

КАЖЕТСЯ, театральное решение этого романа должно состояться на небольшой сценической площадке, возможно, на одной из тех малых сцен, что стали привычными сегодня. Центральный персонаж, имя которого давно стало нарицательным, видится в тесноте своего жилья, в немногочисленных сценах-диалогах то с матерью, то с сыном, то с экономкой, которую он изводит поручениями. Диалоги эти словно предназначены живому голосу актеров, и закономерно, что они издавна обогащали сцену, причем инсценировки обычно так и назывались — «Иудушка Головлева» или «Иудушка». Режиссеру Льву Додину, работы которого хорошо знают в Ленинграде (особенно интересны его опыты воплощения прозы на сцене — «Дом» по Ф. Абрамову, «Кроткая» по Ф. Достоевскому), для московского дебюта представлена большая сцена Художественного театра. Художник Э. Кочергин одновременно распахнул огромное пространство и замкнул его мягкими складками, словно душевой одеждой окутав головлевское родовое гнездо. Иногда пространство еще увеличивается: складки поднимаются, образуют некие арки-просветы. В них видятся безлистое дерево, мерзлые просторы, дороги-бездорожья, по которым плетется тарантас: то увозит в дальнюю новую жизнь двух девушек в голубых платьях, с цветными легкими зонтиками в руках, то отделившуюся маменьку в соседнюю деревню, и она гневно кричит — утверждает законное свое право: «Тарантас — мой! Мой! Мой! Мой тарантас!» Отдаляется, гложет в далах звон колокольчика и снова возвращается, потому что все сюда возвращаются умирать. Заключенная ли «актерка» Аннинька — Е. Васильева, давно потерявшая свой легкий зонтик, беспутный ли Степан — Г. Бурков, тоскливо повторяющий «заест она меня» и все-таки бредущий к маменьке, которая непременно «заест», захалудный ли офицер Петенька — А. Феклистов, который знает ведь, что отец не смилостивится, не даст денег для оплаты карточного проигрыша, и все же ведет с ним озлобленный, жалкий разговор.

Инсценировки часто делаются сегодня в самом театре как пьесы-сценарии для данных актеров, да прежде задуманного режиссерского прочтения. Закономерно, что режиссер становится автором или соавтором такой пьесы.

Данный сценический вариант «Головлевых» сделан Додиным, исходя из его режиссерского замысла. Но в отличие от некоторых отважно скоропалительных монтажей по мотивам классиков Додин не превращает щедринский роман в предлог, в повод для волевых вариаций на темы Щедрина. Он любит этот жестокий, сумрачный роман, понимает единство и сложность его художественной системы. Создает не спектакль-портрет «Иудушка Головлева», но спектакль-роман «Господа Головлевы» в их семейственности, в связи поколений и человеческих судеб. Сценическое повествование о роде, в котором так явственно вырождение, о родовом гнезде — страшном, ненавистном, но единственном, на которое все Головлевы обречены. Вместо привычных эпизодов-дуэтов, в которых лидирует Иудушка, в Художественном театре идет единое сложнополифоническое действие, которое хочется назвать действием, настолько оно длинно и торжественно. В неподвижном, эпически застывшем времени возникают сразу все поколения — и ёрик-папенька в ночном колпаке (В. Расцветаев), и белая стайка детей, рядом с которыми тут же возникают «апатичные и загадочно-угрюмые личности», которыми неизбежно стано-

вятся дети; увозят в воспитательный дом последнюю живую веточку рода, незаконно-го Иудушкина сына Володьку, а Иудушка все ведет нескончаемые беседы с призракми-«умертвиями», бродящими среди мягких складок, которыми очерчено Головлево.

Господа не только себя губят — губят, развращают подвластных и безгласных. Спектакль мог бы называться «Господа села Головлева» — не проворные «слуги просцениума» возникают в нем, когда нужно переставить мебель для новой картины, но многочисленная дворня, живущая и стареющая бок о бок с хозяевами.

не столько лицемер, сколько ласточник, лгун и пустослов». На этих прописях, которые не прерываются и никогда не применяются к себе, на любви к себе самому, к «я», к своему Головлеву, своему тарантасу, своему соблазну-греху строится режиссерское и актерское решение роли.

Инокентий Смоктуновский — редкой судьбы актер. Редкой в том, как умеет он искать новое для себя в литературе и в драматургии, а в себе — то, что помогает воплотить это новое на сцене либо на экране. Так полно, так просто выразил он идеал добра в своем Мышкине, так пронзительно крушение

идеала в царе Федоре. Развил эту тему в Моцарте, в образе Феди Протасова, слушающего «Невечернюю». И постоянная потребность прикосновения к иному началу — как интереснейший герой Смоктуновского следователь Порфирий Петрович знает многообразие человеческой природы в ее крайностях, так сам Смоктуновский следователски точно проследивает судьбы чеховского Иванова или Войничко. Кажется, через многие годы после Мышкина и Моцарта может он сыграть Сальери. А вкрадчивое многословие давнего «Ночного гостя», полная сосредоточенность на себе сегодня вспоминается как предшствие щедринского героя, необходимого в биографии актера.

