение и пантомиму, требующий музыкальности сценических проявлений (подобно Мейерхольду или Вахтангову) и при этом добивающийся того, чтобы даже самое причудливое действие было бы узнаваемым по смыслу и цели;

художник, никогда не увлекающийся архитектурным «строительством» на сцене, но, наоборот, оставляющий пустую площадку как место для танца, которую он окружает тьмой черных кулис и задника; черное и белое — как цвета

классического концерта или бала — являются основой цветовой гаммы его спектаклей и выражают идею праздничности театра;

человек театра, никогда не забывающий об особой магии сценического портала и то и дело подчеркивающий диалог сцены и зрительного зала в своих спектаклях; поэтому в его спектаклях актеры то и дело пристально, серьезно и долго вглядываются со сцены в зрительный зал;

...

Я поставил многоточие, потому что афористичные высказывания необходимо останавливать только внешним образом. Иначе есть риск увлечься ими до бесконечности, поддаться логике парадокса и — затемнить таким образом весь Эпилог. (Римас Туминас и сам нередко добавляет тон сумрачной, парадоксальной мистики к своим афоризмам, рассуждая об искусстве.)

Последнее, что хочется подчеркнуть в этой книге и первое, что поражает в спектаклях Туминаса — это подробность его сценических историй, обилие в них деталей, трогательных и нужных случайностей, богатство побочных партий, которыми полнится жизнь, соединенная в его спектаклях с авторским текстом.

О подробности жизни, о захваченности бесконечным изобилием деталей мира — стихотворение Б. Пастернака «Давай ронять слова» (1917), которое я хочу процитировать здесь полностью. Эпилог — весьма подходящее место, чтобы в него вслушаться:

Давай ронять слова,
 Как сад — янтарь и цедру,
 Рассеянно и щедро,
 Едва, едва, едва.
 Не надо толковать,
 Зачем так церемонно
 Мареной и лимоном
 Обрызгнута листва.
 Кто иглы заслезил
 И хлынул через жерди
 На ноты, к этажерке
 Сквозь шлюзы жалюзи.
 Кто коврик за дверьми

Рябиной иссурьмил,
Рядном сквозных, красивых
Трепещущих курсивов.
Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку
Кленового листа
И с дней Экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?
Ты спросишь, кто велит,
Чтоб губы астр и далий
Сентябрьские страдали?
Чтоб мелкий лист ракиит
С седых кариатид
Слетал на сырость плит
Осенних госпиталей?
Ты спросишь, кто велит?
— Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг.
Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя,— подробно.

Захваченность «богом деталей», увлеченность «подробностью тишины»...
Прекрасные поэтические формулы творческой манеры Туминаса!



ПРИЛОЖЕНИЯ

Сопоставления оригинальных версий драматических произведений
со сценическими редакциями Р. Туминаса:

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

«Ревизор» Н.В. Гоголя

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

«Горе от ума» А.С. Грибоедова

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

«Дядя Ваня» А.П. Чехова

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

«Маскарад» М.Ю. Лермонтова

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Полный текст рабочего экземпляра «Евгения Онегина»

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

Список иллюстраций

РЕВИЗОР

Текст Н. В. Гоголя

Сценическая редакция Р. Туминаса

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление I: Городничий и чиновники

Первая, самая знаменитая фраза спектакля принадлежит Городничему: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

Убрана первая фраза Городничего. Первые слова в спектакле принадлежит Ляпкину-Тяпкину: «Вот те на!»

Явление II: Те же и Почтмейстер

Незадолго до появления Бобчинского и Добчинского Городничий останавливает Почтмейстера, который хочет зачитать вскрытое им письмо: «Ну, теперь не до того». Затем Ляпкин-Тяпкин рассказывает о том, что нес Городничему собачонку и что он травит зайцев на землях обоих тяжущихся в суде; Городничий останавливает и его: «Батюшки, не милы мне теперь ваши зайцы...» В конце звучит знаменитая фраза Городничего на вход Бобчинского и Добчинского: «Так и ждешь, что вот откроется дверь и – шась...»

Сокращено: убраны диалоги Городничего с Почтмейстером и Ляпкиным-Тяпкиным, выдающие крайнюю обеспокоенность Городничего.

Явление III: Те же, Бобчинский, Добчинский

Значительно сокращено: убран квартальный Свистунов и диалоги с ним Городничего.

Явление IV: Те же и квартальный

Городничий беседует с квартальным, причем в самом конце Явления IV звучит знаменитая фраза: «Смотри! Не по чину берешь!»

Значительно сокращено: убран квартальный и диалоги с ним Городничего. Явление IV превращено в монолог Городничего, в нем осталось лишь рассуждение о шпаге: «Эк шпага как исцарапалась...».

Явление V: Те же и частный пристав

Городничий неоднократно обращается к частному приставу, упоминает квартальных Держиморду и Пуговицына. В один момент Городничий с испугу хочет напялить на себя вместо шляпы картонный футляр из-под нее. После слов «Едем, едем, Петр Иванович!» в конце Явления V Городничий уходит и возвращается с новым требованием: «Да не выпускать солдат на улицу безо всего...»

Значительно сокращено: Убран частный пристав и все диалоги с ним Городничего, убраны все упоминания Держиморды, Пуговицына и пр. Убраны все знаки суеты и неуверенности Городничего. Явление V превращено в монолог Городничего (продолжение монолога из Явления IV); здесь оставлено рассуждение о городских преобразованиях и сгоревшей церкви. Завершается словами: «Едем, едем, Петр Иванович!»

Явление VI: Анна Андреевна, Марья Антоновна

Значительно сокращено: убраны укоры Анны Андреевны в адрес Марьи Антоновны, оставлены только знаки нетерпения и желания поскорее узнать о Хлестакове.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явления с I по VII: Осип, Хлестаков, трактирный слуга

Полностью убраны. Действие начинается со встречи Городничего и Хлестакова.

Явление VIII: Хлестаков, Городничий, Добчинский

Длительный диалог Городничего с Хлестаковым, в котором много реплик «в сторону» у Городничего.

Сокращено: в роли Городничего убраны все реплики в сторону о Хлестакове.

Явление IX: Те же, трактирный слуга, Бобчинский

В конце Городничий прогоняет трактирного слугу (одна реплика), а Хлестаков соглашается с ним (одна реплика).

Незначительно сокращено: убраны последние реплики Городничего и Хлестакова; [поставлена немая сцена казни трактирного слуги].

Явление X: Те же, без трактирного слуги

В конце после приглашения Хлестакова проехать с ревизией в сопровождении Городничего следующий порядок эпизодов: а) приглашение поехать на дрожках; б) эпизод с написанием записки жене (и одновременно записки-предупреждения Землянике); в) эпизод с падением на пол Бобчинского, подглядывавшего из-за двери, и реакция Городничего на это падение.

В конце *сокращено* и переставлены местами эпизоды: а) эпизод с написанием записки жене; б) падение Бобчинского [от удара перышком Городничего]; в) приглашение поехать на дрожках.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Явления с I по IV: Анна Андреевна, Марья Антоновна, Добчинский, Мишка, Осип

Полностью убраны. Сцена начинается с прибытия Хлестакова в дом Городничего

Явление V: Городничий, Хлестаков, чиновники, квартальные

Сокращено: убраны все реплики «в сторону» Городничего, Хлопова, Земляники. Убраны квартальные как действующие лица. Убраны: монолог Городничего о своих обязанностях и своей ревности и реакция на него Хлестакова с комментарием Добчинского. [Вставлен эпизод-пантомима «игра в карты».]

Явление VI: Те же, Анна Андреевна, Марья Антоновна

Незначительно сокращено: убраны фразы чиновников после слов Городничего «Чин такой, что еще можно постоять»; убраны укоры Анны Андреевны к дочери. [Вместо падения Хлестакова на словах о своем фельдмаршальском чине поставлена немая сцена-пантомима «засыпание Хлестакова»]. В конце после слов о фельдмаршале оставлены только слова Городничего – приглашение отдохнуть.

Явление VII: Те же, кроме Хлестакова и Городничего

Полностью убрано

Явление VIII: Анна Андреевна, Марья Антоновна

Незначительно сокращено: убрана фраза Анны Антоновны «Я страх люблю таких молодых людей!» и упрек в сторону Марьи Антоновны («Боже сохрани, чтобы не поспорить»).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Явление IX: Те же, Городничий

Незначительно сокращено:
убраны упоминания квартальных
Свистунова и Держиморды.

Явления X, XI: Те же, Осип; затем
Держиморда и Свистунов

Полностью убраны. Действие
заканчивается монологом
Городничего.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явление I: Ляпкин-Тяпкин, Земляника,
Почтмейстер, Хлопов, Добчинский,
Бобчинский

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Полностью убрано. Действие
начинается с монолога Хлестакова.

Явление II: Хлестаков, один

Сохранено

Явление III: Хлестаков и Ляпкин-Тяпкин

Ощутимо сокращено: в роли
Ляпкина-Тяпкина убраны все фразы
«в сторону».

Явление IV: Хлестаков и Почтмейстер

Сокращено: в роли Почтмейстера
убраны все фразы «в сторону».

Явление V: Хлестаков и Хлопов

Значительно сокращено: Убраны
все фразы Хлопова – он действует
без слов; убрано хвастовство
Хлестакова о том, какие сигары он
куривал в Петербурге.

Явление VI: Хлестаков и Земляника

Сохранено

Явление VII: Хлестаков, Бобчинский, Добчинский

Незначительно сокращено: Убран диалог Хлестакова и Бобчинского насчет падения Бобчинского и состояния его ушибленного носа. Первая фраза Хлестакова в эпизоде: «Денег нет у вас?»

Явление VIII: Хлестаков один

В монологе Хлестакова есть несколько важных фраз: «Мне кажется, однако ж, они меня принимают за государственного человека. Верно, я вчера им подпустил пыли. Экое дурачье!»

Сокращено: Убрана первая часть монолога Хлестакова и все знаки того, что его принимают за другого человека и что он внутренне смеется за это над чиновниками. В конце монолога убрано упоминание капитана, ранее обыгравшего Хлестакова. [Осип с «каретой» въезжает сразу же, не ожидая зова Хлестакова].

Явление IX: Хлестаков и Осип

Значительно сокращено: Убрана важная фраза Осипа «ведь вас, право, за кого-то другого приняли...»; убраны указания Осипа слуге насчет курьерской тройки. В конце убран диалог Осипа и Хлестакова о купцах, прорывающихся на аудиенцию к мнимому ревизору. Заканчивается фразой Хлестакова «Напишу [Тряпичкину] наудалую в Почтамтскую».

Явления X, XI: Хлестаков и купцы;
Хлестаков, слесарша и унтер-офицерша

Полностью убраны

Явление XII: Хлестаков и Марья Антоновна

Сохранено

Явление XIII: Те же и Анна Андреевна

Незначительно сокращено:

Убрана фраза в сторону Хлестакова об Анне Андреевне «Она тоже очень аппетитна, очень недурна», убрано замечание Анны Андреевны о том, что Хлестаков на коленях.

Явление XIV: Те же и Марья Антоновна (вдруг вбегает)

Сокращено: убраны все реплики Марьи Антоновны, кроме первой («Ах, какой пассаж!»); сокращены укоры Анны Андреевны в сторону дочери.

Явление XV: Те же и городничий

Сокращено: убран начальный диалог с Хлестаковым о купцах и унтер-офицерской вдове.

Явление XVI: Те же и Осип

Незначительно сокращено: в сцене проводов Хлестакова убраны последние реплики, помеченные Гоголем «За сценой»; последнее сказано о «коврике» в карету [разговор тонет в музыке].

ДЕЙСТВИЕ ПЯТОЕ

Явление I: Городничий, Анна Андреевна, Марья Антоновна

Значительно сокращено. Убран Квартальный и обращение к нему Городничего с приказанием позвать купцов-жалобщиков; убран разговор Городничего с Анной Андреевной, где они мечтают бросить городничество; убрано рассуждение Городничего о силе Хлестакова («он запанибрата со всеми министрами»)

Явление II: те же и купцы

и пр.), о цвете генеральской «кавалерии через плечо»; убраны рассуждения Городничего, как хорошо быть генералом, наставления Анны Адреевны, что ее мужу, когда он станет генералом, надо переменить стиль жизни и знакомства.

Полностью убрано

Явление III: те же, Ляпкин-Тяпкин, Земляника, потом Растаковский

Убран персонаж Растаковский; слова Растаковского отданы Хлопову. [Входят сразу все чиновники, за исключением Почтмейстера].

Полностью убраны

Явления IV, V, VI: те же, Коробкин с женою, Люлюков; множество гостей в сюртуках и фраках, Бобчинский, Добчинский; еще несколько гостей, Лука Лукич с женой.

Явление VII: Те же, частный пристав, квартальные

Значительно сокращено. Убраны пристав и квартальные; убрана реплика Марьи Антоновны; ощутимо сокращен рассказ о сватовстве Хлестакова; убраны слова Земляником с грубой фразой в сторону о Городничем; убран разговор Ляпкина-Тяпкина с Городничем о продаже кобеля; слова Коробкина переданы безымянной бабе; после слов Городничего об отъезде Хлестакова «Завтра же и назад» убран весь текст (поздравления и заискивания чиновников) до выхода Почтмейстера.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Явление VIII: Те же и почтмейстер

Значительно сокращено: сокращен рассказ Почтмейстера о том, как он вскрывал письмо; чтение письма отдано только Почтмейстеру, обсуждение письма при чтении сведено к минимуму. Последующие эпизоды превращены практически в монолог Городничего: на него реагируют словами только Почтмейстер и Анна Андреевна. Реплики чиновников о том, сколько у них занял денег Хлестаков, перенесены после монолога Городничего; последняя фраза монолога Городничего: «Ну кто первый выпустил, что он ревизор? Отвечайте!» – поставлена после реплик чиновников. [Последняя перепалка чиновников убрана и превращена в пластическую сцену казни Бобчинского и Добчинского].

Убрано

Явление последнее: Те же и жандарм

Жандарм говорит: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице».

Немая сцена

Убрана

ГОРЕ ОТ УМА

Текст Н. В. Грибоедова

Сценическая редакция Р. Туминаса

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Явление 1: Лизанька, София

Лиза стучится в комнату Софии, чтобы прервать долгое свидание с Молчалиным, беседует с Софией через дверь.

Изменено. Беседа Лизы с Софией превращена в разговор Лизы с самой собой.

Явление 2: Лиза и Фамусов

Фамусов флиртует с Лизой. В конце Лиза произносит четверостишие в одиночестве, где между прочим звучит знаменитый афоризм: «Минуй нас пуще всех печалей / И барский гнев, и барская любовь».

Убрано

Явление 3: Лиза, София, Молчалин

Сохранено

Явление 4: София, Лиза, Молчалин, Фамусов

Незначительно сокращено:
убраны фразы Софии и Фамусова, в которых обсуждается утренний разговор Лизы с Фамусовым (Явление 2)

Явления 5, 6: София, Лиза, слуга, Чацкий

Сохранены

Явление 7: София, Лиза, Чацкий

«И все-таки я вас без памяти люблю» – есть шесть строк Чацкого, и последняя из них: «Велите ж мне в огонь: пойду, как на обед»; на это Софья отвечает: «Да, хорошо – сгорите, если ж нет?» – и уходит.

Чацкий с Софией обсуждают общих знакомых (говорит Чацкий, у Софьи – короткие реплики); последний из общих знакомых – француз-танцмейстер Гильоме. В конце после слов Чацкого Софье:

Сокращена беседа о Гильоме; сокращено все после слов «И все-таки я вас без памяти люблю».

Явление 8: София, Лиза, Чацкий, Фамусов

Фамусов (о Чацком). Вот и другой!
София. Ах, батюшка, сон в руку.
(Уходит.)
Фамусов (ей вслед вполголоса).
Проклятый сон.

Убрано

Явление 9: Фамусов, Чацкий

Значительно сокращено.

Убраны слова Фамусова о Чацком «Три года не писал двух слов / И грянул вдруг как с облаков»; убрана та часть разговора, в которой Фамусов неясно предостерегает Чацкого не слишком надеяться, если Софья поманила его красотой и рассказала о сне, а Чацкий ею открыто восхищается; убраны слова Чацкого: «Хотел объехать целый свет, / И не объехал сотов доли».

В итоге Чацкий выражает восхищение Софьей только в конце одной фразой: «Как хороша!»

Явление 10: Фамусов (один)

Фамусов вновь рассуждает о Софьином сне в монологе: «Молчалин давиче в сомненье ввел меня. / Теперь... да в полмя из огня»; в конце произносит хрестоматийную фразу: «Что за комиссия, Создатель, / Быть взрослой дочери отцом!»

Убрано

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явления 1, 2: Фамусов, слуга, Чацкий

Сохранены (сокращения незначительны). Обращение Фамусова к Чацкому «батюшка» заменено на «братец мой».

Явление 3: Те же

Явления 3 и 4 предшествуют появлению Скалозуба. Явление 3 заканчивается развернутым монологом Фамусова о достоинствах Скалозуба, где между прочим мелькает мысль о его возможной женитьбе на Софье.

Значительно сокращено. Из монолога Фамусова оставлены только первые две строки: «Пожалуйста, сударь, при нем остерегись: / Известный человек, солидный...»

Явление 4: Чацкий (один)

Монолог из 8 строк, в котором Чацкий замечает суету вокруг Скалозуба и предполагает, что Фамусов имеет планы стать для того тестем

Убрано

Явление 5: Чацкий, Фамусов, Скалозуб

В беседе звучит длинный монолог Фамусова, восхваляющий Москву и ее дворянство; в конце – такой же длинный монолог Чацкого, критикующий «отечества отцов» и бытующие в Москве нравы.

Значительно сокращен монолог Фамусова; из восхваления дворянства осталась только тема хлебосольтва (темы выбора женихов по количеству душ крепостных, не по летам умной молодежи, авторитетных стариков и светских дам и пр. исчезли). Монолог Чацкого оставлен полностью.

Явление 6: Скалозуб, Чацкий

Скалозуб на свой лад (то есть примитивно) понимает критику московских нравов и выражает одобрение Чацкому, прибавляя свои размышления об армии

Убрано

Явления 7–10: Скалозуб, Чацкий, София, Лиза, потом Молчалин

Сцены, вызванные падением Молчалина с лошади.

Сокращено. Убраны комментарии Чацкого (часть из них – фразы в сторону) о незначительности происшествия, о чрезмерной глубине переживаний Софии («Так можно только ощущать, / Когда лишаешься единственного друга»), о своем разочаровании («Желал бы с ним убится...»); убран пересказ происшествия Скалозубом («... весь страх из ничего»).

Явления 11–14: София, Молчалин, Лиза

Разговор Софьи и Молчалина, в котором он пеняет ей за чрезмерную откровенность в проявлении чувств; затем Молчалин флиртует с Лизой; наконец, София призывает через Лизу Молчалина к себе в обеденное время, а Лиза в монологе «к себе» признается в любви к буфетчику Петруше.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Сохранены

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явление 1: Чацкий, потом София

Чацкий желает выяснить, кого любит София. Перед длинным монологом, в котором он притворно рассуждает о достоинствах Молчалина, он произносит фразу в сторону: «Раз в жизни притворюсь»; в конце Софья сама хвалит Молчалина, противопоставляя его Чацкому («Вот я за что его люблю»), на что Чацкий говорит в сторону: «Шалит, она его не любит»; после этого Чацкий так же притворно хвалит Скалозуба, приглашая Софию поиронизировать насчет любви к нему (как, по его мнению, она только что иронизировала по поводу Молчалина), и разговор их завершается неожиданно для него: Чацкий (о Скалозубе). Лицом и голосом герой... София. Не моего романа. Чацкий. Не вашего? Кто разгадает вас?

Незначительно сокращено: убрана фраза в сторону Чацкого «Раз в жизни притворюсь» перед монологом о Молчалине; полностью убран разговор о Скалозубе и растерянный вопрос Чацкого; сцена заканчивается словами Чацкого: «Шалит, она его не любит».

Явление 2: Чацкий, София, Лиза

Сокращено. В конце убраны ироничные слова Чацкого, когда он просится к Софье в комнату, о том, что он будет распространять в Английском клубе молву «про ум Молчалина, про душу Скалозуба».

Явление 3: Чацкий, потом Молчалин

Незначительно сокращено. В начале убран монолог-сомнение Чацкого «Ах! Софья! Неужли Молчалин избран ей!», в котором между прочим звучит хрестоматийная характеристика Молчалина: «Услужлив, скромненький, в лице румянец есть... / Вот он на цыпочках, и не богат словами».

Явление 4: Слуги

Суетятся слуги, готовя дом к званому ужину, звучит объявление о карете Натальи Дмитриевны с мужем (Горичи).

Убрано

Явления 5, 6: Чацкий, Наталья Дмитриевна, потом Платон Михайлович

Встреча с семьей Горичей.

Незначительно сокращено: убраны 4 строчки из высказывания Чацкого в конце Явления 6 об удалстве и здоровье Горича, когда тот служил в полку.

Явления 7–13: гости званого вечера

Встреча, приветствия и разговоры гостей: Князя Тугоуховского с Княгиней и шестью дочерьми; Графинь Хрюминых – бабушки и дочки; Загорецкого; Хлестовой; Скалозуба и пр.

Полностью убраны. [Заменены пантомимой].
Между прочим, исчез диалог между Чацким и Софьей в конце Явления 13, где он особенно язвит Молчалина; как следствие этого монолога Софья разозлится и объявит Чацкого «не в своем уме» в последующем разговоре с Г. Н.

Явление 14: Софья и Г. Н.

Сокращено. Убраны начальные три строки Софьи «про себя» о Чацком: «Ах! этот человек всегда / Причиной мне ужасного расстройства! / Унизить рад, кольнуть, завистлив, горд и зол!» В результате Софья объявляет Чацкого «не в своем уме» без предварительной словесной мотивировки.

Явление 15: Г. Н., потом Г. Д.

Персонаж Г. Д. убран; разговор двух действующих лиц о безумии Чацкого разыгран одним Г. Н.: две «говорящие перчатки» – черная и белая.

Явления 16–21

Диалоги гостей о безумии Чацкого.

Убраны

Явление 22

Встреча гостей с Чацким после того, как все уверились, что он безумен.

Незначительно сокращено.
Убраны начальные реплики женщин на появление Чацкого, в т.ч. два стиха Хлестовой. Сцена начинается со слов Фамусова: «О Господи! помилуй грешных нас!» Последующая реплика Хлестовой «Москва, вишь, виновата» отдана Фамусову.

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Явления 1–2: Графини Хрюмины, чета Горичей, лакеи

Разъезд гостей, краткий обмен впечатлениями от бала – в основном, отрицательными.

Убрано почти полностью.
Оставлено только восклицание Натальи Дмитриевны, скомпонованное из фраз Действия III, Явления 5, по Грибоедову, и настоящего Действия IV, Явления 2: «Муж мой, единственный, бесценный! / Мой ангел, жизнь моя!» (Восклицание двусмысленно: обращено то ли к Чацкому, то ли к Платону Михайловичу.)

Явление 3: Чацкий, лакей

Незначительно сокращено.
Оставлен только монолог Чацкого «Ну вот и день прошел, и с ним / Все призраки, весь чад и дым / Надежд...».

Явление 4: Чацкий, Репетилов

Сохранено

Явление 5: Те же и Скалозуб

Сокращено: полностью убраны слова Скалозуба.

Явление 6: Репетилов, Загорецкий

Сохранено. Диалог Репетилова и Загорецкого повторен 4 раза с разной игрой. В конце добавлены слова Репетилова из Явления 9, которые теперь обращены к Загорецкому (а по замыслу Грибоедова – к лакею): «Куда теперь направить путь? / А дело уж идет к рассвету. / Поди, сажай меня в карету, / Вези куда-нибудь».

Убраны

Явления 7–8: Репетилов, Загорецкий, Князь и Княгиня с шестью дочерьми, лакеи, затем Хлестова, Молчалин

Явление 9: Репетилов, лакей

Сохранено. Перенесено в конец разговора Репетилова с Загорецким.

Явление 10: Чацкий, Софья со свечкой

Софья выходит ночью на тайное свидание с Молчалиным, но натывается на Чацкого и в испуге убегает; Чацкий прячется за колонну, чтобы дожидаться их свидания («Уж коли горе пить, / Так лучше сразу»).

Убрано

Явление 11: Чацкий спрятан, Лиза со свечой

Сокращено и изменено. Чацкий не подслушивает; в словах Лизы убраны негодующие высказывания по поводу Софьи и Чацкого: осталось только описание ее поручения «к сердечному толкнуться», то есть вызвать Молчалина на свиданье.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Явления 12–13: Чацкий, Лиза, Молчалин, Софья

«Сцена ночи». Молчалин откровенно флиртует с Лизой, а Чацкий и Софья подслушивают, произнося реплики «в сторону»; потом открывается Софья и имеет диалог с Молчалиным, в конце открывается Чацкий; далее Молчалин скрывается у себя в комнате, а Чацкий произносит краткий, хлесткий обвинительный монолог Софье и Молчалину, после чего следуют реплики Софьи и Лизы.

Значительно сокращено и изменено.

Чацкий не подслушивает; Софья не подслушивает и появляется только в конце; соответственно, их реплики «в сторону» убраны.

Полностью убран диалог Молчалина и Софьи; когда Молчалин обхватывает Лизу и поднимает ее на руки, неожиданно появляется Софья и громко кричит.

Полностью убран монолог Чацкого и последующие реплики Софьи и Лизы; Чацкий выбегает на крик Софьи, молча накрывает ее одеялом и скрывается под ним вместе с нею: Софья замолкает.

Явление 14: Чацкий, София, Лиза, Фамусов, слуги

Фамусов обнаруживает Чацкого с Софьей и подозревает их в ночном флирте, произносит гневный монолог о том, что он отошлет Софью «в глушь, в Саратов», а о Чацком позаботится, чтобы дверь перед ним во всех домах была заперта; Чацкий произносит свой последний знаменитый монолог.

Незначительно сокращено.

Убраны начальные три строки восклицаний Фамусова («Сюда! за мной! скорей! скорей! / Свечей побольше, фонарей! / Где домовые? Ба! знакомые все лица!»).

Убрана вставная реплика Чацкого в монолог Фамусова – одна строка, в которой он отмечает, что, оказывается, Софья была источником слухов о его безумии («Так этим вымыслом я вам еще обязан?»).

Явление 15: Кроме Чацкого

Финальный монолог Фамусова.

Сохранено

ДЯДЯ ВАНЯ

Текст А. П. Чехова

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

В середине первого действия после слов дяди Вани «В такую погоду хорошо и повеситься...» – следует эпизод с цыплятами:

Марина. Цып, цып, цып...

Соня. Нянечка, зачем мужики приходили?

Соня. Кого ты это?

Марина. Пеструшка ушла с цыплятами... Вороны бы не потаскали... (Уходит.)

Далее следует диалог Работника и Астрова, в котором выясняется, что Астрову надо ехать на фабрику лечить рабочего.

Сценическая редакция Р. Туминаса

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

*Почти полностью сохранено,
с незначительными сокращениями*

Диалог Марины и Сони полностью убран. Сцена превращена в коллективную пантомиму.

В последующем диалоге Работник нем и изъясняется жестами; Астров его понимает, реагируя словами и произнося свои фразы.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

В конце второго действия Елена Андреевна готовится играть на пианино и посылает Соню узнать у Серебрякова, не помешает ли это ему; до возвращения Сони она слышит стук через окно и беседует со сторожем:

Елена Андреевна (В окно). Это ты стучишь, Ефим?

Голос сторожа. Я!

Елена Андреевна. Не стучи, барин нездоров.

Голос сторожа. Сейчас уйду!
(Подсвистывает.) Эй вы, Жучка, Мальчик!

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

В середине третьего действия после диалога Елены Андреевны и Сони, когда Елена Андреевна обещает «допросить» Астрова, любит ли он Соню, Соня убегает звать Астрова, а Елена Андреевна произносит свой монолог от слов: «Нет ничего хуже, когда знаешь чужую тайну и не можешь помочь» – до слов «И уже чувствую себя виноватою, готова пасть перед Соней на колени, извиняться, плакать...»

*Почти полностью сохранено,
с незначительными сокращениями*

Диалог Елены Андреевны со Сторожем *убран*. Последняя сцена превращена в коллективную пантомиму.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

*Почти полностью сохранено,
с незначительными сокращениями*

Монолог Елены Андреевны *убран*; Астров выходит вскоре после того, как за ним побежала Соня.

Сцена Астрова и Елены Андреевны.

Астров после слов Елены Андреевны «О, я лучше, чем вы думаете! Клянусь вам! (Хочет уйти.)», по Чехову, загораживает ей дорогу со словами «Я сегодня уеду, бывать здесь не буду, но... Где мы будем видеться?».

Далее следует торопливый диалог Елены Андреевны и Астрова, сопровождаемый страстными объятьями и прерываемый появлением Войницкого.

После этого следует короткий эпизод, начинающийся со слов Елены Андреевны, обращенных к Войницкому: «Вы постараетесь, вы употребите все ваше влияние, чтобы я и муж уехали отсюда сегодня же», продолжающийся выходом встревоженной Сони, которая ждет слов Елены Андреевны насчет отношения Астрова к ней, а также выходом Серебрякова, Телегина и Марины.

Диалог *убран*, заменен пантомимой, откровенно проявляющей страстное влечение Астрова к Елене Андреевне; сцена прервана появлением Войницкого.

С этого момента и до появления Серебрякова Елена Андреевна, потрясенная, хранит молчание, а вопрос Сони превращен в отчаянный крик: «Он сказал, что уже больше не будет бывать здесь...»

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Сокращено ближе к финалу

Сокращена сцена прощания с Серебряковым и Еленой Андреевной после слов Елены, обращенных к Войницкому «Прощайте, голубчик» до слов Астрова, обращенных к Войницкому и Соне: «... Остается, стало быть, проститься с вами, друзья мои...»

Далее тоже следуют незначительные сокращения до финала.

Последний монолог Сони «Мы, дядя Ваня, будем жить...» оставлен почти полностью; сокращены последние несколько фраз: «Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... Мы отдохнем».

Монолог Сони заканчивается словами: «Я верую, верую...».

МАСКАРАД

Текст М. Ю. Лермонтова

Сценическая редакция Р. Туминаса

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Сцена 1: Игорный дом. Выход 1: Игроки, князь Звездич, Казарин и Шприх

За столом мечут банк и понтируют.
Комментарии игроков на игру.
Проигрыш князя Звездича.

Убрано. Массовая сцена передана пантомимой.

Сцена 1, Выход 2: Арбенин и прочие

Значительно сокращено. Убрана половина портрета Шприха в описании Казарина и его же описания двух второстепенных действующих лиц в игорном доме. Убран краткий монолог Арбенина при встрече со Звездичем, где он описывает свои былые годы за карточным столом. Убран комментарий Казарина на вступление в игру Арбенина и комментарии игроков во время игры с Арбениным.

Сцена 1, Выход 3: Те же, кроме Арбенина и князя Звездича

Комментарий игроков на концовку игры; несколько строк Шприха о том, что он хочет сойтись с Арбениным.

Убрано

Сцена 2: Маскерад. Выход 1: маски, Арбенин, потом князь Звездич

Беседа о масках между чуждым маскараду Арбениным и Звездичем, не нашедшим пока себе развлечения.

Значительно сокращено: Убран начальный монолог Арбенина о чуждости его маскараду. Убрано описание Арбениным маски турчанки и рассуждение о том, кто может под нею скрываться.

Сцена 2, Выход 2: Князь и женская маска

Первая встреча князя Звездича с Маской, под которой скрывается баронесса Штраль, длительная беседа.

Слова беседы полностью сокращены. Оставлены только три первых строки Звездича, в которых он замечает маску. Далее – пантомима.

Сцена 2, Выход 3: Арбенин и маски

Рассерженный Арбенин тащит за собою маску, которая наговорила ему много тревожных слов о его прошлом. Уходя, маска зловеще пророчит ему несчастье (под маской- Неизвестный: это его первое появление в пьесе).

Убрано

Сцена 2, Выход 4: Шприх и Арбенин

Шприх замечает, что ушедшая от Арбенина маска, которую Арбенин называет «приятель», его очень бранила. На слова Шприха «Я слышу все и обо всем молчу...» разозленный Арбенин в отместку заявляет, что к жене Шприха ездит некто «смуглый и в усах». Шприх обещает в след уходящему Арбенину, что тот будет «сам в рогах».

Сокращено. Сцена начинается прямо со слов Шприха «Я слышу все и обо всем молчу...». Арбенин не рассержен; его некрасивые намеки насчет жены Шприха теперь мотивированы не действием, а характером Арбенина.

Сцена 2, Выходы 5, 6: Маска (баронесса Штраль), затем Звездич

Маска в начальном монологе негодует на притязания Звездича и его требование оставить на память какой-нибудь предмет. Находит браслет, потерянный Ниной, решает его отдать. После появляется Звездич: длительная беседа. Уходя, баронесса дарит ему браслет.

Убрано. Передача браслета от Нины к баронессе Штраль ранее была показана пантомимой.

Сцена 2, Выход 7: Князь, потом Арбенин

В конце – короткая фраза Арбенина, выдающая то, что он сразу же перестал думать о браслете и подозревать дурное: он дает ироничный комментарий о том, что Звездич уже не найдет свою маску, если та «не дура».

В начале – фраза Звездича «Я в дураках» и фраза Арбенина, выдающая его размышление о недавно встреченной маске: «Кто этот злой пророк...»

Две начальные фразы убраны.
Последняя фраза Арбенина убрана.
Арбенин заканчивает сцену в состоянии подозрения и сомнения.

Сцена 3: Дом Арбенина. Выход 1: Арбенин, слуга

Вначале – монолог Арбенина о том, что маскарады, «весь этот пестрый сброд» – не для него. Далее – диалог со слугой, когда приедет Нина.

Начальный монолог убран; оставлена только первая фраза: «Ну, вот и вечер кончен».

Сцена 3, Выход 2: Арбенин (один)

Монолог Арбенина сокращен наполовину. Убраны фразы раскаяния за предыдущие грехи; полностью убрана часть, где он описывает свою женитьбу на Нине как любовь, найденную в своей мертвой душе, и как состояние ужаса от нового выхода опустошенной души «на простор». Оставлено только рассуждение о том, что когда-то его чужие жены ждали так, как он ждет свою жену.

Сцена 3, Выход 3: Арбенин, Нина

Сокращено. Из большого монолога Арбенина оставлена только та часть, в которой он раскрывает разницу между ним самим и Ниной как разницу в прожитых жизнях (ее жизнь бела, как и любовь к нему; а его жизнь прошла через страдания и ненависть). Полностью убран рассказ Арбенина, как любовь к Нине воскресила его «для жизни и добра», но иногда «дух враждебный» его уносит в память о прежних днях, и тогда Нина говорит, что он ее не любит. В итоге мотивирована только ревность к Нине; убрана тема глубоких страданий Арбенина от себя самого.

Сцена 3, Выход 4: Прежние и слуга

Арбенин отправляет слугу на безуспешные поиски браслета; в конце слуга проговаривается: «В маскараде он потеряян».

Сохранено

Сцена 3, Выход 5: Прежние, кроме слуги

Существенно сокращено. В большом монологе Арбенина убран его рассказ о равнодушии к жизни, в которой он видел только зло и скуку (одна отрада – Нина).

В диалоге Арбенина и Нины убрана переломная часть, где Нина пытается перевести подозрения из-за браслета в шутку, чем приводит Арбенина в отчаянную ярость, ибо он вместо смеха ожидал слез раскаяния; после этого диалога он совершенно перестал верить всяким ее словам. В конце сцены убран монолог Арбенина, где он припоминает о вероломстве женщин, подслушивает за дверью Нины («плачет или смеется?»), слышит, что плачет и говорит: «Жаль, что поздно».

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сцена 1: Дом баронессы Штраль. Выход 1: баронесса.

Баронесса за чтением, рассуждение о невозможности женской свободы и о нетерпимости света к непосредственным проявлениям женской страсти.

Сокращено. Убрано рассуждение о жестокости света и концовка «Нет, не могу читать...». Введено повторение монолога баронессы четырьмя ее молодыми ученицами.

Сцена 1, Выход 2: Баронесса, Нина; Выход 3: прежние и Звездич

Сохранено

Сцена 1, Выход 4: прежние и Чиновник; Выход 5: прежние, кроме Нины и Чиновника

Незначительно сокращено. Убраны фразы «в сторону» и «про себя» князя Звездича насчет Нины.

Сцена 1, Выход 6: Баронесса

Рассуждение Баронессы о недопустимости притязаний Звездича к Нине; о нежелании выводить его из заблуждения насчет браслета; о ее собственной беспричинной любви к Звездичу; о готовности спасти себя из этих приключений.

Значительно сокращено. Оставлены четыре строки о любви Баронессы к Звездичу.

Сцена 1, Выход 7: Баронесса и Шприх; Выход 8: Шприх

Сохранено

Сцена 2: Кабинет Арбенина, Выход 1: Арбенин, Слуга; Выход 2: Казарин, Слуга

Полностью убраны (в том числе монолог Казарина, где он выражает свое стремление втянуть в игру Арбенина как опытного компаньона из-за того, что его собственные дела плохи).

Сцена 2, Выход 3: Казарин, Шприх

Весьма значительно сокращено. Оставлен лишь краткий диалог о том, что Арбенин теперь «рогат», потому что его жена «на бале, у обедни, иль в маскараде встретила с одним князьком».

Сцена 2, Выход 4: прежние и Арбенин; Выход 5: прежние, кроме Шприха

Вначале Арбенин выходит с тайным письмом князя к Нине, которое он вскрыл, произносит монолог о неблагодарности князя, зачитывает его письмо, думая, что он наедине; хочет послать ему «ответ кровавый». Шприх узнает, что письмо вскрыто, и убегает. В разговоре с Арбениным Казарин произносит длинный монолог, чтобы убедить Арбенина в том, что в ответ на дружеский совет воздержаться от пороков уместно вероломство по отношению к тому, кто его подал; цель Казарина – втянуть Арбенина в карточную игру как его партнера. Последняя часть диалога – напоминание Казарина о совместных бурных днях игры и похождениях по женщинам. В итоге Арбенин, отчаявшись, готов навсегда порвать с Ниной, и Казарин говорит: «Теперь он мой».

Значительно сокращено. Убран начальный монолог Арбенина. Оставлена меньшая часть из центрального монолога Казарина об уместности вероломства, посвященная условности и ненадежности женской любви. Последняя часть диалога – воспоминание Казарина о совместных бурных днях и о готовности Арбенина к разрыву с женой – оставлена полностью.

Сцена 3: комната у князя Звездича, Выход 1: слуга, потом Арбенин;
Выход 2: Арбенин (один)

Во время Выхода 2 Арбенин борется с желанием убить князя Звездича во сне: не решается.

Полностью убрано

Сцена 3, Выход 3: Арбенин и баронесса

Весьма значительно сокращено.
 Убран диалог, сопровождающий снятие вуали и открытие инкогнито баронессы; сокращены фразы Баронессы, в которых она проявляет свое знание о письме Князя к Нине; сокращены обвинения Арбенина Баронессе в том, что она учит молодых пороку.

Сцена 3, Выход 4: Баронесса одна; Выход 5: Баронесса и Князь; Выход 6: Князь, один

Краткий монолог Баронессы: вначале она кричит вслед Арбенину, что Нина невинна, затем решается «спасти» Звездича, все рассказав ему. При встрече Баронессы и Князя звучит диалог, в котором Звездич любезничает, а Баронесса объявляет, что готова покинуть свет, но перед этим хочет спасти Звездича. В конце Звездич один, размышляет, не понимая ход событий, затем находит записку от Арбенина с приглашением его в дом к N вечером на ужин и игру: прочитав, радуется и говорит «Где слыхано, чтоб звать на ужин / Пред тем, чтоб вызвать на дуэль?».

Сокращен начальный монолог Баронессы. Оставлены только первые две строчки: она кричит вслед Арбенину, что Нина невиновна, а в обмане виновата сама Баронесса. Полностью убран начальный диалог при встрече баронессы и Звездича. Далее сокращено: сокращено первое заявление Баронессы о том, что Арбенин страшен в гневе и Князю грозит смерть.
Убран последний монолог Звездича: оставлены только первые несколько строк его недоумения и досады, что он «случай счастливый, как школьник, пропускает»

Сцена 4: Комната у N. Выход 1: Казарин, хозяин и Арбенин

Полностью убрано

Сцена 4: Комната у N. Выход 2: Прежние и Князь

Вначале идет игра, которую Арбенин прерывает обвинением Князя в шулерстве.

Во время диалога Арбенина и Звездича после этого обвинения между ними развивается ссора: Арбенин искусно оскорбляет князя при свидетелях, князь от злости делает намек, что у него есть что рассказать про его жену и ее браслет; Князь посрамлен, но формального вызова на дуэль не состоялось.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Значительно сокращено. В первой части диалога убраны фразы «в сторону» Князя и Арбенина.

Полностью убран диалог, сопровождающий ссору; оставлен лишь последний монолог Арбенина: «Преграда рушена между добром и злом...»

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Сцена 1: Бал, Выход 1: Хозяйка, гости, затем Князь, Нина, Арбенин

Из начального диалога гостей, в котором они обмениваются сплетнями, выясняется, что баронесса Штраль уехала в деревню, а князь Звездич проигрался и получил пощечину.

Полностью убран начальный диалог гостей.

Сцена начинается с диалога Звездича и Нины, после которого он возвращает ей браслет.

Полностью убран заключающий сцену призыв Хозяйки: «Прошу вас в залу, господа!» (Как и сама Хозяйка как действующее лицо).

Сцена 1, Выход 2: Арбенин (один)

Звучит монолог Арбенина: он высказывает решимость убить Нину и объясняет происхождение яда, который он позднее подсыпет ей в мороженое.

Полностью сокращено

Сцена 1, Выход 3: Хозяйка, Нина, несколько дам и кавалеров

Нину упрашивают спеть, она вначале отказывается, но потом соглашается и поет романс «Когда печаль слезой невольной...»

Сокращено и изменено. [Диалоги заменены пантомимой; Нина поет романс по-французски].

Сцена 1, Выход 4: прежние и Арбенин

Арбенин своим появлением прерывает Нину, и она оправдывается, что забыла слова; по этому поводу гости обмениваются двусмысленными комментариями. Далее – эпизод, когда Арбенин по просьбе Нины подает ей мороженое, но перед этим всыпает яд. За ними наблюдает Неизвестный, понимающий смысл происходящего, и в конце, после ухода Нины и Арбенина с бала звучит его краткий монолог «Я чуть не сжалился...»

Полностью убрана начальная сцена [заменена пантомимой]. В эпизоде с мороженым убраны все слова «в сторону» Арбенина, указывающие на то, что мороженое отравлено (в том числе знаменитое восклицание, когда он принимает пустое блюдо от Нины: «Все? Все? Ни капли не оставить мне! жестоко!») Эпизод с мороженым проходит без участия Неизвестного и без его конечного монолога.

Сцена 2: спальня Арбенина, Выход 1: Нина, служанка

Незначительно сокращено

Сцена 2, Выход 2: Арбенин и Нина

Значительно сокращено. Убрано рассуждение Арбенина о тщете жизни и привлекательности смерти; убраны его укоры Нине в коварстве и измене, слова о тщете женских слез и т.д. Убрано воззвание Нины к Богу, которое прерывает Арбенин («Остановись– хоть перед ним не лги!») и Нина ему отвечает («Нет, я не лгу...»). Убрана заключительная часть диалога Арбенина с Ниной, когда она из последних сил проклинает его перед Богом, а он, глядя в спокойное лицо умирающей, запоздало начинает сомневаться в справедливости своей казни («Но все черты спокойны...»).

ДЕЙСТВИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

Сцена 1: Дом Арбенина, Выход 1: Арбенин (один)

Сохранено

Сцена 1, Выход 2: Арбенин и Казарин; Выход 3: Арбенин, родственники;
Выход 4: Арбенин, Доктор и Старик; Выход 5: прежние, кроме Старика;
Выход 6: Доктор, Звездич и Неизвестный; Выход 7: Звездич и Неизвестный

Полностью убрано.

Разговор посетителей, приходивших для прощания с Ниной, заменен на молчаливую коллективную пантомиму, во время которой звучит одна фраза Племянницы (повторенная дважды): «Тетушка, какая же причина / Тому, что умерла кузина», на которую не получен ответ.

Звездич с Неизвестным не беседуют; рассуждение Неизвестного перед князем о свойствах души Арбенина не звучит.

Сцена 1, Выход 8: Арбенин, Неизвестный, Князь

Существенно сокращен монолог Неизвестного о своей жизни, разрушенной Арбениным и о мщении, планы которого он долго вынашивал; несколько сокращены фразы Арбенина, прерывающие или комментирующие этот рассказ.

Сокращен и изменен диалог Князя, Арбенина и Неизвестного, в котором Арбенин чуть не завязал дуэль, но тут выяснилось, что Нина невинна. Этот диалог превращен в монолог Звездича, последняя фраза его – «И баронесса этим вот письмом / Вам открывается во всем» становится финальной фразой спектакля.

[Полностью убрана финальная сцена по Лермонтову, в которой Арбенин на глазах у зрителей сходит с ума, произносит монолог в безумии и обвиняет Неизвестного в смерти Нины, Неизвестный чувствует себя отщепенным, а Князь произносит финальную фразу драмы, сказанную об Арбенине: «Он без ума... счастлив... а я? навеки лишен / Спокойствия и чести!»]

ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН

(сценическая композиция Р. Туминаса по роману в стихах А. С. Пушкина,
положенная в основу спектакля)

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Пролог.

XLVI (1 глава)

Онегин (в пальто)

... Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет...

X (8 глава)

Онегин

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным снам не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N. N. прекрасный человек.

XI (8 глава)

Гусар в отставке

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь, как на обряд,
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

LI (1 глава)

Ленский

Блажен, кто праздник Жизни рано,
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочёл её романа.

LV (1 глава)

Ленский

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины;
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

LVI (1 глава)

Ленский

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! я предан вам душой...

ГЛАВА ВТОРАЯ

I

Онегин

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок;
Там друг невинных наслаждений
Благословить бы небо мог.
Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,
Мелькали села; здесь и там
Стада бродили по лугам,
И сени расширял густые
Огромный, запущенный сад,
Приют задумчивых дриад.

II

Гусар в отставке

Почтенный замок был построен,
Как замки строиться должны:
Отменно прочен и спокоен
Во вкусе умной старины.
Везде высокие покои,
В гостиной штофные обои,
Царей портреты на стенах,
И печи в пестрых изразцах.
Все это ныне обветшало,
Не знаю, право, почему...

III

Гусар в отставке

Все было просто: пол дубовый,
Два шкафа, стол, диван пуховый,
Нигде ни пятнышка чернил.
Онегин шкафы отворил:
В одном нашел тетрадь расхода,
В другом наливки целый строй,
Кувшины с яблочной водой
И календарь осьмого года...

V

Онегин

Сначала все к нему езжали;
 Но так как с заднего крыльца
 Обыкновенно подавали
 Ему донского жеребца,
 Лишь только вдоль большой дороги
 Заслышит их домашни дроги,—
 Поступком оскорбясь таким,
 Все дружбу прекратили с ним.
 «Сосед наш неуч; сумасбродит;
 Он фармазон; он пьет одно
 Стаканом красное вино;
 Он дамам к ручке не подходит;
 Все да да нет; не скажет да-с
 Иль нет-с». Таков был общий глас.

XXXVIII. XXXIX (4 глава)

Гусар в отставке

Прогулки, чтение, сон глубокой,
 Лесная тень, журчанье струй,
 Порой белянки черноокой
 Младой и свежий поцелуй,
 Узде послушный конь ретивый,
 Обед довольно прихотливый,
 Бутылка светлого вина,
 Уединенье, тишина:
 Вот жизнь Онегина святая.

VI (2 глава)

Ленский

В свою деревню в ту же пору
 Помещик новый прискакал
 И столь же строгому разбору
 В соседстве повод подавал:
 По имени Владимир Ленский,
 С душою прямо геттингенской,
 Красавец, в полном цвете лет,
 Поклонник Канта и поэт.
 Он из Германии туманной
 Привез учености плоды:

Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные ...

Молодой Ленский
Светлые!

Ленский
... до плеч.

VII

Ленский
Он забавлял мечтою сладкой
Сомненья сердца своего;
Цель жизни нашей для него
Была заманчивой загадкой,
Над ней он голову ломал
И чудеса подозревал.

XIII

Гусар в отставке
Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.
Сперва взаимной разнотой
Они друг другу были скучны;
Потом понравились; потом
Съезжались каждый день верхом
И скоро стали неразлучны.
Так люди (первый каюсь я)
От делать нечего друзья.

XIV

Гусар в отставке
Но дружбы нет и той меж нами.
Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно;
Нам чувство дико и смешно.

XV

Онегин

Он слушал Ленского с улыбкой.
 Поэта пылкий разговор,
 И ум, еще в сужденьях зыбкой,
 И вечно вдохновенный взор,—
 Онегину все было ново;
 Он охладительное слово
 В устах старался удержать
 И думал: глупо мне мешать
 Его минутному блаженству;
 И без меня пора придет;
 Пускай покамест он живет
 Да верит мира совершенству;
 Простим горячке юных лет
 И юный жар и юный бред.

XII

Ленский

Богат, хорош собою, Ленский
 Везде был принят как жених;
 Таков обычай деревенский;
 Все дочек прочили своих
 За полурусского соседа;
 Взойдет ли он, тотчас беседа
 Заводит слово стороной
 О скуке жизни холостой;
 Зовут соседа к самовару,
 А Дуня разливает чай;
 Ей шепчут: «Дуня, примечай!»
 Потом приносят и гитару:
 И запищит она (бог мой!):
 Приди в чертог ко мне златой!

XX

Ленский

Ах, он любил, как в наши лета
 Уже не любят; как одна
 Безумная душа поэта
 Еще любить осуждена:
 Всегда, везде одно мечтанье,

Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль.
Ни охлаждающая даль,
Ни долгие лета разлуки,
Ни музам данные часы,
Ни чужеземные красы,
Ни шум веселий, ни науки
Души не изменили в нем,
Согретой девственным огнем.

XXIII

Ларина

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцелуй любви мила;
Глаза, как небо, голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкий стан,
Все в Ольге...

Гусар в отставке

Но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.

XXIV

Гусар в отставке

Ее сестра звалась Татьяна...

XXV

Ларин

Итак, она звалась Татьяной.
Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.
Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.

Она ласкаться не умела
К отцу, ни к матери своей;
Дитя сама, в толпе детей
Играть и прыгать не хотела
И часто целый день одна
Сидела молча у окна.

XXVI

Ларин

Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,
Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей.
Ее изнеженные пальцы
Не знали игл; склонясь на пядьцы,
Узором шелковым она
Не оживляла полотна.

XXIX

Гусар в отставке

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.
Отец ее был добрый малый,
В прошедшем веке запоздалый;
Но в книгах не видал вреда;
Он, не читая никогда,
Их почитал пустой игрушкой
И не заботился о том,
Какой у дочки тайный том
Дремал до утра под подушкой.
Жена ж его была сама
От Ричардсона без ума.

XXXV

Гусар в отставке

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на масленице жирной
Водились русские блины;

Два раза в год они говели;
Любили круглые качели,
Подблюдны песни, хоровод;
В день Троицын, когда народ,
Зевая, слушает молебен,
Умильно на пучок зари
Они роняли слезки три;
Им квас как воздух был потребен,
И за столом у них гостям
Носили блюда по чинам.

XXXVI

Гусар в отставке

И так они старели оба.
И отворились наконец
Перед супругом двери гроба,
И новый он приял венец.
Он умер в час перед обедом,
Оплаканный своим соседом,
Детьми и верною женой
Чистосердечней, чем иной.

Ленский

Он был простой и добрый барин.
И там, где прах его лежит,
Надгробный памятник гласит:
Смиренный грешник, Дмитрий Ларин,
Господний раб и бригадир,
Под камнем сим вкушает мир.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Онегин

«Куда? Уж эти мне поэты!»

Ленский

— Прощай, Онегин, мне пора.

Онегин

«Я не держу тебя; но где ты
Свои проводишь вечера?»

Ленский

— У Лариных.

Онегин

— «Вот это чудно.
Помилуй! и тебе не трудно
Там каждый вечер убивать?»

Ленский

— Нимало.

Онегин

— «Не могу понять.
Отселе вижу, что такое:
Во-первых (слушай, прав ли я?),
Простая, русская семья,
К гостям усердие большое,
Варенье, вечный разговор
Про дождь, про лен, про скотный двор...»

II

Ленский

— Я тут еще беды не вижу.

Онегин

«Да скука, вот беда, мой друг».

Ленский

— Я модный свет ваш ненавижу;
Милее мне домашний круг,
Где я могу...

Онегин

— «Опять эклога!
Да полно, милый, ради бога.
Ну что ж? ты едешь: очень жаль.
Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль
Увидеть мне Филлиду эту,
Предмет и мыслей, и пера,
И слез, и рифм et cetera?..
Представь меня».

Ленский

— Ты шутишь.

Онегин

— «Нету».

Ленский

— Я рад.

Онегин

— «Когда же?»

Ленский

— Хоть сейчас.
Они с охотой примут нас.

III

Онегин

Поедем.

V

Молодой Онегин

«Скажи: которая Татьяна?»

Гусар в отставке

— Да та, которая, грустна
И молчалива, как Светлана,
Вошла и села у окна.—

Молодой Онегин

«Неужто ты влюблен в меньшую?»

Молодой Ленский

— А что?

Молодой Онегин

— «Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт.
В чертах у Ольги жизни нет.
Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне:
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне».

IV

Онегин

«А кстати: Ларина проста,
Но очень милая старушка;
Боюсь: брусничная вода
Мне не наделала б вреда».

VI

Гусар в отставке

Меж тем Онегина явление
У Лариных произвело
На всех большое впечатленье
И всех соседей развлекло.

Пошла догадка за догадкой.
Все стали толковать украдкой,
Шутить, судить не без греха,
Татьяне прочить жениха;
Иные даже утверждали,
Что свадьба слажена совсем,
Но остановлена затем,
Что модных колец не достали.
О свадьбе Ленского давно
У них уж было решено.

VII

Гусар в отставке

Татьяна слушала с досадой
Такие сплетни; но тайком
С неизъяснимою отрадой
Невольню думала о том;
И в сердце дума заронилась;
Пора пришла, она влюбилась.
Так в землю падшее зерно
Весны огнем оживлено.
Давно ее воображенье,
Сгорая негой и тоской,
Алкало пищи роковой;
Давно сердечное томленье
Теснило ей младую грудь;
Душа ждала... кого-нибудь.

VIII

Гусар в отставке

И дождалась... Открылись очи;
Она сказала: это он!

XV

Гусар в отставке

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде

Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь,
Ты пьешь волшебный яд желаний,
Тебя преследуют мечты:
Везде воображаешь ты
Приюты счастливых свиданий;
Везде, везде перед тобой
Твой искуситель роковой.

XVII

Татьяна

«Не спится, няня: здесь так душно!
Открой окно да сядь ко мне».

Няня

— Что, Таня, что с тобой?

Татьяна

— «Мне скучно,
Поговорим о старине».

Няня

— О чем же, Таня? Я, бывало,
Хранила в памяти не мало
Старинных былей, небылиц
Про злых духов и про девиц;
А нынче все мне темно, Таня:
Что знала, то забыла. Да,
Пришла худая черед! —
Зашибло...

Татьяна

— «Расскажи мне, няня,
Про ваши старые года:
Была ты влюблена тогда?»

XVIII

Няня

— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь.—

Татьяна

«Да как же ты венчалась, няня?»

ПРИЛОЖЕНИЯ

Няня

— Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет.
Недели две ходила сваха
К моей родне, и наконец
Благословил меня отец.
Я горько плакала со страха,
Мне с плачем косу расплели
Да с пеньем в церковь повели.

XIX

Няня

И вот ввели в семью чужую...
Да ты не слушаешь меня...—

Татьяна

«Ах, няня, няня, я тоскую,
Мне тошно, милая моя:
Я плакать, я рыдать готова!..»

Няня

— Дитя мое, ты нездорова;
Господь помилуй и спаси!
Чего ты хочешь, попроси...
Дай окроплю святой водою,
Ты вся горишь...

Татьяна

— «Я не больна:
Я... знаешь, няня... влюблена».

Няня

— Дитя мое, господь с тобою!

XX

Татьяна

«Я влюблена»...

Няня

— Ты нездорова.

Татьяна

«Оставь меня: я влюблена».

XXI

Татьяна

«Дай, няня, мне перо, бумагу,
Да стол подвинь; я скоро лягу;
Прости».

Гусар в отставке

И вот она одна.
Все тихо. Светит ей луна.
Облокотясь, Татьяна пишет,
И все Евгений на уме,
И в необдуманном письме
Любовь невинной девы дышит.
Письмо готово, сложено,
Татьяна, для кого ж оно?

XXII

Онегин

Я знал красавиц недоступных,
Холодных, чистых, как зима,
Неумолимых, неподкупных,
Непостижимых для ума;
Дивился я их спеси модной,
Их добродетели природной,
И, признаюсь, от них бежал,
И, мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.
Внушать любовь для них беда,
Пугать людей для них отрада.

XXIV

Гусар в отставке

За что ж виновнее Татьяна?
За то ль, что в милой простоте
Она не ведает обмана
И верит избранной мечте?
За то ль, что любит без искусства,
Послушная влеченью чувства,
Что так доверчива она,
Что от небес одарена
Воображением мятежным,

Умом и волею живой,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным?
Ужели не простите ей
Вы легкомыслия страстей?

XXVI

Онегин

Еще предвижу затрудненья:
Родной земли спасая честь,
Я должен буду, без сомненья,
Письмо Татьяны перевести.
Она по-русски плохо знала,
Журналов наших не читала
И выражалась с трудом
На языке своем родном,
Итак, писала по-французски...
Что делать! повторяю вновь:
Доныне дамская любовь
Не изъяснялась по-русски,
Доныне гордый наш язык
К почтовой прозе не привык.

XXXI

Онегин

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу,
Читаю с тайною тоскою
И начитаться не могу.
Кто ей внушал и эту нежность,
И слов любезную небрежность?
Кто ей внушал умильный вздор,
Безумный сердца разговор,
И увлекательный и вредный?
Я не могу понять. Но вот
Неполный, слабый перевод...

«Я пишу вам — и этим всё сказано. Вы вольны презирать меня теперь. Доля моя несчастна, но если вам хоть немного жаль меня — вы меня не оставите». Таня.

ПИСЬМО ТАТЬЯНЫ К ОНЕГИНУ

Татьяна

Я к вам пишу — чего же боле?
Что я могу еще сказать?
Теперь, я знаю, в вашей воле
Меня презреньем наказать.
Но вы, к моей несчастной доле
Хоть каплю жалости храня,
Вы не оставите меня.
Сначала я молчать хотела;
Поверьте: моего стыда
Вы не узнали б никогда,
Когда б надежду я имела
Хоть редко, хоть в неделю раз
В деревне нашей видеть вас,
Чтоб только слышать ваши речи,
Вам слово молвить, и потом
Все думать, думать об одном
И день и ночь до новой встречи.
Но, говорят, вы нелюдим;
В глуши, в деревне все вам скучно,
А мы... ничем мы не блестим,
Хоть вам и рады простодушно.

Зачем вы посетили нас?
В глуши забытого селенья
Я никогда не знала б вас,
Не знала б горького мученья.
Души неопытной волненья
Смирив со временем (как знать?),
По сердцу я нашла бы друга,
Была бы верная супруга
И добродетельная мать.

Другой!.. Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я!
То в вышнем суждено совете...
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан богом,
До гроба ты хранитель мой...

Ты в сновиденьях мне являлся
 Незримый, ты мне был уж мил,
 Твой чудный взгляд меня томил,
 В душе твой голос раздавался
 Давно... нет, это был не сон!
 Ты чуть вошел, я вмиг узнала,
 Вся обомлела, запылала
 И в мыслях молвила: вот он!
 Не правда ль? я тебя слыхала:
 Ты говорил со мной в тиши,
 Когда я бедным помогала
 Или молитвой улаждала
 Тоску волнуемой души?
 И в это самое мгновенье
 Не ты ли, милое виденье,
 В прозрачной темноте мелькнул,
 Приникнул тихо к изголовью?
 Не ты ль, с отрадой и любовью,
 Слова надежды мне шепнул?
 Кто ты, мой ангел ли хранитель,
 Или коварный искуситель:
 Мои сомненья разреши.
 Быть может, это все пустое,
 Обман неопытной души!
 И суждено совсем иное...
 Но так и быть! Судьбу мою
 Отныне я тебе вручаю,
 Перед тобою слезы лью,
 Твоей защиты умоляю...
 Вообрази: я здесь одна,
 Никто меня не понимает,
 Рассудок мой изнемогает,
 И молча гибнуть я должна.
 Я жду тебя: единым взором
 Надежды сердца оживи
 Иль сон тяжелый перерви,
 Увы, заслуженным укором!

Кончаю! Страшно перечесть...
 Стыдом и страхом замираю...
 Но мне порукой ваша честь,
 И смело ей себя вверяю...

XXXIII

Няня

«Пора, дитя мое, вставай:
Да ты, красавица, готова!
О пташка ранняя моя!
Вечор уж как боялась я!
Да, слава богу, ты здорова!
Тоски ночной и следу нет,
Лицо твое как маков цвет».

XXXIV

Татьяна

— Ах! няня, сделай одолжение.

Няня

— «Изволь, родная, прикажи».

Татьяна

— Не думай... право... подозренье...
Но видишь... ах! не откажи.—

Няня

«Мой друг, вот бог тебе порука».

Татьяна

— Итак, пошли тихонько внука
С запиской этой к О... к тому...
К соседу... да велеть ему,
Чтоб он не говорил ни слова,
Чтоб он не называл меня...—

Няня

«Кому же, милая моя?
Я нынче стала бестолкова.
Кругом соседей много есть;
Куда мне их и перечеть».

XXXV

Татьяна

— Как недогадлива ты, няня!

Няня

— «Сердечный друг, уж я стара,
Стара; тупеет разум, Таня;
А то, бывало, я востра,
Бывало, слово барской воли...»

Татьяна

— Ах, няня, няня! до того ли?
Что нужды мне в твоём уме?
Ты видишь, дело о письме
К Онегину.

Няня

— «Ну, дело, дело.
Не гневайся, душа моя,
Ты знаешь, непонятна я...
Да что ж ты снова побледнела?»

Татьяна

— Так, няня, право ничего.
Пошли же внука своего.

XXXVI

Гусар в отставке

Но день протек, и нет ответа.
Другой настал: все нет как нет.
Бледна, как тень, с утра одета,
Татьяна ждет: когда ж ответ?

XXXVII

Гусар в отставке

Смеркалось; на столе, блистая,
Шипел вечерний самовар,
Китайский чайник нагревая;
Под ним клубился легкий пар.
Разлитый Ольгиной рукою,
По чашкам темною струею
Уже душистый чай бежал,
И сливки мальчик подавал;
Татьяна пред окном стояла,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель О да Е.

XXXVIII

Гусар в отставке

И между тем душа в ней ныла,
И слез был полон томный взор.
Вдруг топот!.. кровь ее застыла.
Вот ближе! скачут... и на двор
Евгений! «Ах!».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

VII

Онегин

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей
И тем ее вернее губим
Средь обольстительных сетей.

IX

Онегин

Так точно думал мой Евгений.
Он в первой юности своей
Был жертвой бурных заблуждений
И необузданных страстей.

X

Онегин

В красавиц он уж не влюблялся,
А волочился как-нибудь;
Откажут — мигом утешался;
Изменят — рад был отдохнуть.
Он их искал без упоенья,
А оставлял без сожаленья,
Чуть помня их любовь и злость.

XII

Молодой Онегин

«Вы ко мне писали,
Не отпирайтесь. Я прочел
Души доверчивой признанья,
Любви невинной излиянья;

Мне ваша искренность мила;
 Она в волненье привела
 Давно умолкнувшие чувства;
 Но вас хвалить я не хочу;
 Я за нее вам отплачу
 Признаньем также без искусства;
 Примите исповедь мою:
 Себя на суд вам отдаю.

XIII

Молодой Онегин

Когда бы жизнь домашним кругом
 Я ограничить захотел;
 Когда б мне быть отцом, супругом
 Приятный жребий повелел;
 Когда б семейственной картиной
 Пленился я хоть миг единый, —
 То, верно б, кроме вас одной
 Невесты не искал иной.
 Скажу без блесков мадригальных:
 Нашед мой прежний идеал,
 Я, верно б, вас одну избрал
 В подруги дней моих печальных,
 Всего прекрасного в залог,
 И был бы счастлив... сколько мог!

XIV

Онегин

Но я не создан для блаженства;
 Ему чужда душа моя;
 Напрасны ваши совершенства:
 Их вовсе недостоин я.
 Поверьте (совесть в том порукой),
 Супружество нам будет мукой.
 Я, сколько ни любил бы вас,
 Привыкнув, разлюблю тотчас;
 Начнете плакать: ваши слезы
 Не тронут сердца моего,
 А будут лишь бесить его.
 Судите ж вы, какие розы
 Нам заготовит Гименей
 И, может быть, на много дней.

XV

Онегин

Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днем и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!
Таков я. И того ль искали
Вы чистой, пламенной душой,
Когда с такою простотой,
С таким умом ко мне писали?
Ужели жребий вам такой
Назначен строгою судьбой?

XVI

Онегин

Мечтам и годам нет возврата;
Не обновлю души моей...
Я вас люблю любовью брата
И, может быть, еще нежней.
Послушайте ж меня без гнева:
Сменит не раз младая дева
Мечтами легкие мечты;
Так деревцо свои листы
Меняет с каждою весною.
Так, видно, небом суждено.
Полюбите вы снова: но...
Учитесь властвовать собою;
Не всякий вас, как я, поймет;
К беде неопытность ведет».

Молодой Онегин

«Учитесь властвовать собою;
Не всякий вас, как я, поймет;
К беде неопытность ведет».

XXII

Онегин

Кого ж любить? Кому же верить?
Кто не изменит нам один?
Кто все дела, все речи мерит
Услужливо на наш аршин?
Кто клеветы про нас не сеет?
Кто нас заботливо лелеет?
Кому порок наш не беда?
Кто не наскучит никогда?
Призрака суетный искатель,
Трудов напрасно не губя,
Любите самого себя!

Антракт

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

XL

Ленский

Уж небо осенью дышало,
Уж реже солнышко блистало,
Короче становился день,
Лесов таинственная сень
С печальным шумом обнажалась,
Ложился на поля туман,
Гусей крикливых караван
Тянулся к югу: приближалась
Довольно скучная пора;
Стоял ноябрь уж у двора.

XLIII

Гусар в отставке

В глуши что делать в эту пору?
Гулять? Деревня той порой
Невольно докучает взору
Однообразной наготой.
Скакать верхом в степи суровой?
Но конь, притупленной подковой
Неверный зацепляя лед,

Того и жди, что упадет.
Сиди под кровлею пустынной,
Читай: вот Прадт, вот W. Scott.
Не хочешь?– поверяй расход,
Сердись иль пей, и вечер длинный
Кой-как пройдет, и завтра тож,
И славно зиму проведешь.

XLVIII

Онегин

«Ну, что соседки? Что Татьяна?
Что Ольга резвая твоя?»

Ленский

— Налей еще мне полстакана...
Довольно, милый... Вся семья
Здорова; кланяться велели.
Ах, милый, как похорошели
У Ольги плечи, что за грудь!
Что за душа!.. Когда-нибудь
Заедем к ним; ты их обяжешь;
А то, мой друг, суди ты сам:
Два раза заглянул, а там
Уж к ним и носу не покажешь.
Да вот... какой же я болван!
Ты к ним на той неделе зван.

XLIX

Онегин

«Я?»

Ленский

— Да, Татьяны именины
В субботу. Оленька и мать
Велели звать, и нет причины
Тебе на зов не приезжать.

Онегин

— «Но куча будет там народу
И всякого такого сброду...»

Ленский

— И, никого, уверен я!
Кто будет там? своя семья.
Поедем, сделай одолженье!
Ну?

Гусар в отставке

Что ж?

Онегин

— «Согласен».

Ленский

— Как ты мил!

ГЛАВА ПЯТАЯ

I

Гусар в отставке

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе
На третье в ночь. Проснувшись рано,
В окно увидела Татьяна
Поутру побелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром.
Все ярко, все бело кругом.

IV

Гусар в отставке

Татьяна (русская душою,
Сама не зная почему)
С ее холодною красою
Любила русскую зиму,
На солнце иней в день морозный,
И сани, и зарю поздней
Сиянье розовых снегов,
И мглу крещенских вечеров.

XI

И снится чудный сон Татьяне.
Ей снится, будто бы она

Идет по снеговой поляне,
Печальной мглой окружена;
В сугробах снежных перед нею
Шумит, клубит волной своею
Кипучий, темный и седой
Поток, не скованный зимой;
Две жердочки, склеены льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток,
Положены через поток;
И пред шумящею пучиной,
Недоумения полна,
Остановилась она.

ХII

Как на досадную разлуку,
Татьяна ропщет на ручей;
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей;
Но вдруг сугроб зашевелился.
И кто ж из-под него явился?
Большой, взъерошенный медведь;
Татьяна ах! а он реветь,
И лапу с острыми когтями
Ей протянул; она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась
И боязливymi шагами
Перебралась через ручей;
Пошла- и что ж? медведь за ней!

ХIII

Она, взглянуть назад не смея,
Поспешный ускорят шаг;
Но от косматого лакея
Не может убежать никак;
Кряхтя, валит медведь несносный;

ХIV

Татьяна в лес; медведь за нею;
Снег рыхлый по колено ей;
То длинный сук ее за шею
Зацепит вдруг, то из ушей

ПРИЛОЖЕНИЯ

Златые серьги вырвет силой;
То в хрупком снеге с ножки милой
Увязнет мокрый башмачок;
То выронит она платок;
Поднять ей некогда; боится,
Медведя слышит за собой,
И даже трепетной рукой
Одежды край поднять стыдится;
Она бежит, он все вослед,
И сил уже бежать ей нет.

XV

Упала в снег; медведь проворно
Ее хватает и несет;
Она бесчувственно-покорна,
Не шевельнется, недохнет;
Он мчит ее лесной дорогой;
Вдруг меж дерев шалаш убогой;
Кругом все глушь; отсюда он
Пустынным снегом занесен,
И ярко светится окошко,
И в шалаше и крик и шум;
Медведь промолвил: «Здесь мой кум:
Погрейся у него немножко!»
И в сени прямо он идет
И на порог ее кладет.

XVI

Ю. К. Борисова

Опомнилась, глядит Татьяна:
Медведя нет; она в сенях;
За дверью крик и звон стакана,
Как на больших похоронах;
Не видя тут ни капли толку,
Глядит она тихонько в щелку,
И что же видит?.. за столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,

Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

XVII

Но что подумала Татьяна,
Когда узнала меж гостей
Того, кто мил и страшен ей,
Онегин за столом сидит
И в дверь украдкой глядит.

XVIII

Он знак подаст- и все хлопочут;
Он пьет- все пьют и все кричат;
Он засмеется- все хохочут;
Нахмурит брови- все молчат;
Он там хозяин, это ясно:
И Тане уж не так ужасно,
И, любопытная, теперь
Немного растворила дверь...
Вдруг ветер дунул, загашая
Огонь светильников ночных;
Смутилась шайка домовых;
Онегин, взорами сверкая,
Из-за стола, гремя, встает;
Все встали: он к дверям идет.

XIX

И страшно ей; и торопливо
Татьяна силится бежать:
Нельзя никак; нетерпеливо
Метаясь, хочет закричать:
Не может; дверь толкнул Евгений:
И взорам адских привидений
Явилась дева; ярый смех
Раздался дико; очи всех,
Копыта, хоботы кривые,
Хвосты хохлатые, клыки,
Усы, кровавы языки,
Рога и пальцы костяные,
Все указывает на нее,
И все кричат: мое! мое!

ПРИЛОЖЕНИЯ

XX

Мое!– сказал Евгений грозно,
И шайка вся сокрылась вдруг;
Осталась во тьме морозной
Младая дева с ним сам-друг;
Онегин тихо увлекает
Татьяну в угол и слагает
Ее на шаткую скамью
И клонит голову свою
К ней на плечо; вдруг Ольга входит,
За нею Ленский; свет блеснул;
Онегин руку замахнул,
И дико он очами бродит,
И незваных гостей бранит;
Татьяна чуть жива лежит.

XXI

Спор громче, громче; вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский; страшно тени
Сгустились; нестерпимый крик
Раздался... хижина шатнулась...
И Таня в ужасе проснулась...

Ольга

«Кого ты видела во сне?»

XXV

Ольга

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин.
С утра дом Лариных гостями
Весь полон; целыми семьями
Соседи съехались в возках,
В кибитках, в бричках и в санях.
В передней толкотня, тревога;
В гостиной встреча новых лиц...

СЦЕНА «ИМЕНИНЫ ТАТЬЯНЫ»

<...>

Ольга

Зачем вечер так рано скрылись?
Что с вами?

ГЛАВА ШЕСТАЯ

X

Онегин

В разборе строгом,
На тайный суд себя призвав,
Он обвинял себя во многом:
Во-первых, он уж был неправ,
Что над любовью робкой, нежной
Так подшутил вечер небрежно.

XI

Онегин

Он мог бы чувства обнаружить,
А не щетиниться, как зверь;
Он должен был обезоружить
Младое сердце. «Но теперь
Уж поздно; время улетело...

XLV

Судьба

... Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его.

XXI

Молодой Ленский

Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой мгле таится он.
Нет нужды; прав судьбы закон.
Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо: бдения и сна
Приходит час определенный;

Благословен и день забот,
Благословен и тьмы приход!

XXII

Молодой Ленский

Блеснет завтра луч денницы
И заиграет яркий день;
А я, быть может, я гробницы
Сойду в таинственную сень,
И память юного поэта
Поглотит медленная Лета,
Забудет мир меня; но ты
Придешь ли, дева красоты,
Слезу пролить над ранней урной
И думать: он меня любил,
Он мне единой посвятил
Рассвет печальный жизни бурной!..
Сердечный друг, желанный друг,
Приди, приди: я твой супруг!

XXX

Зарецкий

Теперь сходитесь!

XXXVII

Ленский

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.

XXXVIII. XXXIX

Гусар в отставке

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

XL

Ольга

Есть место: влево от селенья,
Где жил питомец вдохновенья,
Две сосны корнями срослись;
Под ними струйки извились
Ручья соседственной долины.
Там пахарь любит отдыхать,
И жницы в волны погружать
Приходят звонкие кувшины;
Там у ручья в тени густой
Поставлен памятник простой.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

VIII. IX. X

Гусар в отставке

Увы! невеста молодая
Своей печали неверна.
Другой увлек ее вниманье,
Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан умел ее пленить,
Улан любим ее душою...

ПРИЛОЖЕНИЯ

XI

Ольга

Мой бедный Ленский! за могилой
В пределах вечности глухой
Смутился ли, певец унылый,
Измены вестью роковой,
Или над Летой усыпленный
Поэт, бесчувствием блаженный,
Уж не смущается ничем,
И мир ему закрыт и нем?..
Так! равнодушное забвенье
За гробом ожидает нас.

XIII

Онегин

Им овладело беспокойство,
Охота к перемене мест
(Весьма мучительное свойство,
Немногих добровольный крест).
Оставил он свое селенье,
Лесов и нив уединенье,
Где окровавленная тень
Ему являлась каждый день,
И начал странствия без цели,
Доступный чувству одному;
И путешествия ему,
Как все на свете, надоели...

XVII

Ключница

«А вот камин;
Здесь барин сиживал один.

XVIII

Ключница

Здесь с ним обедывал зимою
Покойный Ленский, наш сосед.
Сюда пожалуйста, за мною.
Вот это барский кабинет;
Здесь почивал он, кофей кушал,
Приказчика доклады слушал

И книжку поутру читал...
И старый барин здесь живал;
Со мной, бывало, в воскресенье,
Здесь под окном, надев очки,
Играть изволил в дурачки.
Дай бог душе его спасенье,
А косточкам его покой
В могиле, в мать-земле сырой!»

XXV

Ларина

— Как быть? Татьяна не дитя, —
Ведь Оленька ее моложе.
Пристроить девушку, ей-ей,
Пора; а что мне делать с ней?
Всем наотрез одно и то же:
Нейду. И все грустит она,
Да бродит по лесам одна.

XXVI

Няня

«Что ж, матушка? за чем же стало?
В Москву, на ярманку невест!
Там, слышно, много праздных мест».

XXVIII

Татьяна

«Простите, милые долины,
И вы, знакомых гор вершины,
И вы, знакомые леса;
Прости, небесная краса,
Прости, веселая природа;
Меняю милый, тихий свет
На шум блистательных сует...
Прости ж и ты, моя свобода!
Куда, зачем стремлюся я?
Что мне сулит судьба моя?»

XXXIII

Гусар в отставке

Когда благому просвещенью
Отдвинем более границ,
Со временем (по расчисленью
Философических таблиц,
Лет чрез пятьсот) дороги, верно,
У нас изменятся безмерно:
Шоссе Россию здесь и тут,
Соединив, пересекут.
Мосты чугунные чрез воды
Шагнут широкою дугой,
Раздвинем горы, под водой
Пророем дерзостные своды,
И заведет крещеный мир
На каждой станции трактир.

XXXIV

Гусар в отставке

Теперь у нас дороги плохи,
Мосты забытые гниют,
На станциях клопы да блохи
Заснуть минуты не дают;
Трактиров нет.
Зато зимы порой холодной
Езда приятна и легка.
Как стих без мысли в песне модной
Дорога зимняя гладка.

XXXV

Гусар в отставке

К несчастью, Ларина тащилась,
Боясь прогонов дорогих,
Не на почтовых, на своих,
И наша дева насладилась
Дорожной скукою вполне:
Семь суток ехали оне.

XXXVI

Гусар в отставке

Но вот уж близко. Перед ними
Уж белокаменной Москвы
Как жар, крестами золотыми
Горят старинные главы.
Ах, братцы! как я был доволен,
Когда церковью и колоколен,
Садов, чертогов полукруг
Открылся предо мною вдруг!
Как часто в горестной разлуке,
В моей блуждающей судьбе,
Москва, я думал о тебе!
Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

XLI

Ларина

— Княжна, mon ange! —

Московская кузина

«Pachette!»

Ларина

— Алина!

Московская кузина

«Кто б мог подумать? Как давно!
Надолго ль? Милая! Кузина!
Садись — как это мудрено!
Ей-богу, сцена из романа...»

Ларина

— А это дочь моя, Татьяна.

Московская кузина

— «Ах, Таня! подойди ко мне—
Как будто брежу я во сне...»

XLIV

Московская кузина

«Как Таня выросла! Давно ль
Я, кажется, тебя крестила?»

Кузина

А я так на руки брала!

Ларина

А я так за уши драла!

Московская кузина

А я так пряником кормила!»

«Кузина, помнишь Грандисона?»

Ларина

— Как, Грандисон?.. а, Грандисон!

Да, помню, помню. Где же он?

Московская кузина

— «В Москве, живет у Симеона;

Меня в сочельник навестил;

Недавно сына он женил.

ХЛП

Московская кузина

А тот... но после всё расскажем,

Не правда ль? Всей ее родне

Мы Таню завтра же покажем.

Жаль, развезжать нет мочи мне:

Едва, едва таскаю ноги.

Но вы замучены с дороги;

Пойдемте вместе отдохнуть...

Ох, силы нет... устала грудь...

Мне тяжела теперь и радость,

Не только грусть... душа моя,

Уж никуда не годна я...

Под старость жизнь такая гадость...»

Максакова

(стихотворение «Поэт и толпа»)

Поэт по лире вдохновенной

Рукой рассеянной бряцал.

Он пел — а хладный и надменный

Кругом народ непосвященный

Ему бессмысленно внимал

И толковала чернь тупая:

«Зачем так звучно он поёт?

Напрасно ухо поражая

К какой он цели нас ведёт?

О чём бренчит? Чему нас учит?

Зачем сердца волнует, мучит,

Как своенравный чародей?

Как ветер песнь его свободна,

Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»

XLV

Гусар в отставке

Так, полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.
Но так и быть: простимся дружно,
О юность лёгкая моя!
Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары;
Благодарю тебя. Тобою,
Среди тревог и в тишине,
Я наслаждался... и вполне;
Довольно! С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь
От жизни прошлой отдохнуть.

Максакова

(стихотворение «Поэт и толпа»)

Молчи, бессмысленный народ,
Поденщик, раб нужды, забот!
Несносен мне твой ропот дерзкий,
Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы всё — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь.
Не для житейского волненья
Не для корысти, не для битв
Мы рождены для вдохновенья
Для звуков сладких и молитв!

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

XVII

Князь

— Давно ж ты не был в свете.

Постой, тебя представлю я.

Онегин

— «Да кто ж она?»

Князь

— Жена моя.

XVIII

Онегин

— «Так ты женат! Не знал я ране!
Давно ли?»

Князь

— Около двух лет.

Онегин

«На ком?»

Князь

На Лариной.

Онегин

— «Татьяне!»

Князь

— Ты ей знаком?

Онегин

— «Я им сосед».

Князь

— О, так пойдем же.—

II (1 глава)

Князь

Онегин, добрый мой приятель.

XXIX (8 глава)

Князь

Любви все возрасты покорны:
Но юным девственным сердцам
Ее порывы благотворны,
Как бури вешние полям:
В дожде страстей они свежеют,
И обновляются, и зреют —
И жизнь могущая дает
И пышный цвет и сладкий плод.
Но возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,

Печален страсти мертвой след:
Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг.

III (5 глава)

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Всё это низкая природа;
Изящного не много тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег;
Он вас пленит, я в том уверен,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в санях;
Но я бороться не намерен
Ни с ним покамест, ни с тобой,
Певец финляндки молодой!

XXVII (8 глава)

Что вам дано, то не влечет;
Вас непрестанно змий зовет
К себе, к таинственному древу;
Запретный плод вам подавай,
А без того вам рай не рай.

XX (8 глава)

Онегин

Ужель та самая Татьяна...
Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где всё наруже, всё на воле,
Та девочка... иль это сон?..
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела?

ПИСЬМО ОНЕГИНА К ТАТЬЯНЕ

Онегин

Предвижу все: вас оскорбит
 Печальной тайны объясненье.
 Какое горькое презренье
 Ваш гордый взгляд изобразит!
 Чего хочу? с какою целью
 Открою душу вам свою?
 Какому злобному веселью,
 Быть может, повод подаю!
 Случайно вас когда-то встрета,
 В вас искру нежности заметя,
 Я ей поверить не посмел:
 Привычке милой не дал ходу;
 Свою посылую свободу
 Я потерять не захотел.
 Еще одно нас разлучило...
 Несчастной жертвой Ленский пал...
 Ото всего, что сердцу мило,
 Тогда я сердце оторвал;
 Чужой для всех, ничем не связан,
 Я думал: вольность и покой
 Замена счастью. Боже мой!
 Как я ошибся, как наказан.
 Нет, поминутно видеть вас,
 Повсюду следовать за вами,
 Улыбку уст, движенье глаз
 Ловить влюбленными глазами,
 Внимать вам долго, понимать
 Душой все ваше совершенство,
 Пред вами в муках замирать,
 Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!
 И я лишен того: для вас
 Тащусь повсюду наудачу;
 Мне дорог день, мне дорог час:
 А я в напрасной скуке трачу
 Судьбой отсчитанные дни.
 И так уж тягостны они.
 Я знаю: век уж мой измерен;
 Но чтоб продлилась жизнь моя,
 Я утром должен быть уверен,
 Что с вами днем увижусь я...

Боюсь: в мольбе моей смиренной
Увидит ваш суровый взор
Затеи хитрости презренной —
И слышу гневный ваш укор.
Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать — и разумом всечасно
Смирать волнение в крови;
Желать обнять у вас колени
И, зарыдав, у ваших ног
Излить мольбы, признанья, пени,
Все, все, что выразить бы мог,
А между тем притворным хладом
Вооружать и речь и взор,
Вести спокойный разговор,
Глядеть на вас веселым взглядом!..
Но так и быть: я сам себе
Противиться не в силах боле;
Все решено: я в вашей воле
И предаюсь моей судьбе.

XLII

Татьяна

«Довольно; встаньте. Я должна
Вам объясниться откровенно.
Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.

XLIII

Татьяна

Онегин, я тогда моложе,
Я лучше, кажется, была,
И я любила вас; и что же?
Что в сердце вашем я нашла?
Какой ответ? одну суровость.
Не правда ль? Вам была не новость
Смиренной девочки любовь?
И нынче — боже! — стынет кровь,
Как только вспомню взгляд холодный

И эту проповедь... Но вас
Я не виню: в тот страшный час
Вы поступили благородно,
Вы были правы предо мной:
Я благодарна всей душой...

XLIV

Татьяна

Тогда — не правда ли? — в пустыне,
Вдали от суетной молвы,
Я вам не нравилась... Что ж ныне
Меня преследуете вы?
Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна,
Что муж в сраженьях изувечен,
Что нас за то ласкает двор?
Не потому ль, что мой позор
Теперь бы всеми был замечен,
И мог бы в обществе принести
Вам соблазнительную честь?

XLV

Татьяна

Я плачу... если вашей Тани
Вы не забыли до сих пор,
То знайте: колкость вашей брани,
Холодный, строгий разговор,
Когда б в моей лишь было власти,
Я предпочла б обидной страсти
И этим письмам и слезам.
К моим младенческим мечтам
Тогда имели вы хоть жалость,
Хоть уважение к летам...
А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? какая малость!
Как с вашим сердцем и умом
Быть чувства мелкого рабом?

XLVI

Татьяна

А мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера,
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

XLVII

Татьяна

А счастье было так возможно,
Так близко!.. Но судьба моя
Уж решена. Неосторожно,
Быть может, поступила я:
Меня с слезами заклинаний
Молила мать; для бедной Тани
Все были жребии равны...
Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна»

Список иллюстраций

Иллюстрации указаны по номерам страниц книги

- Контртитул: Р. Туминас на репетиции «Дяди Вани» на сцене Театра им. Вахтангова. *Фото А. Торгушиниковой*
- Шмуцтитул (С. 425): Р. Туминас на репетиции «Евгения Онегина». *Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова.*
- «Играем... Шиллера!»**
- С. 16. Мария Стюарт (Ч. Хаматова). *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 21. Р. Туминас в Театре «Современник», 2000 г. *Фото из архива Московского театра «Современник».*
- С. 24. Сцена из спектакля. *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 25. Слева направо: Вильям Девисон (К. Мажаров), Елизавета (М. Неелова), Граф Лестер (С. Юшкевич), Бастард двора (Е. Павлов). *Фото С. Петрова.*
- С. 30. Репетиция спектакля: М. Неелова и Р. Туминас. *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 31. Репетиция спектакля: Р. Туминас. *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 34. Сцена из спектакля. *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 35. На переднем плане: слева Граф Обепин, посол Франции (Г. Богадист) справа Елизавета (М. Неелова). *Фото С. Петрова.*
- С. 38. Мария Стюарт (Ч. Хаматова). *Фото С. Пятакова.*
- С. 43. Репетиция спектакля: Р. Туминас в зрительном зале «Современника». *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 47. Елизавета (М. Неелова). *Фото С. Пятакова.*
- С. 48. Репетиция спектакля: Р. Туминас с артистами Театра «Современник» (справа Е. Яковлева). *Фото из архива Московского театра «Современник».*
- С. 49. Слева направо: Маргарита Керл, камеристка Марии (М. Селянская), Мария Стюарт (Е. Яковлева), Анна Кеннеди, кормилица Марии (Л. Крылова). *Фото Н. Мещерякова.*
- С. 51. Мария Стюарт (Е. Яковлева). *Фото из архива Московского театра «Современник».*
- С. 54. Мария Стюарт (Ч. Хаматова). *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 55. Репетиция спектакля. *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 56. На переднем плане Елизавета (М. Неелова), позади Барон Берли (А. Хакун). *Фото С. Петрова.*
- «Ревизор»**
- Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова.*
- С. 61. Городничий (С. Маковецкий).
- С. 65. Наверху Хлестаков (О. Макаров), внизу Мишка, трактирный слуга (А. Пушкин).
- С. 66. Сцена из спектакля.
- С. 69. Сцена из спектакля.
- С. 72. Хлестаков (О. Макаров).
- С. 73. Сцена из спектакля.
- С. 76. На переднем плане, слева направо: Хлестаков (О. Макаров), Городничий (С. Маковецкий), Анна Андреевна (Л. Максакова); позади Марья Антоновна (М. Шастина).
- С. 77. Хлестаков (О. Макаров), Марья Антоновна (М. Шастина).
- С. 82. Слева направо: Земляника (Д. Ульянов), Почтмейстер (С. Епишев), Ляпкин-Тяпкин (Ф. Григорян), Хлопов (А. Зарецкий), Добчинский (О. Лопухов).
- С. 86. Городничий (С. Маковецкий).
- С. 87. Слева направо: Анна Андреевна (Л. Максакова), Городничий (С. Маковецкий), Марья Антоновна (М. Шастина).
- С. 88. Слева Марья Антоновна (М. Шастина) и Анна Андреевна (Л. Максакова).
- С. 91. Марья Антоновна (М. Шастина), на stole Хлестаков (О. Макаров), Городничий (С. Маковецкий).
- С. 93. Слева Хлестаков (О. Макаров), справа Городничий (С. Маковецкий).
- С. 94. Марья Антоновна (М. Шастина).
- С. 95. В центре Авдотья (О. Гаврилюк), слева и справа Горожанки (слева И. Алабина, справа Л. Корнева).
- С. 97. Городничий (С. Маковецкий).
- «Горе от ума»**
- С. 98. Сцена из спектакля. *Фото из архива Московского театра «Современник».*
- С. 103. Сцена из спектакля. *Фото из архива Московского театра «Современник».*
- С. 109. Слева Лиза (Д. Белоусова), справа Петрушка (Е. Павлов). *Фото Н. Мещерякова.*
- С. 112. Фамусов (С. Гармаш). *Фото В. Луповского.*
- С. 113. На левой фотографии: Петрушка разглядывает записанный им под диктовку «календарь» Фамусова; на правой фотографии: в центре сидит Фамусов (С. Гармаш), слева от него София (Е. Плаксина). *Оба фото С. Петрова.*
- С. 114. Репетиция спектакля: С. Гармаш (слева) и Р. Туминас. *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 116. Слева направо: Петрушка (Е. Павлов), Скалозуб (А. Берда), Фамусов (С. Гармаш). *Фото Н. Мещерякова.*
- С. 117. Фамусов (С. Гармаш). *Фото С. Петрова.*
- С. 118. Сцена из спектакля. *Фото С. Петрова.*

- С. 120. На левой фотографии: Молчалин (В. Ветров); на правой фотографии, слева направо: София (Е. Плаксина), Лиза (Д. Белоусова), Молчалин (В. Ветров). *Фото С. Петрова.*
- С. 121. Чацкий (И. Стебунов). *Фото Н. Мещерякова.*
- С. 124. На левой фотографии: София (М. Александрова), Чацкий (И. Стебунов). *Фото из архива Московского театра «Современник».*
На правой фотографии: София (Е. Плаксина), Чацкий (И. Стебунов). *Фото С. Петрова.*
- С. 125. Сцена из спектакля. *Фото С. Петрова.*
- С. 126. Репетиция спектакля. *Фото Е. Сидякиной.*
- С. 127. Слева Чацкий (И. Стебунов), права Фамусов (С. Гармаш). *Фото М. Гутермана.*
- С. 128. Сцена из спектакля: «Черная шаль». *Фото С. Петрова.*
- С. 129. На левой фотографии: Наталья Дмитриевна Горич (Я. Романова); на правой фотографии Г-н N (К. Мажаров). *Оба фото С. Петрова.*
- С. 132. Слева направо: Чацкий (И. Стебунов), София (М. Александрова), Фамусов (С. Гармаш). *Фото из архива Московского театра «Современник».*
- «Троил и Крессида»**
Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова.
- С. 134. Ахейские вожди. Трое стоят, слева направо: Улисс (О. Макаров), Нестор (Е. Федоров), Диомед (А. Рыщенков); лежит Агамемнон (А. Меньшиков); над Агамемноном склонился Менелай (А. Зарецкий).
- С. 142. Пандар (Вл. Симонов).
- С. 143. Сцена из спектакля. На переднем плане: слева Ахилл (В. Добронравов), справа Гектор (А. Иванов); чуть позади слева Патрокл (С. Епишев); на заднем плане стоит на таране, чуть правее Патрокла, Аякс (Е. Косырев).
- С. 146. Слева Крессида (Е. Крегжде); справа Улисс (О. Макаров).
- С. 147. Репетиция спектакля: Р. Бичевин (слева) и Р. Туминас.
- С. 151. На столе: сидит Троил (Л. Бичевин), стоит Эней (В. Бельдиян); справа от стола Антенор (Д. Кузнецов); под столом Александр, слуга Крессиды (В. Ушаков).
- С. 155. Слева Парис (О. Лопухов), в центре Елена (М. Аронова), справа Пандар (Вл. Симонов).
- С. 158. На столе стоят, слева направо: Парис (О. Лопухов), Троил (Л. Бичевин), Эней (В. Бельдиян); полулежит Крессида (Е. Крегжде); слева от стола стоит Пандар (Вл. Симонов).
- С. 159. Троил (Л. Бичевин).
- С. 162. На левой фотографии: слева Патрокл (С. Епишев), справа Ахилл (В. Добронравов); на центральной фотографии: стоит Нестор (Е. Федоров), сидит Агамемнон (А. Меньшиков); на правой фотографии: Аякс (Е. Косырев).
- С. 163. Крессида (Е. Крегжде).
- С. 166. Обе фотографии: репетиция спектакля; на левой фотографии, слева направо: Е. Федоров, А. Меньшиков, А. Зарецкий, Р. Туминас, А. Рыщенков; на правой фотографии, на переднем плане, слева направо: Е. Крегжде, Р. Туминас, Л. Бичевин.
- С. 169. Троил (Л. Бичевин) и Крессида (Е. Крегжде).
- С. 170. Сцена из спектакля: водружение тарана.
- «Последние луны»**
Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова.
- С. 175. Мать (И. Купченко), Сын (С. Юшкевич).
- С. 179. Призрак жены (Е. Сотникова), Он (В. Лановой).
- С. 180. Он (В. Лановой).
- С. 184. Мать (И. Купченко).
- С. 185. Он (В. Лановой).
- С. 187. Репетиция спектакля; слева направо: И. Купченко, С. Юшкевич, Р. Туминас.
- С. 190. Он (В. Лановой).
- С. 191. На левой фотографии: слева Он (В. Лановой), справа Сын (А. Завьялов); на правой фотографии: слева Призрак жены (Е. Сотникова), справа Он (В. Лановой).
- С. 194. Репетиция спектакля: Р. Туминас.
- С. 195. Сцена из спектакля: финал.
- «Дядя Ваня»**
Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова, на стр. 201, 208, 209, 230, 236 фото А. Торгушиниковой.
- С. 197. Войницкий (С. Маковецкий).
- С. 201. Репетиция спектакля; в центре А. Яцовский (слева), Р. Туминас (справа).
- С. 202. Слева направо: Войницкая (Л. Максакова), Соня (М. Бердинских), Серебряков (Вл. Симонов), Телегин (Ю. Красков), Марина (И. Алабина), Войницкий (С. Маковецкий), Астров (А. Иванов).
- С. 204. Репетиция спектакля: декорации.
- С. 208. Репетиция спектакля: на краю сцены сидят А. Иванов (слева) и Е. Крегжде (справа), в зрительном зале Р. Туминас.
- С. 209. Репетиция спектакля: на переднем плане обернулись Р. Туминас (слева) и С. Маковецкий (справа).
- С. 213. Репетиция спектакля.
- С. 217. Войницкий (С. Маковецкий), Соня (М. Бердинских).
- С. 221. Астров (В. Вдовиченков), Соня (М. Бердинских).

ПРИЛОЖЕНИЯ

- С. 222. Войницкий (С. Маковецкий), Марина (Г. Коновалова).
- С. 224. Войницкий (С. Маковецкий).
- С. 225. Войницкая (Л. Максакова).
- С. 226. Слева направо: Елена Андреевна (А. Дубровская), Серебряков (Вл. Симонов), Войницкий (С. Маковецкий).
- С. 227. Сцена из спектакля.
- С. 230. Репетиция спектакля: Р. Туминас в центре.
- С. 231. Елена Андреевна (А. Дубровская).
- С. 235. Войницкий (С. Маковецкий), Соня (Е. Крегжде).
- С. 236. Артисты и режиссер на поклонах после спектакля (Р. Туминас второй справа вдали).

«Маскарад»

Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова.

- С. 238. Сцена из спектакля.
- С. 251. Сидит: Человек Зимы (В. Добронравов).
- С. 252. Сцена из спектакля.
- С. 254. Репетиция спектакля: Р. Туминас (справа) и артисты (подает руку М. Волкова).
- С. 256. На левой фотографии: Баронесса Штраль (Л. Вележева); на правой фотографии: Князь Звездич (Л. Бичевин).
- С. 257. Арбенин (Е. Князев), Нина (М. Волкова).
- С. 260. Сцена из спектакля.
- С. 261. На левой фотографии: Арбенин (Е. Князев); на правой фотографии: сцена из спектакля.
- С. 264. Репетиция спектакля: Р. Туминас.
- С. 265. Арбенин (Е. Князев), Нина (М. Волкова).
- С. 268. Репетиция спектакля: Р. Туминас.
- С. 269. На левой фотографии: сцена из спектакля, на переднем плане справа от пианино – Неизвестный (Ю. Шлыков); на правой фотографии: Человек Зимы (О. Лопухов).
- С. 273. Репетиция спектакля: слева Е. Князев, справа Р. Туминас.
- С. 276. Сцена из спектакля.
- С. 277. Сцена из спектакля.

«Ветер шумит в тополях»

Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова, на стр. 281, 293 фото А. Торгушниковой.

- С. 281. Фернан (М. Суханов).
- С. 291. Слева Рене (Вл. Симонов), в центре Фернан (М. Суханов), справа Густав (В. Вдовиченков).
- С. 293. Рене (Вл. Симонов).
- С. 294. Репетиция спектакля: ближе к левой стороне плиты А. Яцовскис.
- С. 295. На левой фотографии Густав (В. Вдовиченков), на центральной фотографии Рене (Вл. Симонов), на правой фотографии Фернан (М. Суханов).
- С. 296. Слева Рене (Вл. Симонов), в центре Фернан (М. Суханов), справа Густав (В. Вдовиченков).

- С. 299. Слева Рене (Вл. Симонов), в центре Фернан (М. Суханов), справа Густав (В. Вдовиченков).
- С. 302. Густав (В. Вдовиченков).
- С. 306. Репетиция спектакля; слева направо: Вл. Симонов, М. Суханов (на коленях за плитой), Р. Туминас (стоит), В. Вдовиченков.

«Пристань»

Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова, на стр. 308, 311 фото А. Торгушниковой.

- С. 308. Сцена из спектакля: эпизод «Пушкин» на основе композиции из поэзии А. С. Пушкина.
- С. 310. Репетиция спектакля, эпизод «Жизнь Галилея» по Б. Брехту; слева направо: В. Шалевич, Р. Туминас, О. Макаров.
- С. 311. Эпизод «Жизнь Галилея» по Б. Брехту; на левой фотографии: слева Вирджиния, дочь Галилея (А. Антонова), справа Галилей (В. Шалевич); на правой фотографии Галилей (В. Шалевич).
- С. 312. Сцена из спектакля: эпизод «Благосклонное участие» по И. Бунину; Бывшая актриса императорских театров (Г. Коновалова).
- С. 313. Г. Коновалова.
- С. 314. Сцена из спектакля: эпизод «Пушкин» на основе композиции из поэзии А. С. Пушкина (сверху возлежит В. Лановой).
- С. 315. В. Лановой.
- С. 316. Сцена из спектакля: эпизод «Визит старой дамы» по Ф. Дюрренматту.
- С. 317. Клара Цаханассьян (Ю. Борисова).
- С. 318. Эпизод «Темные аллеи» по И. Бунину; Николай Алексеевич (Ю. Яковлев).
- С. 319. Эпизод «Темные аллеи» по И. Бунину; Николай Алексеевич (Ю. Яковлев), Надежда (Л. Вележева).
- С. 320. Эпизод «Цена» по А. Миллеру: Грегори Соломон (В. Этуш).
- С. 321. Эпизод «Цена» по А. Миллеру: слева Грегори Соломон (В. Этуш), справа Виктор Франк (А. Рыщенко).
- С. 322. Эпизод «Филумена Мартурано» (по Э. де Филиппо): Филумена Мартурано (И. Купченко), Доменико Сориано (Е. Князев).
- С. 323. Эпизод «Филумена Мартурано» (по Э. де Филиппо): Филумена Мартурано (И. Купченко), Доменико Сориано (Е. Князев).
- С. 324. Эпизод «Игрок» по Ф. Достоевскому: сцены из спектакля; в роли Бабуленьки Л. Максакова.
- С. 325. Эпизод «Игрок» по Ф. Достоевскому: Бабуленька (Л. Максакова).
- С. 326. Поклоны после премьеры; на переднем плане Р. Туминас.

«Евгений Онегин»*Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова.*

- С. 328. Сцена из спектакля; на полу сцены стоят, слева направо: Князь (Ю. Шлыков), Татьяна (О. Лерман), Онегин (С. Маковецкий).
- С. 332. Сцена из спектакля.
- С. 333. Слева молодой Онегин (В. Добронравов); справа взрослый Онегин (С. Маковецкий).
- С. 338. Няня (Л. Максакова), Татьяна (Е. Крегжде).
- С. 339. На левой фотографии Татьяна (О. Лерман); на правой фотографии сцена из спектакля: именины Татьяны.
- С. 342. Репетиция спектакля; на переднем плане Р. Туминас и А. Васильева.
- С. 343. Слева Ольга (М. Волкова), справа Татьяна (О. Лерман).
- С. 346. Сцена из спектакля: собрание обрывков письма Татьяны; слева направо: Страница с домрой (Е. Крамзина), Гусар в отставке (В. Вдовиченков), взрослый Онегин (С. Маковецкий), взрослый Ленский (О. Макаров).
- С. 347. На левой фотографии Татьяна (О. Лерман), на правой – Татьяна (Е. Крегжде).
- С. 350. Сцена из спектакля: эпизод из Татьянинных именин – «Цыганочка» (на переднем плане П. Тэхэда Кардэнас).
- С. 351. Молодой Онегин (В. Добронравов) и Ольга (Н. Винокурова).
- С. 354. Гусар в отставке (Вл. Симонов).
- С. 358. Сцена из спектакля: дуэль; на переднем плане молодой Онегин (В. Добронравов).
- С. 359. На левой фотографии сцена из спектакля: дуэль; на правой фотографии молодой Ленский (Вас. Симонов).
- С. 363. Сцена из спектакля: у московской кухни; в центре в белом платье Московская кухня (Г. Коновалова).
- С. 364. Танцмейстер (Л. Максакова).
- С. 365. Репетиция спектакля: в центре Р. Туминас.
- С. 366. Сцена из спектакля.
- С. 367. Татьяна (Е. Крегжде), Князь (Ю. Шлыков).
- С. 368. Финал спектакля: танец Татьяны с медведем (в роли Татьяны О. Лерман); на заднем плане взрослый Онегин (С. Маковецкий).
- С. 369. Сон Татьяны (Ю. Борисова).
- С. 372. Репетиция спектакля.
- С. 373. На переднем плане: страница с домрой (Е. Крамзина) и взрослый Онегин (А. Гуськов).
- С. 376. Танцмейстер (Л. Максакова) и Репетитор в танцклассе (А. Солдаткин).

«Улыбнись нам, Господи»*Фото из архива Театра им. Евг. Вахтангова.*

- С. 378. Авнер Розенталь (В. Сухоруков).
- С. 384. Р. Туминас на репетиции.
- С. 385. Сцена из спектакля: в доме Рабби Авиззера.
- С. 386. Сцена из спектакля: баня; на переднем плане Палестинец (Г. Антипенко), позади Хлойне-Генех (В. Добронравов).
- С. 387. Сцена из спектакля: баня; слева направо: Хлойне-Генех пьет из ковша (В. Добронравов), Эфраим Дудак на корточках (С. Маковецкий), Шмуле-Сендер Лазарек склонился (Е. Князев), на заднем плане виднеется лицо Палестинца (Г. Антипенко), Авнер Розенталь прислонился щекой к камню (В. Сухоруков).
- С. 388. Р. Туминас на репетиции.
- С. 389. Сцена из спектакля: в центре Юдл Крапивников (А. Рыщенко) и его женщины (слева Л. Гайсина, справа Т. Казюнич).
- С. 392. Эфраим Дудак (С. Маковецкий).
- С. 393. На переднем плане с портретом женщины в руках Шмуле-Сендер Лазарек (Е. Князев); на заднем плане, слева направо: Козочка (Ю. Рутберг), Авнер Розенталь (В. Сухоруков), Хлойне-Генех (В. Добронравов), Эфраим Дудак (С. Маковецкий).
- С. 396. Авнер Розенталь (В. Сухоруков).
- С. 391. Слева направо: Шмуле-Сендер Лазарек (Е. Князев), Палестинец (П. Попов), Эфраим Дудак (Вл. Симонов), Хлойне-Генех (Э. Трамов).
- С. 401. На коленях Эфраим Дудак (С. Маковецкий), стоит Шмуле-Сендер Лазарек (Е. Князев).
- С. 405. Сцена из спектакля: похороны Иоселе-Цыгана; в центре под пологом Хася (О. Чиповская) и Иоселе-Цыган (В. Гандрабура).
- С. 406. Козочка (Ю. Рутберг).
- С. 411. На левой фотографии Хлойне-Генех (В. Добронравов); на правой фотографии, слева направо: Шмуле-Сендер Лазарек (А. Гуськов), Авнер Розенталь (В. Сухоруков), Эфраим Дудак (С. Маковецкий).
- С. 412. Р. Туминас на репетиции.
- С. 413. Слева направо: Авнер Розенталь (В. Сухоруков), Хлойне-Генех (В. Добронравов), Шмуле-Сендер Лазарек (Е. Князев), Эфраим Дудак (С. Маковецкий).
- С. 416. Эфраим Дудак (Вл. Симонов).
- С. 417. Слева направо: Авнер Розенталь (В. Сухоруков), Шмуле-Сендер Лазарек (А. Гуськов), Эфраим Дудак (С. Маковецкий), Хлойне-Генех (В. Добронравов).

Оглавление

Вступление	7
ИГРАЕМ... ШИЛЛЕРА!	17
РЕЗИЗОР	60
ГОРЕ ОТ УМА	99
ТРОИЛ И КРЕССИДА	135
ПОСЛЕДНИЕ ЛУНЫ	174
ДЯДЯ ВАНЯ	196
МАСКАРАД	239
ВЕТЕР ШУМИТ В ТОПОЛЯХ	280
ПРИСТАНЬ	309
ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН	329
УЛЫБНИСЬ НАМ, ГОСПОДИ!	379
Эпилог	421
Приложения	425

Дмитрий Владимирович Трубочкин

РИМАС ТУМИНАС

Московские
спектакли

Для оформления переплета
использовано фото В. Мясникова

В книге использованы фото
из архива Государственного академического
театра имени Евг. Вахтангова,
Московского театра «Современник»
и фотографов С. Петрова, С. Пятакова, Е. Сидякиной,
М. Гутермана, В. Луповского, А. Торгушниковой,
Н. Мещерякова

Редакторы

Андрейчук Ю. Н., Маликова М. Б.

Художник

Осенева А. Б.

Корректор

Рыжер Е. В.

Верстка

Лунин В. Ю.

Предпечатная подготовка

Морозов Д. В.

Подписано в печать 30.12.2014
Формат 70x100/16. Объем 32 п. л.
Бумага мел. 130 гр/м²
Печать офсетная.
Тираж 1000 экз. Заказ № 948

ISBN-13: 978-5-902492-32-0



ООО «Театралис»
105082, г. Москва, ул. Б. Почтовая, д. 5
8 (495) 640-79-26 (многоканальный)
www.teatralis.ru, e-mail: teatralis@yandex.ru





