

Александр Шерель

Ай да Ефремов! Ай да сукин сын!

Размышления после премьеры «Бориса Годунова»
в Московском Художественном театре имени А. П. Чехова

монолога, держа в руках «подвечную свечу», а Софья нежно успокаивает его...

А потом они вместе встают на колени, а за их спинами возникает хор во фраках и белых платьях — как и полагается на свадебном торжестве...

На Сенатскую площадь? Помилуйте! Ведь и смысла в этом никакого нет...

«Горе от ума» не стало событием по причинам не художественным, а, пусть на меня не обидятся, внутритеатральным: то ли у самого Ефремова не достало сил переломить актерскую инертность, то ли исполнителям не хватило времени (кто-то репетировал проездом из Стокгольма в Нью-Йорк, кто-то — в перерывах между съемками; швы, рожденные непониманием общей концепции спектакля и спешкой, вылезли на сцену). А может быть, не хватило взаимной веры друг в друга и в необходимость именно такой трактовки «Горя от ума». Кто знает! Но воплощение оказалось куда слабее замысла.

Однако круг замкнулся. Ефремов продемонстрировал эволюцию взглядов на взаимоотношения личности и общества. Следствия обозначены. Теперь стоило обратиться к причинам. Для этого лучше всего подходил «Борис Годунов».

Первое появление Бориса — Олега Ефремова. Из глубины сцены идет на нас высокий, очень красивый и очень уверенный в себе человек. Говорит он спокойно, с достоинством, и в обращении к патриарху и боярам — «Обнажена моя душа пред вами...» — нет ни заискивания, ни царственного величия, ни лукавства. Он прост. По-домашнему. Не теряя при этом царственного величия.

Реальный русский царь Годунов, естественно, не мог читать своего французского современника и сверстника, жившего за тысячи километров от Москвы. Но мудрый правитель России, созданный пушкинской фантазией и сыгранный Олегом Ефремовым, бесспорно принимает за истину наблюдение

Монтеня о том, что «умение достойно проявить себя в своей природной сущности есть признак совершенства». И также не забывает — «даже на самом высоком из земных престолов сидим мы на своем задку».

Поразительная органика, присущая Ефремову-актеру, проявляется в роли Годунова естественностью и достоверностью каждого слова.

Но с первой же фразы Бориса возникает ощущение боли, которую несет в себе этот человек.

Потом он будет всяким — жестоким, гневным, энергичным и слабым, злобным, добродушным, испуганным. И постепенно становится понятным, что это не только боль раскаяния, которое, конечно, тоже есть в его душе. Но всеобъемлющая боль знания — тем более страшного, что оно не высказано.

Мне кажется, Ефремов сыграл в Годунове сразу всех правителей России — от Рюриковичей до Ельцина. Не пропустил ни тиранов, ни либералов, ни реформаторов. Они все есть в его Борисе, ибо он выразил в этой роли то действительно уничтожающее человеческую душу понимание мира и событий, которое приходит к умному человеку на троне или на трибуне мавзолея. «Борис Годунов» во МХАТе имени А. П. Чехова — спектакль о бессилии любой власти в России, бессилии, не зависящем от формы правления, методов управле-



ния, перемены кнута на пряник, и наоборот... И о всеслии черни!

Не надо искать в такой постановке проблемы ни фальсификации истории, ни оскорбления национального характера — она заложена Пушкиным и потому полностью оправдана.

«Народ несется толпою», — пишет Пушкин, характеризуя очередное общественное прозрение под влиянием очередного знатного провокатора. Характеризовать же толпу, ее способность к бессмысленному разрушению, ее особую — подлую, на страхе замешанную управляемость — вряд ли в наши дни надо тратить на это время и слова.

Мука Годунова — в знании исхода: «Предчувствую небесный гром и горе». И потому Ефремов-Борис так просто и доверчиво говорит о государстве и о сложности державного труда, а в словах о тяжести шапки Мономаха звучит у него даже легкая ироническая нота; по той же причине он безудержен в наставлениях сыну перед собственной кончиной.

Ведь этот царь действительно умел и страхом, и любовью, и славою народ очаровать; и при нем действительно — это вынуждены признать и его политические противники — и казенный нет, и кол принародно никого не сажают.

Однако все это «пустое попечение». Две темы, переплетаясь, определяют психологический рисунок «Бориса Годунова» на сцене Художественного театра: мысль о запротаммированности действий любого правителя, каким бы непредсказуемым он на первый взгляд ни казался; и мысль о неискоренимой тяге толпы к жестокости и крови.

Тональность первой задана в самом начале спектакля, когда в ответ на вопрос: «Чем кончится тревога?» — умнейший князь Шуйский — умнейший и у Пушкина, и у артиста А. Жаркова — пожимает плечами и как таблицу умножения объясняет задавшему вопрос Воротынскому, что все будет происходить, как заказано — временем, Богом, обстоятельствами, а более всего — характером народа, который поведет за полка, да на коленах будет умолять Бориса.

Одна из лучших сцен спектакля — «Народ на Девичьем поле» — следует сразу же за этим диалогом. Ефремов-режиссер очень жестко выстраивает логику эмоций при смене мнимой тревоги — «кто будет нами править?» — на холуйское стремление «простого народа» продемонстрировать свою личную заинтересованность — «заплачем, брат, и мы. Нет ли лутку?.. Я слюной помажу...».

Тема предопределенности поступков и взаимоотношений проходит через весь спектакль: точно сыгранными эпизодами, в каждом из которых персонажи ограничены в своем поведении той ролевой функцией, которую время и история им предоставляли.

Так возникает социальный срез самых разных времен истории государства Российского, где верность и предательство чаще всего опираются не на внутреннюю убежденность, а на чувство опасности и оценки возможной выгоды. Но если у толпы эти основополагающие жизненные ощущения безудержно хаотичны и стихийны, то у людей на более высокой социальной ступеньке, а особенно у приближенных к трону, действует отрегулированный механизм расчета, определяющий каждый шаг. Вот тут Ефремов должен был до-

вериться актерам, он сделал это и, как мне кажется, в большинстве случаев выиграл.

Пушкин написал пьесу, в которой у многих действующих лиц слов мало, а поступки их крайне значительны. Ефремов выстраивает пластические линии спектакля так, что каждый из персонажей в некий «критический момент» принятия решений оказывается на авансцене — в фокусе внимания зрительного зала. Он никак не «прикрывает» актера в этот момент, предоставляя ему полную возможность для самовыражения, для защиты или обличения своего персонажа. Наиболее эффектно это происходит в сцене предательства Басмалова.

Четырнадцать коротких строк даны автором актеру на все про все — на оценку ситуации в государстве, на размышления о невозможности изменить присяге, на сомнения, на преодоление стыда и, наконец, на четкую команду, след за которой — богатство, слава и вечный позор. Игорь Васильев, игравший Басмалова до этого эпизода убедительно нравственным человеком, успевает передать залу тот самый страх, который таился в самой глубине его персонажа и который прежде предположить было немудрено. А тут, как кипящая смола превращает здоровое человеческое тело в обугленный скелет, так ужас не смерти, но общественного небытия парализует волю Басмалова, превращая рыцаря без страха и упрека в живой труп.

Внешне он по-прежнему энергичен, и совсем нетрудно представить его в новом роскошном наряде, во главе нового войска или в свите нового государя.

Однако за энергичной командой — «Коня! Трубить сбор!» — слышится опять: «Жалею, в ком совесть не чиста». В конце концов, самоубийство души ничуть не меньший грех.

Предательство и кровь — два ужасающих символа истории выдвигаются постепенно на первый план — не как обвинение Борису и не как оправдание, но как неизбежные спутники любого пристального взгляда в прошлое. И в настоящее, если не искать искусственные параллели между героями пушкинской трагедии и современными правителями России, а задуматься над единством и неразрывностью постоянного и бесконечно развивающегося конфликта между теми, кто правит, и теми, кем правят.

Конфликт этот неизбежно трагичен, так как обе стороны, в нем участвующие, в качестве решающего аргумента призывают к жестокости.

Ефремов работает с каноническим текстом пьесы, обращаясь к другим редакциям и к пушкинской рукописи дважды — в финале, но об этом чуть ниже, и в сцене «Краков. Дом Вишневецкого», в которой Самозванец принимает русских и поляков, готовых вместе с ним идти на Москву.

Из других редакций режиссер берет диалоги, в которых ключевыми у каждого из говорящих оказываются слова о казни, о смерти, разговору, где Самозванец весьма открыто дает понять, что Годунову уготована участь, по сравнению с которой просто смерть — радостное освобождение.

Как враг великодушный, Борису я желаю скорой смерти.

Не то беда злодею.

При этом Самозванец абсолютно уверен — и никто его в

этом не разочаровывает, — что народ и русский, и всякий другой примет с восторгом любое злодейство.

Михаил Ефремов сыграл Лжедмитрия. Такая роль — всегда неизбежный экзамен на классность профессионального мастера, и Ефремов-младший его выдержал прекрасно, показав весьма разнообразные краски дарования и отличную актерскую технику. Но в этой сцене он особенно хорош — маленький человек, которому забрезжила большая власть. Он раскован в своих обещаниях смерти, его не ограничивают никакие нравственные проблемы и никакие этические категории, в том числе и христианская заповедь «Не убий». Он знает наверняка — если он будет жесток, в нем признают царя.

Так устроен мир. И так устроен народ, который он намерен править.

Маленький царевич Димитрий, убитый по приказу Бориса, существует в ткани спектакля лишь в мучительных терзаниях главного героя, да в трусливом шепотке ближних ему бояр. Есть, конечно, еще и народная молва — но к какому ужасающему результату она приводит.

Убийство Федора — сына Бориса, порождение его плоти, крови и души, совершается на наших глазах подло и беззастенчиво. И совершается царедворцами не только потому, что им нужна кровь — можно бы и в ссылку отправить, — а оттого, что требует народ.

Борис ведь уже мертв, страх перед ним развеялся. Достаточно одного тренированного провокатора.

Финальная сцена спектакля. Гаврила Пушкин уговаривает народ подчиниться Димитрию. Люди затаялись, каждый по-своему. Каждый размышляет. Они еще разбужены.

В этот момент на авансцене появляется невеста откуда-то взявшийся мужик с кровавыми призывом «Вязать Борисова щенка!».

И вот уже жажда погрома объединяет всех. «Народ несется толпою» — задумавшись еще раз над этой пушкинской ремаркой.

По воле режиссера толпа на сцене делает лишь несколько движений то в одну, то в другую сторону, делает их с угрожающей слитностью, накаляя атмосферу.

В зал несется остервенелое «Вязать! Топить!..».

Кровь, только кровь может удовлетворить эту толпу, не ужасая, а может быть, в очередной раз удивляя — да и то на короткое время.

Ефремов объединяет два финала: канонический и ту первую редакцию, которая сохранилась в рукописи.

Народ кричит-таки поначалу: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!». И лишь увидев труп юного царевича Федора, пригвожденного к помосту бердышом, смущенно затихает.

«Безмолствует» — как бы красиво и многозначительно ни звучало это слово, на самом деле означает — просто молчит.

И этим людям судить Бориса? Который уже и сам себя осудил на вечную прижизненную муку?

Так аккумулируется в спектакле мысль о суде Всевышнего и суде народном. И только тогда становится до конца понятной встреча Годунова с Юродивым.

Станиславу Любшину, как и любому актеру в этой роли, приходится преодолевать традицию, заложенную в восприятии более или менее интеллигентного зрителя оперным исполнением Ивана Семеновича Козловского, легендарной радиоэпизодической моноспектакля Яхонтова.

Ефремов еще более осложняет задачу — доверил Юродивому право прощения Бориса. Только он, истинно «Божий человек», способен прозвонить и приговор — «нельзя молиться за царя Ирода», и отпустить грех раскаявшемуся государю.

Сказаны страшные слова, кажется, нет и не будет больше никакого прощения детоубийце. Борис резко поворачивается. Смотрит на колениопреклоненного Юродивого — в глаза, полные слез от боли за греховность земного бытия и за людей, потерявших человеческий облик, и за его — Бориса — ужасное прошлое. И тут Царь опускается на колени перед Юродивым. Мгновение они смотрят друг на друга и обнимаются, как братья...

По поводу наиболее подходящей сценографии для «Бориса Годунова» издана сущее противоречие. Анатолий Эфрос, сделавший гениальную телевизионную версию пушкинской пьесы, ратовал за максимальную простоту и аскетизм и радовался тому, что обстоятельства производства усмирляли фантазию.

План оформления мейерхольдовского «Бориса Годунова» не сохранился, но по отдельным замечаниям, разбросанным в стенограммах репетиций, можно судить, что замысел не был лишен монументальности и масштабности и включал даже выход на сцену живых лошадей.

Ефремов доверился опыту и таланту художника Бориса Мессерера, который, как мне кажется, соединил в единой концепции оформления спектакля несколько идей.

Поначалу зритель встречает огромное пустое пространство мхатовской сцены, задрапированное темным бархатом с какими-то поблескивающими золотом кантатами. Потом оказывается, что это не канаты, а рамы двух гигантских — движущихся! — экранов, на которые проецируются рисунки из старинных книг, рукописные страницы летописей или пушкинские строки, сделанные его собственным пером. Эти экраны заменяют реальность кремлевских стен, врат и соборов, на фоне которых разворачивается сюжет. А потом вдруг сцена приходит в движение. (Мессерер наконец использовал, кажется, почти всю уникальную машинерию реконструированных подмостков на Камергерском, машинерию, о которой столько говорили и писали и которую никто не видел в действии). Сцена становится то выпуклой, как земной шар, то вогнутой, как гигантская чаша. Внезапно на ней возникают конструкции, напоминающие то «дорогу цветов», а то вознесенный к небу постамент.

Рождается простор для разнообразных пластических решений, для выразительных мизансцен. Но при всей своей оригинальности эти преобразования сценической площадки не воспринимаются как самоцель, они ничего не диктуют, напротив, они находятся в полном подчинении художественному замыслу спектакля.

Разумеется, постановщик старается использовать их в меру своей фантазии и понимания. И появляются своеобразные живые картины: боя, на сцене фехтуют сразу десятки людей — зрелище нынче малопривычное и потому вызывающее у одних зрителей удивление, у других — раздражение; к тому же и фехтовальщики облачают далеко не равноценной подготовкой.

Но тут я позволю себе высказать одно соображение, не претендуя, конечно, как и во всех этих заметках, на истину в последней инстанции.

Мне кажется, что дело здесь не только и не столько в том, нравятся или не нравятся отдельные сцены спектакля, появление которых обусловлено пушкинским текстом и авторскими ремарками. А в разнообразии представлений о самом понятии условного в театре. И, да простят меня некоторые коллеги, в отсутствии зрительского навыка воспринимать разнообразие условных приемов в рамках одного представления. Но это тема для отдельного разговора.

Я был на, безусловно, удачном премьерном спектакле. Многие из моих коллег, чье мнение я бесконечно уважаю, были на представлении менее удачным. Из этого не следует ничего, кроме того, что, как и любое новое сценическое произведение, «Борис Годунов» во МХАТе — спектакль еще не установившийся, ему еще предстоит пора возмужания, и это полностью зависит от театра, от веры актеров в свое дело и от их доверия публике.

Вполне естественно, что спектакль в принципе одним нравится, другим нет, что и продемонстрировали первые газетные отклики. И это тоже прекрасно: разнообразие мнений добросовестных критиков свидетельствует о художественной потенции рецензируемого произведения.

Вот только с хамством и враньем соглашаться не хочется.

Слушаю по любимому «Эхо Москвы» комментарий Анатолия Агамирова и дивлюсь. Ну не понравился спектакль — понимаю. В раздражении критик разрешает себе абсолютно неуважительные репризы по поводу и спектакля, и исполнителей. Тоже могут понять, хотя и удивляюсь. Но когда мне хотят объяснить, что в финале спектакля в полупустом зале раздалось несколько жидких хлопков, — тут я уже ничего понять не могу. Дорогой Анатолий Суренович, ведь мы были с вами на одном и том же представлении. Я знаю, что у вас неважно со зрением и вы могли не заметить, что в зрительном зале МХАТа в тот вечер только на лостре не висели. Вполне допускаю, что ваш собственный внутренний градус не совпал с эмоциональным градусом полноты тысяч других зрителей. Но как вы, музыкальный критик, не услышали почти двадцатиминутной оавции, звучащей в зале, аплодисментов, из-за которых знаменосцы давали много раз?

Неужели ангажированность мыслью, отнюдь не только вам принадлежащей — мол, Ефремов давно «исписался», — оказалась сильнее и вашего дарования, и вашего профессионализма?

Р. С. Закончив «Бориса», автор был в ладах и кричал: «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!».

Все неприятности, связанные с пьесой, были еще впереди...

● Борис Годунов — Олег Ефремов.
Фото И. Александрова.