Иудушка Смоктуновского — «философ» Головлева, его властитель и жертва, хищник, всех убивающий, и пескарь, дрожащий за свою жизнь. Длинная, узкоплечая фигура, лицо актера не скрыто гримом: выморочность проступает изнутри, как свет добра, озаряющий лицо Мышкина. Поначалу ощущается в нем нечто чиновничье, словно Иудушка недавно снял казенный мундир. Неожиданная, казалось бы, краска для помещика, погруженного в стеганный халат, — но ведь тридцать лет служил Иудушка в департаменте до того, как осел в имении. Точная и пустая систематизация доходов, как реальных, так и несуществующих, продолжает столичную службу.

Смоктуновский играет пустослова, уверенного в весомости своих слов, наслаждающегося ими. Разомлев за чаем, за картами, Порфирий Владимирович так увлекает всех своими рассуждениями об апельсинчиках и всемогущем боге, который говорит «тпру!» своим творениям, возжелавшим апельсинчиков, что и маменька, как завороченная, повторяет: «Тпру!». Играет ее Анастасия Георгиевская в точном изменении возраста и семейного положения (дама во цвете лет — властная хозяйка — почти приживалка, для которой превыше всего покой и сладкий кусок), в столь же точном отношении быта и обобщения.

Открывая Щедрину на сцене, театр не стремится к буквальному воспроизведению эпизодов романа. Скажем, проклятие Иудушки матерью не меняет ничего ни в его, ни в ее жизни. На сцене же идет краткое, но пронзое, истинное проклятие, которое мерещилось Арине Петровне. Мать встает между сыном и внуком, хочет крикнуть и не

может, не договорив слова «про-о-кли...», падает мертвая, словно сраженная своим же проклятием. По самой сути сцена принадлежит автору, выражает его — гневного и ужаснувшегося.

Значительны актерские работы, пластические, живописные, музыкально-звуковые решения (композитор В. Немирович-Данченко). Обобщенность сочетается с точностью реальных деталей. Как замечательна фигура Улиты, торопливо подбедоуживающей что-то с барского стола. Как верно передан мороз самым простым действием, переобуванием Петеньки из

«для съезда», водевил и дивертисмент «для разъезда» потому так и назывались, что были необязательны. Антракты же давали достаточный отдых зрителям и актерам, позволяя проверить освещение сцены, осуществить полную перемену оформления.

Сейчас световые эффекты осуществляются мгновенно, равно как и перемены декораций, и вообще все привыкло к оформлению обобщенному, к так называемой симулянтности, когда на сцене — вся обстановка спектакля. Тем очевиднее опасность затаенного действия, которое не идет на пользу ни сцене, ни зрительному залу. Между тем точность хронометража, временная выверенность не только каждого эпизода — каждой реплики принадлежат к лучшим традициям Художественного театра. По репликам «Трех сестер», по звукам финального марша можно было сверять часы. Правда, свобода и точность сценической формы отрабатываются окончательно уже во время жизни спектакля. В «Головлевых» эта отработка представляется необходимой. Одни сцены явно затаены, другие, в том числе закономерный в своей неожиданности щедринский финал — прозрение и бегство Иудушки, — неоправданно торопливы. Далеко не сразу воспринимают и принимают зрители обратный ход времени и перебросы его, путают людей-призраков, возникающих в полумгле и похожих друг на друга. Кроме того, дальше первых рядов речи этих «умертвий» почти не слышны. Обрывается контакт сцены и зала, восстановление же его снова требует времени. А ведь театральное время многообразно и многозначно. Это протяженность спектакля в целом и эпизода, монолога и массовой сцены, это историческое время действия и отношение к нему автора и театра.

Нынешний спектакль неторопливо развертывается в некоем эпическом, родовом времени, почти лишенном тех признаков второй половины прошлого века, которые так важны Щедрину и так гиперболически точно воплощены в «Сказках», в «Современной идиллии», в былых Пошехоньях и Головлевах. Затасканная «ополченка», в которую одет разорившийся Степан, воспоминания Арины Петровны о поездке в Москву в реальном двадцать четвертом году, ее размышления о том, как же называть после отмены крепостничества девушку Агашку, — все это необходимо истории рода Головлевых, неотрывного от огромной истории России. Невозможность вырождения Головлевых автор видит в сочетании начал общественных и семейно-родовых, социальных и биологических, как сейчас говорят, генетических. Спектакль же воплощает лишь начала семейные, слитые с песенно-просторным метельным образом России. Опадают огромные складки, замыкавшие сцену, стелются по земле то ли истлевшим мехом, то ли снегом. Открывается безлистое дерево, и огромная темная даль, в которой исчез, точно растворился, Иудушка.

Проходят дни после этого спектакля, и образы его не стираются, но живут, словно укрупняются в нашей памяти. Мы понимаем, что и это не совсем так, и здесь недотянули или перетянули, но остается в нашем сознании головлевское гнездо таким, каким предстает оно в большом спектакле, совпадающем по своему масштабу с обаявающей, большой сценой Художественного театра.

Е. ПОЛЯКОВА,
доктор искусствоведения.

СЕЛО ГОЛОВЛЕВО И ЕГО ОБИТАТЕЛИ

«ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ» НА СЦЕНЕ МХАТ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО